

Capitolo IV: Antiope, Ipsipile Fenicie: una trilogia (?) fra dionisismo, orfismo e propaganda politica

§1 L'Antiope: suggestioni orfiche e dionisiache

Lo scolio al v. 53 delle *Rane* (*schol. vet. in Arist. Ran.* 53a, vol. III p. 12 Chantry) ci offre le coordinate cronologiche per la datazione dell'*Ipsipile*: lo scoliasta si domanda perché il πόθος di Euripide sia scatenato in Dioniso dalla lettura di una tragedia come l'*Andromeda*, messa in scena diversi anni prima rispetto alle *Rane* (412 a. C.), e non da tragedie più recenti, come l'*Ipsipile*, l'*Antiope* o le *Fenicie*, per cui si profila quindi una datazione fra il 411 e il 408 a.C.¹. La possibilità che queste tre tragedie appartengano in effetti a un'unica trilogia è assai verosimile², dato il consistente numero di temi comuni a tutte e tre le tragedie, quali il legame con le vicende tebane, il motivo della coppia di fratelli con attitudini diverse (Euneo-Toante, Amfione-Zeto³, Eteocle-Polinice) e, dal punto di vista religioso, il dionisismo, che troverà poi di lì a poco nelle *Baccanti* la sua espressione più completa.

Dato lo stato frammentario in cui ci è pervenuta l'*Antiope*, risulta difficile individuare in che modo fosse precisamente connotato il culto dionisiaco, pur presente nel dramma⁴: le connessioni dionisiache della tragedia⁵ sono percepibili fin dalla sua ambientazione, ossia la caverna del βουκόλος⁶, presso cui Antiope partorisce e abbandona i suoi figli (cfr. Pausania, I.38.9), che sembra configurarsi appunto come luogo di culto di Dioniso (cfr. *TrGF* 12 F203). Da alcune testimonianze⁷ sembra poi potersi evincere che la persecutrice di Antiope, Dirce, fosse rappresentata come devota

¹ Per una disamina dei pro e i contro relativi a ciascuna possibile datazione, cfr. Collard; Cropp; Lee, *Euripides. Selected Fragmentary Plays*, vol. II, p. 183; 269; si vedano inoltre le osservazioni di Kannicht in merito allo scolio aristofaneo in *TrGF* 12 (*Antiope*) T ii e *TrGF* 71 T ii (*Ipsipile*). Comunque sia, come vedremo nell'ultimo capitolo, l'*Ipsipile* è in realtà una delle tragedia euripidee maggiormente prese di mira nelle *Rane*, ben più dell'*Andromeda*.

² In favore dell'ipotesi che le tre tragedie facessero parte di un'unica trilogia, cfr. ancora Collard; Cropp; Lee, *Euripides. Selected Fragmentary Plays*, vol. II, p. 169; così anche Rubatto, *Le Rane di Aristofane e l'Antiope di Euripide*, pp. 49-50, dove vengono citate ulteriori tematiche comuni in particolare a *Ipsipile* e *Antiope*.

³ In queste due coppie, in particolare, l'una costituita dai figli di Ipsipile, l'altra dai figli di Antiope, un personaggio è dedito alla musica e alla poesia, l'altro alla vita pratica – intesa come attività bellica e politica.

⁴ Per una proposta di ricostruzione del dramma, cfr. Rubatto, *L'Antiope di Euripide*, pp. 73-84.

⁵ Per cui cfr. in particolare Zeitlin, *Staging Dionysos between Thebes and Athens*, pp. 173 ss..

⁶ Sulla possibilità che il personaggio del βουκόλος possa essere interpretato come una figura legata al culto del dio, cfr. Collard; Cropp; Lee, *Euripides. Selected Fragmentary Plays*, vol. I, p. 70; per un elenco delle testimonianze relative alla figura del βουκόλος come sacerdote orfico, cfr. Jiménez San Cristóbal, *Los orfeotelestas y la vida órfica*, nota 9, p. 772.

⁷ Cfr. in particolare Igino, *Fab.* 8, forse riconducibile alla tragedia euripidea; potrebbe riferirsi alla partecipazione di Dirce a una cerimonia bacchica anche un frammento dell'*Antiope* di Pacuvio (fr. XII Ribbeck = *TrGF* 12 Tvib 12). Quanto a *POxy* 3317, attribuito all'*Antigone* da Kannicht, è inserito invece in Collard; Cropp; Lee, *Selected Fragmentary Plays*, vol. II, p. 282, fra i frammenti dell'*Antiope*, poiché, sebbene sia incerta l'identità dei parlanti, potrebbe trattarsi di un dialogo fra Amfione e Dirce; ora, ai vv. 7-8 uno dei due interlocutori rinfaccia all'altro l'impropria appropriazione dei simboli del dio (quali la nebride). Sulla questione, cfr. Collard; Cropp; Lee, p. 311. Sulla questione dell'attribuzione di *POxy* 3317 all'*Antigone* o all'*Antiope*, cfr. anche Carrara, *Il testo di Euripide nell'antichità* pp. 328-329.

del dio e accompagnata da una schiera di baccanti: proprio come nelle *Baccanti*, dunque, dove la punizione di Dioniso si scaglia contro vittime divenute ormai seguaci del suo culto (Penteo e Agave), troveremmo anche anche nell'*Antiope* le ingiustizie commesse dalla 'baccante' Dirce contro Antiope punite con un supplizio 'dionisiaco', in questo caso lo *σπαραγμός* a opera di un toro (simbolo evidentemente di Dioniso stesso), come ci attesta *TrGF* 12 F221.

Il sito di Eleutherai, dove si trova la caverna, ha poi ha un'importanza culturale determinante anche rispetto alle Dionisie cittadine: nel 9 di Elafebolione, infatti, la cerimonia della *eisagogé*, durante la quale la statua in legno di Dioniso veniva portata in processione dal suo tempio sul fianco meridionale dell'acropoli fino all'Accademia (sulla strada per Eleutherai), doveva commemorare proprio l'introduzione del dio Dioniso dalla beotica Eleutherai in Attica⁸. La tragedia euripidea andava dunque a toccare un tipo di religiosità che si relazionava direttamente con l'essenza culturale più profonda del teatro attico e, allo stesso tempo, celebrando la potenza della lira di Amfione, capace di erigere le mura stesse di Tebe, ribadiva il ruolo 'civile' della poesia nella vita della πόλις (cfr. *TrGF* 12 F223.84-89).

Per quanto riguarda i contenuti della poesia 'civile' di Amfione, abbiamo tuttavia soltanto un piccolo indizio, l'incipit in esametri di quello che doveva essere un carne cosmogonico: Αἰθέρα καὶ Γαῖαν πάντων γενέτειραν ἀεῖδω (*TrGF* 12 F182a). Come abbiamo visto nel cap. I.1, la ricorrenza dell'Etere in Euripide, in contesto cosmogonico, non è insolita: si pensi al fr. 839 del *Crisippo*, dove oltre alla Terra, viene chiamato in causa il Διὸς Αἰθήρ; l'associazione dell'Etere a Zeus è presente del resto anche nell'*Antiope* stessa, in *TrGF* 12 F 223 v. 11, dove Amfione si rivolge a Zeus come δ'ὄς τὸ λαμπρὸν αἰθέρος ναίεις πέδον⁹. L'aspetto interessante di questi passi, come già abbiamo avuto modo di osservare, non consisterebbe tanto nel fatto che Zeus sia associato all'Etere (Zeus è rappresentato come 'abitatore dell'Etere' anche in Omero), ma piuttosto nell'identificazione dell'Etere come entità cosmogonica posta accanto a Gaia: sono infatti testi quali le *Rapsodie orfiche* e il Papiro di Derveni a presentarci esempi di cosmogonie in cui abbiamo un dio πρωτόγονος "figlio dell'Etere" o "scaturito dall'Etere" e in cui Zeus, conseguentemente all'inghiottimento del dio πρωτόγονος stesso, diviene l'artefice di una seconda creazione. L'incipit del canto di Amfione potrebbe quindi essere interpretato come un'ulteriore, seppur labile, testimonianza dell'interesse di Euripide per le dottrine orfiche. L'*Antiope*, nella figura di Amfione, presenterebbe, ancora una volta, il tema dionisiaco (Amfione e Zeto, cresciuti nella grotta del

⁸ Cfr. Csapo; Slater, *The Context of ancient Drama*, pp. 104; 110.

⁹ L'incipit della cosmogonia della *Melanippe saggia*, (*TrGF* 44 F 484) parla invece di Οὐρανὸς e Γαῖα: οὐρανὸς τε γαῖα τ' ἦν μορφή μία, mentre un altro frammento della stessa *Melanippe saggia* (*TrGF* 44 F 487) presenta un'interessante affinità, individuata da Kannicht nella sua edizione dei frammenti euripidei (cfr. *TrGF* 78 F 839, p. 880), sia con il Διὸς Αἰθήρ del *Crisippo* sia con lo δς τὸ λαμπρὸν αἰθέρος ναίεις πέδον dell'*Antiope*: ὄμνομι δ' ἱερὸν αἰθέρ', οἴκησιν Διός.

βουκόλος sacra a Dioniso, sono anche artefici del supplizio ‘dionisiaco’ di Dirce)¹⁰ connesso con quello orfico¹¹.

Si consideri inoltre che Ermes, apparendo *ex machina* nel finale, descrive l’opera della lira di Amfione come capace di smuovere pietre e alberi (*TrGF* 12 F223.86-88): tale raffigurazione, caratteristica di Orfeo, trova un riscontro nel secondo stasimo delle *Baccanti* (vv. 560-564), dove si dice che appunto la cetra di Orfeo, sull’Olimpo, “radunava con le sue musiche alberi e fiere selvagge” (sembra del resto profilarsi in generale un richiamo, fra le due tragedie, rispetto alla connessione di orfismo e dionisismo¹²).

Insistiti, fra i frammenti pervenutici della tragedia, sono i riferimenti al Tempo. Abbiamo considerato in cap. I.1 il Tempo come entità primordiale in una parte della tradizione cosmogonica orfica: sebbene l’immagine del Tempo ‘rivelatore’ e ‘portatore di giustizia’ sia tutt’altro che insolito

¹⁰ Di Benedetto (cfr. *Osservazioni su alcuni frammenti dell’Antiope*, pp. 99-100) individua, fra i frammenti dell’agone fra Zeto, sostenitore della vita attiva, e Amfione, sostenitore della vita contemplativa, un attacco alla Musa di Amfione da parte di Zeto, descritta come ἀργόν, φίλοινον, χρημάτων ἀτιμελῆ (*TrGF* 12 F183): se il φίλοινον ci introduce in una dimensione dionisiaca, è interessante osservare le analogie con i vv. 234 e 236 delle *Baccanti*, in cui Penteo rivolge le sue accuse allo Straniero ricorrendo a formule analoghe come struttura (tricolon di insulti ripetuti, v. 234) e contenuto (v. 236, οἰνωπός). Inoltre, osserva ancora Di Benedetto, Zeto, sempre nel fr. 183, parla di quella Musa “pigra, amante del vino e incurante delle ricchezze” come se si trattasse di un nuovo culto introdotto da Amfione, che, secondo il fratello, avrebbe appunto dato inizio a κακά non altrimenti specificati εἰσάγων τήνδε μοῦσαν ἀργόν etc....: il verbo εἰσάγω è usato, insieme con ἐσφέρω, da Penteo per indicare l’introduzione dei riti, nuovi e pericolosi, da parte dello Straniero (vv. 256; 353; 650; 260); appare dunque legittimo ipotizzare un’analogia valenza del verbo εἰσάγω anche nel frammento dell’*Antiope*. Potremmo qui aggiungere che, qualora le novità introdotte da Amfione fossero da interpretare non solo in senos musicale, ma anche religioso (come suggeriscono di fare i passi paralleli delle *Baccanti*), potremmo forse pensare proprio al culto dionisiaco secondo la reinterpretazione orfica. Occorre infine menzionare l’analogia, messa in luce da Di Benedetto, fra l’effeminatezza di Amfione (cfr. *TrGF* 12 F185) e quella del Dioniso delle *Baccanti* (cfr. *Bacc.* 235ss.; 353, τὸν θηλύμορφον ξένον); inoltre sia per Amfione sia per Penteo, ormai trasformato in baccante, Euripide ricorre all’insolito aggettivo γυναικόμιμος (cfr. ancora *Ant.* fr. 185.3; *Bacc.* 980). Tale connotazione risale tuttavia direttamente agli *Edoni* di Eschilo (*TrGF* vol. III, F61), dove appunto come γύννις il re tracio Licurgo si rivolgeva a Dioniso (su cui cfr. avanti, §2).

¹¹ Di Benedetto (cfr. *Osservazioni su alcuni frammenti dell’Antiope*, p. 102), in merito a tale connotazione orfica di Amfione, menziona anche la ‘dichiarazione di poetica’ di quest’ultimo in *TrGF* 12 F202: ἐγὼ μὲν οὖν ἕδοιμι καὶ λέγοιμι τι / σοφόν, ταρασσῶν μηδὲν ὄν πόλις νοσεῖ; il nesso ἕδοιμι καὶ λέγοιμι τι rievocerebbe *Alceste* 357, dove Admeto lamenta di non possedere γλῶσσα καὶ μέλος di Orfeo. Sara Macías Otero individua qui un richiamo alla capacità della γλῶσσα e della φθογγή di Orfeo di affascinare tutto evocata da Egisto nell’*Agamennone* di Eschilo (vv. 1629-1630): la Otero sottolinea come, in entrambi i casi, il potere di Orfeo, connotato anche in senso magico, emerge bensì nel canto, ma anche nel λόγος, nella capacità persuasiva; tale rappresentazione emerge con maggiore chiarezza in *If. Aul.* 1211-1213. Altrove è invece semplicemente il potere del canto a essere messo in evidenza (cfr. *Eur. Med.* 542-543; *Bacc.* 560-564, su cui cfr. qui sotto, nota 12; cfr. avanti, §2, per i passi relativi all’*Ipsipile*). Sulla questione, cfr. Macías Otero, *Orfeo y orfismo en la tragedia griega*, 1191-1194).

¹² Di Benedetto (cfr. *Osservazioni su alcuni frammenti dell’Antiope*, pp. 102-104) riconosce bensì, per l’*Antiope*, una contiguità, nella figura di Amfione, fra dionisismo e “simpateticità con l’area culturale orfica” (p. 100), ma vede, all’opposto, nelle *Baccanti*, l’abbandono della cultura elitaria orfica e il conseguente recupero dei valori tradizionali. In particolare (cfr. *Le Baccanti*, pp. 31-35) interpreta la contiguità fra Orfeo e Dioniso nel secondo stasimo delle *Baccanti* come puramente testuale (nei luoghi in cui “un tempo” Orfeo suonava la cetra, il coro annuncia ora l’arrivo di Dioniso) e sottolinea le differenze piuttosto che le analogie fra queste due figure (il legame con le baccanti e con il timpano dell’uno, quello con le Muse e con la cetra dell’altro). D’altronde, come abbiamo visto anche nei capitoli precedenti, Euripide in realtà sembra cercare spesso di congiungere mondo orfico e dionisiaco e, sebbene le *Baccanti* non siano forse la tragedia dove questo appaia con più evidenza, non vi troviamo in ogni caso traccia di conflitti fra Orfeo e Dioniso, il cui arrivo nei luoghi dove un tempo il cantore tracio suonava la cetra non sembra implicare alcuna contrapposizione, ma, semmai, una continuità. Inoltre non possiamo comunque sia dimenticare che la tragedia sancisce il trionfo della ‘nuova’ religione proveniente dall’oriente.

nella letteratura greca e in particolare in tragedia¹³, il suo ricorrere frequente nell'*Antiope* (*TrGF* 12 FF 222; 223.54-55; 101-102), unito allo scenario cosmogonico che emerge dal canto di Amfione, potrebbe costituire quanto meno un duplice indizio della presenza di allusioni orfiche nel dramma. Inoltre, in *TrGF* 12 F192, Χρόνος è annoverato da Amfione fra le *fontes* (secondo le parole di Kannicht) della sua arte, insieme con il θεῶν πνεῦμα e l'ἔρωσ ὑμνωδίας: il Tempo diventa così il principio da cui scaturisce la poesia, quasi a creare una sovrapposizione fra la nascita di questa e del mondo (del resto uno dei temi principali della tragedia sembra appunto la celebrazione del potere della poesia). Se il 'soffio divino' che ispira il poeta è un concetto tradizionale, risalente a Esiodo (cfr. *Teog.* 31)¹⁴, il riferimento all'ἔρωσ ὑμνωδίας consente un'ulteriore parallelismo fra nascita del mondo e nascita della poesia: Eros compare infatti fra le divinità primordiali non solo in Esiodo (*Teog.* 120), ma anche, con un ruolo cosmogonico ben più importante, nella tradizione orfica, laddove è identificato con Protogonos (cfr. qui sopra, cap. I.1 e qui sotto, §2).

L'altra concezione, interpretabile come 'orfica', presente nel fr. 839 del *Crisippo* (e frequente in generale in Euripide, cfr. qui sopra capp. I.2; II.2.1; III.3), ossia la distinzione nell'uomo di una componente terrena – il corpo – e una componente eterea – l'anima – destinate a dividersi dopo la morte, potrebbe forse essere rintracciata anch'essa nell'*Antiope*, in particolare in *TrGF* 12 F195, ἅπαντα τίκτει χθῶν πάλιν τε λαμβάνει, che contiene tuttavia solo il riferimento all'aspetto più 'tradizionale' della morte, ossia il ritorno alla terra (cfr. anche Esch. *Coef.* 127-128). Eppure l'incipit della cosmogonia di Amfione (fr.182a) e il fr. 195, anche se non appartenenti allo stesso punto della tragedia (l'uno è un esametro, l'altro un trimetro giambico), possono essere legittimamente intesi come concettualmente associati, in modo analogo a quanto avviene appunto nel fr. 839 del *Crisippo*, dove si afferma che, essendo la Terra e l'Etere le due entità cosmogoniche principali, anche nell'uomo troviamo riuniti questi due stessi principi, destinati però a dividersi con la morte dell'individuo.

Se infine è vera l'attribuzione del fr. 910 a questa tragedia (rifiutata però da Kannicht)¹⁵, fra i temi della poesia di Amfione dovremmo annoverare anche l'indagine filosofica intorno al φύσεως κόσμον:

ὄλβιος ὅστις τῆς ἱστορίας

ἔσχε μάθεσιν, μήτε πολιτῶν πημοσύνην

μήτ' εἰς ἀδίκους πράξεις ὀρμῶν,

¹³ Cfr. alcuni passi dall'*Orestea* di Eschilo, quali *Ag.* 250-252; *Coef.* 935; in Euripide ricorre anche altrove, cfr. qui sopra, cap. I.3; Collard; Cropp; Lee, *Euripides. Selected Fragmentary Plays*, p. 318.

¹⁴ Per ulteriori riferimenti letterari rimandiamo al commento di Kannicht al fr. 192 (*TrGF*, p. 292).

¹⁵ Cfr. Collard; Cropp; Lee, *Euripides. Selected Fragmentary Plays*, vol. I, p. 296. Soltanto Temistio (*Or.* 24, p. 109.4 Norman), parafrasando in parte il testo, e Polluce (*Onom.* II.12, che riporta però solo κόσμον ἀγγήρων) attribuiscono il passo a Euripide senza specificare la tragedia; la proposta di attribuzione all'*Antiope* è di Wecklein.

ἀλλ' ἄθανάτου καθορῶν φύσεως

κόσμον ἀγήρων, πῆ τε συνέστη

χῶθεν χῶπως.

τοῖς δὲ τοιούτοις οὐδέποτ' αἰσχυρῶν

ἔργων μελέδημα προσίζει¹⁶.

L' 'orfismo' di Amfione si configurerebbe dunque anche come una vera e propria indagine di tipo filosofico sulla natura, come emerge dal lessico filosofico presente nel passo¹⁷. Saremmo dunque di fronte, tenendo conto delle suggestioni orfiche rintracciabili negli altri frammenti dell' *Antiope*, a un'ulteriore dimostrazione di quella stretta relazione fra dottrine orfiche e filosofia, che abbiamo riscontrato anche altrove in Euripide (cfr. qui sopra, cap. I.1-2; cap. III.3)¹⁸.

§2 *Ipsipile*: Un Dioniso 'orfico' fra Lesbo, Nemea e Delfi

§2.1 L' *Ipsipile* e la tradizione precedente su Orfeo e Dioniso

La protagonista del dramma, *Ipsipile*, è la figlia del re di Lemno, Toante, uno dei figli di Arianna e Dioniso. Stando a quanto possiamo leggere in *TrGF* 71 F752a, il prologo della tragedia (verosimilmente recitato da *Ipsipile* stessa), che si apriva tra l'altro con il nome di Dioniso e la celebrazione del suo culto estatico sul Parnaso "insieme con le fanciulle di Delfi" (*TrGF* 71 F752)¹⁹, doveva appunto contenere notizie sulla famiglia e sulla nascita di *Ipsipile*: grazie al

¹⁶ "Beato è colui che possiede la conoscenza che viene dall'indagine, né tende al danno dei cittadini né a azioni ingiuste, ma contempla l'ordine che non invecchia della natura immortale, come si sia formato e da dove venga e come. A tali uomini mai si unisce il pensiero di turpi azioni". Per un commento su questi versi nel contesto dell' *Antiope*, cfr. Di Benedetto, *Alcune osservazioni sull'Antiope di Euripide*, pp. 102-104.

¹⁷ Collard; Cropp; Lee, *Euripides. Selected Fragmentary Plays*, vol. I, p. 325. Possiamo rimandare, per il verbo συνίστημι in riferimento al κόσμος, a Ippone di Reggio (38 A 3 DK, all'attivo – è il fuoco a formare il mondo; per l'empietà di Ippone, cfr. in particolare 38 A 2 DK = *schol. in Nub.* 94); Anassagora (59 A 67 DK, al medio, per la formazione del mondo); Archelao (60 A 14 DK; la *Suda s. v.* = 60 A 2 DK lo dice allievo di Anassagora e maestro di Socrate e, "secondo altri" anche di Euripide); Leucippo (e Democrito 67 A 21 DK, per la formazione dei κόσμοι); in ambito pitagorico, cfr. in particolare Filolao 44 B 6 DK (in riferimento alla sostanza dei πράγματα ἐξ ὧν συνέστα ὁ κόσμος). Secondo una testimonianza di Ezio sarebbe stato Pitagora il primo a chiamare τὴν τῶν ὄλων περιοχὴν κόσμον ἐκ τῆς ἐν αὐτῷ τάξεως (cfr. 14 A 21 DK; Diogene Laerzio, in VIII.48 = 28 A 44 DK contrappone la notizia che attribuisce a Pitagora questo primato a quella di Teofrasto, che lo attribuisce a Parmenide, e a quella di Zenone, che lo attribuisce a Esiodo); a Pitagora riconduce anche il termine ἱστορία Eraclito, che attribuisce appunto a Pitagora la pratica della ἱστορία (cfr. 22 B 129 DK). Il passo è stato inteso, a partire da Valckenaer, come riferito a Anassagora, come dimostra 59 A 30 DK, dove il frammento euripideo è menzionato fra le notizie relative a Anassagora sulla base di Aristot. *Et. Eud.* 1216a11, che riecheggerebbe il passo euripideo.

¹⁸ Si osservi inoltre come il termine ὄλβιος sia legato alla verità acquisita attraverso l'iniziazione misterica (soprattutto in ambito eleusino, cfr. Pind. fr. 137 Sn-M; Sof. *TrGF* IV F837; *Inn. Dem.* 480) e come tale acquisizione implichi l'impossibilità di fare il male e danneggiare il prossimo, un concetto che riporta anch'esso alla necessaria purezza degli iniziati. L'aggettivo ὄλβιος, oltre che in Empedocle (31 B 132), ricorre anche nelle lamine orfiche, dove è strettamente legato all'espiazione, da parte dell'iniziato, delle "azioni ingiuste" e, quindi, al suo raggiungimento di uno stato di purezza (cfr. tre lamine da Turi, A1.3;8 Zuntz = II B1.3;8 Pugliese Carratelli = fr. 488.3,8 Bernabé; A 2-3.3 Zuntz = II A 1-2.3 Pugliese Carratelli = fr. 489-490.3 Bernabé; le due lamine di Pelinna, II B3.1;7-4.1 Pugliese Carratelli = fr. 485.1;7-486.1 Bernabé, dove l'iniziato è chiamato τρισόλβιε).

¹⁹ Διόνυσος, ὃς θύρσοισι καὶ νεβρῶν δοραῖς / καθαπτὸς ἐν πεύκησι Παρνασσὸν κάτα / πηδᾶ χορεύων παρθένους σὺν Δελφίσιν.

contributo dell'*Epitome* di Apollodoro (I.9) e alla *Biblioteca* di Diodoro Siculo (V.79.1-2), possiamo ricostruire i nomi dei quattro figli di Dioniso, nonché di due delle isole che furono loro donate²⁰, ossia Στάφυλος, Πεπάρηθος, Οἰνοπίων re di Chio e infine Toante, re di Lemno e padre di Ipsipile²¹. L'analisi lessicale dei nomi dei figli di Dioniso e Arianna ci permette di interpretarli, in almeno tre casi, come 'nomi parlanti', in quanto connessi alla sfera del vino e della coltivazione della vite: στάφυλος è ovviamente collegato a σταφυλίς, "grappolo d'uva" (tra l'altro, Eliano, *Var. Hist.* III.41, menziona un epiteto σταφυλίτης per Dioniso); Πεπάρηθος presenta un'interessante connessione con il nome di un'isola (l'odierna Skopelos), nota per le sue vigne e i suoi vini (cfr. *Sof. Fil.* 548-549, ἐς τὴν εὐβοτρυν / Πεπάρηθον)²²; Οἰνοπίων è facilmente interpretabile come "bevitore di vino"²³. Il carattere dionisiaco del dramma è infine confermato dal fatto che Dioniso stesso compaia nel finale come *deus ex machina* (il nome di Dioniso come *persona loquens* è riconoscibile in *TrGF* 71 F759a = *POxy* 852, fr. 64iii) per porre fine alle sofferenze della nipote e dei due figli che la donna ha avuto da Giasone, Euneo e Toante.

L'antefatto della tragedia euripidea è infatti identificabile con l'incontro di Ipsipile con Giasone, al momento dello sbarco degli Argonauti a Lemno. Giasone porta poi con sé nella Colchide i figli avuti da Ipsipile, mentre quest'ultima, in seguito alle tragiche vicende che coinvolgono Lemno (il massacro degli uomini da parte delle donne, fra le quali Ipsipile soltanto si rifiuta di uccidere il vecchio padre Toante, cfr. *TrGF* 71 F 759a), è costretta a fuggire fino a Nemea, dove diventa schiava di Licurgo, sacerdote di Zeus, e di sua moglie Euridice, che le affida la cura del figlioletto Ofelte²⁴. La complessità della trama dell'*Ipsipile* consiste appunto nell'intreccio fra diversi filoni mitologici: durante la schiavitù di Ipsipile a Nemea giunge l'esercito degli argivi in marcia contro Tebe e, proprio per dissetare i soldati, su richiesta del sacerdote di Apollo Amfiarao, Ipsipile abbandona un istante il piccolo Ofelte causandone così involontariamente la morte per il morso di un serpente. La figura di Amfiarao rappresenta, in un certo senso, l'elemento di connessione fra il mito della guerra fra Argo e Tebe e quello lemno di Ipsipile e del

²⁰ Per una disamina della tradizione relativa ai figli di Dioniso e Arianna, cfr. Collard; Cropp; Lee, *Euripides. Selected Fragmentary Plays*, vol. II, p. 227.

²¹ Secondo la tradizione conservata da Diodoro Siculo, Radamanti, fratello di Minosse e zio di Arianna, avrebbe donato Chio a Enopio, Lemno a Toante e Pepareto a Stafilo; Pepareto è dunque ricordata come isola, non come persona, a differenza che nell'*Epitome* di Apollodoro. Si tenga inoltre presente che, nella versione di Diodoro, soltanto Enopio è figlio di Arianna e Dioniso, mentre Stafilo e Toante compaiono fra τῶν [...] ἄλλων τῶν περὶ αὐτὸν ἡγεμόνων, dove con αὐτὸν ci si riferisce a Radamanti, fratello di Minosse e zio di Arianna. Stafilo, nella *Vita di Teseo* di Plutarco (20.2) è ricordato invece come figlio di Teseo.

²² Cfr. Collard; Cropp; Lee, *Euripides. Selected Fragmentary Plays*, vol. II, p. 227.

²³ Si tratta di una parola tra l'altro vicina all'οἰνοπίτης (οἶνος + ὀπιπεύω, che "sospira per il vino") o οἰνοπίτης di Aristof. *Tesm.* 393 (la prima lezione è quella dello scolio e della Suda, la seconda quella del Ravennate).

²⁴ Fra le testimonianze relative alla vicenda di Ipsipile, di particolare importanza sono il racconto che Ipsipile fa a Adrasto (in una situazione analoga a quella della tragedia euripidea, cioè dopo avere offerto da bere all'armata argiva in marcia contro Tebe) nella *Tebaide* di Stazio (V.29 ss.) e la rielaborazione del mito presente nelle *Argonautiche* di Apollonio Rodio (I.611 ss.).

viaggio della nave Argo (Ipsipile sembra aver voluto giocare sulla doppia accezione del nome ‘Argo’): a lui è infatti affidato il compito di salvare Ipsipile dalle ire di Euridice (decretando tra l’altro la nascita dei giochi Nemei in onore di Ofelte, cfr. *TrGF* 71 F757.886 ss.) e di assistere al riconoscimento fra Ipsipile e i suoi due figli, giunti anch’essi a Nemea (cfr. *TrGF* 71 F759a.1584-1589).

Dopo la scena del riconoscimento (reso forse possibile da simboli dionisiaci, cfr. *TrGF* 71 F759a.1632.), Euneo racconta alla madre ritrovata di essere stato condotto in Tracia, insieme con il fratello, dopo la morte del padre, da uno dei compagni di questi, il poeta Orfeo (*TrGF* 71 F 759a 1616-1623):

Ὅρφεύς με καὶ τόνδ’ ἤγαγ’ εἰς Θρήκης τόπον.

[...]

μοῦσάν με κιθάρας Ἀσιάδος διδάσκειται,
τοῦτ[ο]ν δ’ ἐς Ἄρεως ὄπλ’ ἐκόσμησεν μάχης²⁵.

Walter Burkert, in un saggio apparso la prima volta nel 1994, *Orpheus, Dionysos und die Euneiden in Athen*, ricostruisce lo scenario religioso dell’*Ipsipile* come ‘orfico-dionisiaco’, ricollegandolo alle reali pratiche religiose dell’Atene del tardo V secolo: come appunto mette in luce Burkert, infatti, la scelta (a quanto pare, un’innovazione) euripidea di fare di Orfeo l’‘educatore’ dei discendenti di Dioniso sia nell’arte poetica sia in quella militare, non solo permette di connotare il dionisismo dell’*Ipsipile* in senso ‘orfico’, ma, attraverso la figura di Euneo, getta, per così dire, un ponte con l’Atene contemporanea, dove alla famiglia degli Euneidi, che vantavano appunto la discendenza da Euneo, era riservato il sacerdozio di Dioniso Melpomenos (come gli eleusini Kerykes), in virtù della loro eccellenza nella citarodia. La tragedia euripidea ci permette di scorgere un verosimile influsso orfico su questo culto dionisiaco ateniese²⁶.

Poiché la cura che Orfeo si prende dei figli di Ipsipile, come riferisce Euneo alla fine della tragedia, sembra esaltare la devozione del poeta per la figura divina di Dioniso, in questa prospettiva il riferimento alle “donne degli Edoni”, che il Papiro di Ossirinco 852 (fr. 64i = *TrGF* 71 F759a) ci attesta fosse presente nella tragedia (si tratta di una nota a margine del testo: Ἡδωνίσι Θρακίαις, e sotto Πάγγαιον ὄρος Θρακίης) difficilmente poteva implicare quello alla morte di Orfeo per mano delle baccanti di Tracia, ma soltanto alla vicenda dei rapporti fra Dioniso e Licurgo, re degli Edoni, colpevole di aver perseguitato il dio e il suo culto (su cui cfr. avanti).

²⁵ Sull’importanza di questo frammento come testimonianza della tradizione che legava la famiglia degli Euneidi di Atene alle figure di Orfeo e Dioniso, cfr. Burkert, *Orpheus, Dionysos und die Euneiden in Athen*, pp. 112 ss.. Sul ruolo di Orfeo come educatore, cfr. Macías Otero, *Orfeo y el orfismo en la tragedia griega*, pp. 1188-1189.

²⁶ Cfr. Burkert, *Orpheus, Dionysos und die Euneiden in Athen*, pp. 112-119.

Del resto, come abbiamo visto qui sopra a proposito dell' *Antiope* (cfr. nota 10), non possono, a questo proposito, essere trascurati i rapporti delle tragedie dionisiache di Euripide, (comprese, ovviamente, le successive *Baccanti*) con la tetralogia di Eschilo, non pervenutaci, composta da *Edoni*, *Bassaridi*, *Neaniskoi* e il dramma satiresco *Licurgo*. Gli *Edoni* sarebbero in particolare da considerare il modello delle *Baccanti*: Dioniso, giunto in Tracia, presso gli Edoni, dall'Oriente²⁷, per portarvi il suo 'nuovo' culto, si trovava a fronteggiare l'opposizione del re Licurgo. Una traccia per la ricostruzione della trama del dramma sembra fornita da Apollodoro (*Bibl.* III.5.1), che ci parla dell'imprigionamento delle baccanti da parte di Licurgo e della loro successiva liberazione a opera di Dioniso, che, reso pazzo il re, lo induce a uccidere il figlio; su ordine del dio, gli Edoni stessi legano infine Licurgo sul monte Pangeo, dove cavalli imbizzarriti lo sottopongono allo *σπαραγμός*²⁸.

Quanto alle *Bassaridi*, le nostre informazioni sono ancora più scarse: la testimonianza più importante è quella dei *Catasterismi* di Eratostene (cap. 24), che ci parla di un conflitto fra Dioniso e Orfeo (e a cui fa forse – e probabilmente – riferimento anche Nietzsche quando paragona la condanna a morte di Socrate a quella di Orfeo sbranato dalle menadi, nell'ambito della sua, pur discutibile, contrapposizione fra 'irragionevolezza' eschilea e 'socratismo estetico' euripideo, cfr. *La nascita della tragedia*, p. 119). Quest'ultimo, pur dovendo la sua fama a Dioniso (ὕφ' οὗ [Dioniso] ἦν δεδοξασμένος), dopo essere disceso nell'Ade per recuperare la sposa Euridice e aver visto "le cose di laggiù" (διὰ τὴν γυναικᾶ εἰς Ἄιδου καταβάς καὶ ἰδὼν τὰ ἐκεῖ οἷα ἦν), avrebbe cessato di adorare Dioniso e avrebbe celebrato invece il Sole, identificato con Apollo, come massima divinità (τὸν μὲν Διόνυσον οὐκέτι ἐτίμα, ὕφ' οὗ ἦν δεδοξασμένος, τὸν δὲ Ἥλιον μέγιστον τῶν θεῶν ἐνόμισεν, ὃν καὶ Ἀπόλλωνα προσηγόρευσεν); attiratosi così l'ira di Dioniso, sarebbe stato fatto a brani, "come dice il poeta Eschilo" dalle *Bassaridi* mandate dal dio. Se possiamo sicuramente ricondurre a Eschilo la morte di Orfeo, dovuta all'ira del dio, per mano delle baccanti di Tracia, sussistono molti dubbi in merito all'origine eschilea delle altre notizie fornite da

²⁷ La connotazione orientale di Dioniso sembra emergere dal frammento *TrGF* vol. III F59, in cui si parla (evidentemente in riferimento all'abbigliamento del tiaso dionisiaco) di *χιτῶνας βασσάρας τε* [due termini pressoché sinonimi, stando ai lessici antichi] *Λυδίας ποδήρεις* [lunghe fino ai piedi].

²⁸ Cfr. West, *Tragica VI*, p. 63, dove si ritengono pertinenti alla trama tragica, oltre alla follia di Licurgo e alla conseguente morte del piccolo Driante, anche la prigionia e la liberazione delle baccanti: a quest'ultima scena potrebbe appartenere *TrGF* vol. III F58, tramandatoci dall'*Anonimo Del Sublime* 15.6, che lo riferisce all'epifania di Dioniso nella reggia di Licurgo, forse proprio nel momento della liberazione delle sue seguaci (il trattatista, tra l'altro, menziona subito dopo il v. 726 delle *Baccanti*, *πᾶν δὲ συνεβάκχευε ὄρος*, a sottolineare lo stretto legame fra i due drammi). West riconduce invece a altri filoni narrativi, alternativi a Eschilo, sia la morte di Licurgo sul Pangeo sia la fuga di Dioniso in mare, dove il dio si rifugia per sfuggire alle persecuzioni di Licurgo (un particolare, riferito da Apollodoro, che compare tra l'altro anche nel breve resoconto delle vicende del re degli Edoni presente in *Il.* VI.135 ss.). Eppure il fatto che questa scena "non si adatti alla trama tragica", come sostiene West, non sembra una motivazione cogente per escludere che la rocambolesca fuga di Dioniso fosse narrata per esempio da un messaggero; poiché infatti nel racconto di Apollodoro il momento in cui Dioniso si mette in salvo in mare e quello in cui le sue seguaci vegono imprigionate appaiono strettamente collegati (sintatticamente per mezzo di un *δέ*), è verosimile ipotizzare che fossero presenti entrambi nell'originaria trama eschilea.

Eratostene²⁹. Secondo West³⁰, Orfeo sarebbe comparso già rappresentato negli *Edoni* fra i seguaci di Dioniso e sarebbe diventato poi nelle *Bassaridi* ‘apostata’ del culto dionisiaco (così West interpreta il riferimento alla “fama” di Orfeo, appunto come poeta ‘dionisiaco’): le verità di cui il

²⁹ La versione più ampia della storia della costellazione della Lira è conservata in due manoscritti (Vat. gr. 1087 = T e Marc. gr. 444 = R, che sembra dipendere dal primo), che contengono particolari omessi invece nella versione vulgata dei *Catasterismi* (quella riportata da Nauck nella sua raccolta dei frammenti tragici), quali la menzione della discesa nell’Ade διὰ τὴν γυναικᾶ, la visione di τὰ ἐκεῖ οἶα ἦν e il dettaglio relativo alla fama di Orfeo dovuta a Dioniso. Tali informazioni aggiuntive sono confluite nella tradizione latina di Arato, di cui fanno parte anche le traduzioni dei *Fenomeni* di Cicerone e (se è vera l’attribuzione) Germanico (sulle vicende filologiche del testo dei *Catasterismi* e sulle sue relazioni con il materiale latino riconducibile a Arato, cfr. West, *Tragica graeca VI*, pp. 64-65). L’apparato scoliastico relativo alla traduzione di quest’ultimo, i cosiddetti *scholia Basileensia* (derivanti da un ampio corpus formatosi in ambiente alessandrino), riguardo alla costellazione della Lira, riferisce le vicissitudini di Orfeo: *qui cum ob coniugis Eurydices desiderium ad inferos descendisset et quae ibi essent animadvertisset, negligentius Liberum colere coepit* [l’espressione suggerisce una precedente devozione per Dioniso] *solemque Apollinem dixit esse [...]. Liber indignatus misit bacchas, ut Aeschylus scribit, quae eum membratim discerpere* (cfr. *schol. Basil. in Germ.* p. 84.6 ss. Breysig). La versione del cosiddetto “Arato latino”, un corpus formatosi nell’VIII secolo e derivante da uno precedente, ora perduto, risalente al IV sec. d.C. (su cui cfr. Le Bourdellès, *L’Aratus latinus*), presenta bensì molte somiglianze con il passo di Eratostene conservato in TR (in alcuni punti si tratta di una traduzione), ma anche l’omissione dell’identificazione del Sole con Apollo: *ad inferos autem descendit et vidit illic qualiter esset. Liberum patrem iam non honoravit, a quo fuerat glorificatus, Solem autem maximum deorum nominavit [...]. Liber pater iratus ei misit Bassares, ut ait Aeschylus carminum poeta, et dissipaverunt eum et membra discerpta sepelierunt* (cfr. *TrGF* vol. III, p. 138, a cui rimandiamo anche per il testo dei *Catasterismi*, nonché degli *scholia Basillensia e Stroziana*, per cui cfr. avanti). La tradizione altomedievale degli *scholia Sangermanensia*, appartenenti al corpus della cosiddetta *Arati Latini Retractatio* (p. 151.19 ss. Breysig), analogamente a quanto accade nella vulgata di Eratostene, non si soffermano sulla catabasi di Orfeo in quanto elemento qualificante della vicenda (ci si riferisce solo alla dolcezza del canto di Orfeo tale *ut [...] inferos commovisse putetur*), ma, come nell’Arato latino, menzionano l’abbandono, da parte di Orfeo, del culto di Dioniso (*Liberum autem patrem, a quo fuerat glorificatus, minime glorificaret*) a favore di quello del Sole, senza alcun riferimento a Apollo. I successivi *scholia Stroziana in Germanicum*, che recepiscono la tradizione precedente, compresi i più antichi *scholia Basileensia* (cfr. p. 151.9 ss. Breysig), riferiscono il mito della catabasi di Orfeo, anche se – sulla scia dei *Sangermanensia* – con una sfumatura di incertezza (*ob coniugis Eurydices desiderium ad inferos descendisse putatur*) e sottolineano piuttosto la contrapposizione fra l’abbandono del culto di Dioniso (*a quo [Orpheus] fuerat glorificatus*) e la celebrazione di Apollo – senza menzione del Sole – come “il più grande degli dei”. La tradizione latina di Arato sembra confermare il legame dell’ira di Dioniso non solo con la tragedia di Eschilo (*Liber indignatus misit bacchas, ut Aeschylus scribit* compare sia nei *Basileensia* sia negli *Stroziana* e ricalca perfettamente il testo greco di Eratostene, che però ha più precisamente τὰς βασάρδας), ma anche con l’ingratitude di Orfeo verso il dio, che rimane un dato costante fin dagli *scholia Basileensia*. Quanto al mito della catabasi di Orfeo, esso sembra fornire l’unica spiegazione della rottura fra Dioniso e il suo poeta, risalente quindi, forse, anch’essa a Eschilo. Se fosse vero che, come ipotizza Massimo Di Marco (cfr. *Dioniso e Orfeo nelle Bassaridi di Eschilo*, p. 124), la precedente devozione di Orfeo per Dioniso e la successiva catabasi del poeta, causa del conflitto fra i due, fossero frutto di un’interpolazione, seppure antica, nel testo di Eratostene, si dovrebbe supporre tutta la tradizione relativa a Arato dipendente da un testo interpolato di Eratostene (tra l’altro attestato in due soli manoscritti Vaticani, T e R, verosimilmente dipendenti l’uno dall’altro) invece che da quello genuino. Nella versione vulgata di Eratostene, inoltre, il fatto che Orfeo non onori Dioniso (la vulgata ha οὐκ ἐτίμα invece che οὐκ ἐτίμα di TR) e ritenga invece il Sole il più grande degli dei non sembra offrire una piena e esplicita spiegazione dell’ira di Dioniso verso Orfeo, a meno che non si interpreti il passo come se si riferisse all’ira di un dio non riconosciuto (come nelle *Baccanti* o nell’*Ippolito*, dove si tratta di Afrodite) invece che rinnegato. Invece, se, come è verosimile, Eratostene traeva da Eschilo sia il motivo dell’ira di Dioniso sia la sua causa (data la concatenazione dei due fatti), dovremmo supporre per le *Bassaridi* uno sviluppo drammatico del tutto identico a quello degli *Edoni* (vendetta del dio respinto nel suo culto). Occorre infine menzionare la versione della vicenda attestata negli *Astronomica* di Igino (II. 7), che cita esplicitamente Eratostene fra le sue fonti: Dioniso si sarebbe vendicato di Orfeo, scagliandogli contro le baccanti di Tracia sul Pangeo, perché il cantore, nel suo canto rivolto alle potenze inferie (presso cui si era recato per recuperare Euridice), fra tutti gli dei, avrebbe trascurato proprio Dioniso. L’origine di questo racconto potrebbe forse essere rintracciata in quell’ ὕφ’ οὗ [Dioniso] ἦν δεδοξασμένος del testo eratostenico di TR, dove il riferimento alla fama di Orfeo, dovuta a Dioniso, appare effettivamente oscuro e tale da richiedere una spiegazione: è possibile che Igino abbia reinterpretato il passo come se la colpa di Orfeo consistesse (piuttosto che nell’abbandono del culto di un dio a cui doveva la sua fama) nel non avere celebrato la fama di Dioniso.

³⁰ Cfr. West, *Tragica VI*, pp. 64-70.

cantore tracio sarebbe venuto a conoscenza nell’Ade, nella sua catabasi alla ricerca della sposa, lo avrebbero indotto a volgersi a nuovo culto solare, che, sempre secondo West, sarebbe da ricondurre alla tradizione orfica sorta nell’ambito del pitagorismo³¹.

Contro questa ricostruzione Massimo Di Marco³² avanza almeno due critiche, l’una di carattere drammaturgico (l’ipotesi di una catabasi di Orfeo nell’Ade richiederebbe il trascorrere di un lasso di tempo troppo ampio fra *Edoni e Bassaridi*), l’altra di carattere religioso: si dovrebbe infatti ipotizzare la rappresentazione di un Dioniso falso e bugiardo, portatore di un messaggio ingannevole e uccisore dell’innocente Orfeo, reo soltanto di aver smascherato la falsità del dio. Di Marco ritiene invece Orfeo fin dal principio della tetralogia adoratore di un dio solare, inscrivibile all’interno della religione preesistente in Tracia (piuttosto che del pitagorismo, secondo l’opinione di West): Di Marco sottolinea infatti il “posto di rilievo” occupato dal culto del Sole presso alcune tribù tracie, una devozione che Sofocle, nel *Tereo*, ci conferma che fosse nota a Atene (*TrGF* vol. IV F582)³³; Orfeo sarebbe quindi incorso nell’ira di Dioniso alla stessa stregua di Licurgo, in

³¹ Cfr. West, *Tragica VI*, pp. 67-69. Il teatro attico ci attesta la predilezione dei σοφοί in genere per teologie ‘eliocentriche’: in *TrGF* vol. IV F752 Sofocle fa invocare a un personaggio il Sole, “che i σοφοί dicono essere γεννητήν θεῶν πατέρα <τε> πάντων; più tradizionale è l’immagine del Sole, come auriga, offerta dal coro delle *Nuvole* di Aristofane (vv. 571-574). Quanto all’*Edipo Re* (v. 660), citato da West, la celebrazione del Sole “primo fra tutti gli dei” sembra inserirsi piuttosto nella più ampia dinamica di contrapposizione luce-tenebre su cui è costruito l’intero dramma, senza particolari implicazioni intellettualistiche (cfr. anche vv. 1183-1185; 1424-1428). West, d’altra parte, sulla base della testimonianza di Clemente, (cfr. *Strom.* I.131), ritiene che alcuni degli scritti attribuiti a Orfeo e composti in ambienti pitagorici, quali il *Cratere* e la *Catabasi nell’Ade*, siano riflessi in Plutarco (cfr. *Vend. div.* 566c), secondo cui Orfeo, di ritorno dall’Ade, dove era sceso alla ricerca della moglie, avrebbe affermato che a Delfi vi fosse un oracolo comune alla Notte e a Apollo. In realtà a parlare, nel testo di Plutarco, è lo spirito-guida di Tespesio di Soli, a cui viene infatti mostrato come Orfeo si ricordasse male, dato che nulla hanno in comune Apollo e la Notte; quest’ultima condivide invece con la Luna un oracolo, che non ha una specifica sede sulla terra. Nonostante le critiche di Di Marco (cfr. *Dioniso e Orfeo nelle Bassaridi di Eschilo*, pp. 119-120), che esclude la possibilità di un legame di questa tradizione con Eschilo, Marisa Tortorelli Ghidini (cfr. *Dionysos versus Orpheus?*, pp. 155-156) ribadisce invece la possibilità di una connessione fra le *Bassaridi* e un filone narrativo di origine pitagorica, attestato da Plutarco, in cui Apollo è associato in qualche modo alla catabasi di Orfeo. Sulla scia di West si pone comunque sia anche Seaford (cfr. *Mystic Light in Aeschylus’ Bassarai*, pp. 602-606), che vede nelle *Bassaridi* la rappresentazione della contrapposizione fra un orfismo ‘dionisiaco’ e il pitagoreismo ‘apollineo’ (che troverebbe però, forse nei *Neaniskoi*, una non ben definita riconciliazione); Seaford ricostruisce altresì nella successione catabasi nell’oscurità/adorazione della luce e del Sole, la dinamica caratteristica dell’iniziazione misterica (Misteri eleusini compresi), che conduce il mista dall’oscurità alle tenebre. Occorre comunque sia ricordare che Plutarco mostra un atteggiamento ‘critico’ verso la tradizione relativa alla catabasi di Orfeo: l’Orfeo plutarcheo infatti commette un errore nell’associare Apollo e la Notte; al contempo l’aldilà, subito prima che lo psicopompo mostri a Tespesio l’oracolo della Notte e della Luna, viene rappresentato come un luogo dove le anime vivono in beatitudine, paragonato ai βακχικοί ἄνθρωποι e da cui avrebbe avuto luogo l’anabasi di Dioniso stesso e poi di Semele scortata da Dioniso. Plutarco sembra voler evocare un Dioniso connesso con l’aldilà ma allo stesso tempo vincitore sulla morte, forse in contrapposizione con quanto è riferito subito dopo in merito all’oracolo di Apollo erroneamente messo in relazione da Orfeo con l’Ade. Plutarco non ci spiega tuttavia perché Orfeo “non abbia ricordato bene” quanto visto nell’Ade: forse la dimenticanza sarebbe dovuta al dolore per il fallimento del ricongiungimento con Euridice, che Plutarco stesso indica come causa del viaggio di Orfeo? Ci si può chiedere naturalmente se il passo plutarcheo possa avere qualche relazione con la tragedia eschilea (cfr. qui sopra), che comunque sia non è menzionata da Plutarco (cfr. avanti, nota 36).

³² Cfr. Di Marco, *Dioniso ed Orfeo nelle Bassaridi di Eschilo*, pp. 121ss..

³³ Cfr. Di Marco, *Dioniso ed Orfeo nelle Bassaridi di Eschilo*, pp. 129-131; il frammento di Sofocle è preso in considerazione anche da West (cfr. *Tragica VI*, pp. 67-68), il quale però sottolinea la religiosità di Orfeo come frutto di una “rivelazione personale”, priva di reali agganci con i culti degli Edoni e quindi da ricondurre alla rappresentazione di Orfeo come σοφός.

quanto oppositore del suo culto. Secondo Di Marco la trilogia tragica eschilea si sarebbe conclusa con la riappacificazione, nel segno di Orfeo, di Apollo e Dioniso, che avrebbe appunto accettato di diventare il dio di quei riti non cruenti (in opposizione a quello dionisiaco dello *σπαραγμός*) di cui Orfeo in vita era stato il sacerdote³⁴. Risulta tuttavia difficile spiegare come l'Orfeo adoratore di Elio-Apollo, oppositore di Dioniso e vittima della sua collera, potesse diventare, come conclude Di Marco, “Ἰήρωος ἀρχηγέτης dei riti orfici e dell'orfismo” (p. 151) in un nuovo quadro culturale, prevalentemente dionisiaco, incentrato sulla colpa originaria dello *σπαραγμός* di Dioniso stesso da parte di Titani.

Comunque sia, non si può negare l'effettiva difficoltà di supporre che Eschilo abbia offerto una rappresentazione di Dioniso come dio bugiardo, portatore di un messaggio ingannevole, smascherato dall'innocente Orfeo, per questo ingiustamente punito dalla collera del dio. Eppure, se riteniamo appartenente alla tragedia eschilea (ipotesi esclusa invece da Di Marco) il motivo della discesa di Orfeo nell'Ade alla ricerca di Euridice (su cui si vadano in generale le testimonianze 978-999 raccolte da Bernabé), potremmo anche considerare l'esito dell'impresa di Orfeo, che, secondo la tradizione successiva, sarebbe stato fallimentare: le allusioni più vicine a Eschilo alla catabasi del poeta in cerca della sposa sono nell'*Alcesti* di Euripide (vv. 357 ss.), dove l'esito non è menzionato, e nel *Simposio* di Platone (179b-d), che esplicitamente parla di un fallimento. Sembra evidente che entrambi questi autori contino sulla conoscenza, da parte del loro pubblico (il riferimento euripideo è particolarmente sfumato), di un mito ben noto, forse proprio attraverso l'originaria versione eschilea³⁵. “Le cose viste nell'Ade”, di cui fa menzione Eratostene, possono dunque essere inserite

³⁴ Cfr. Di Marco, *Dioniso ed Orfeo nelle Bassaridi di Eschilo*, pp. 150-152. A favore di una riconciliazione finale fra Orfeo, Dioniso e Apollo è anche Sara Macías Otero, che propende però, come West, a vedere nell'apostasia di Orfeo l'origine del suo contrasto con Dioniso: la studiosa sottolinea comunque sia come si debba forse a Eschilo lo spostamento della causa della morte di Orfeo dal piano umano (ira delle donne da lui respinte), come suggeriscono anche le testimonianze iconografiche coeve, in cui compaiono, come assassine di Orfeo, donne non connotate come baccanti, a quello religioso (ira di Dioniso, che scatena le sue seguaci contro il poeta); cfr. Macías Otero, *Orfeo y orfismo en la tragedia griega*, pp. 1200-1202.

³⁵ Nell'*Alcesti* di Euripide (438 a.C.), vv. 357 ss. (prima attestazione letteraria della catabasi di Orfeo), è piuttosto il contesto a suggerirci che tale catabasi avesse lo scopo di riportare in vita la donna amata: Admeto lamenta infatti di non possedere “la lingua e il canto di Orfeo” così da “incantare” Persefone e Ade e sottrarre la sposa al regno dei morti. Un'ulteriore conferma di un collegamento fra la vicenda di Admeto e *Alcesti* e quella di Orfeo e Euridice, nel testo euripideo, è fornita da Platone, che, richiamandosi verosimilmente a Euripide, nel *Simposio* (179b-d), mette a confronto coloro che sono e coloro che non sono capaci di morire per la persona amata: *Alcesti*, che ebbe tale coraggio, fu premiata dagli dei con il ritorno in vita, laddove Orfeo, che cercò di penetrare invece vivo nell'Ade (non avendo il coraggio sufficiente per morire per amore), fu condannato dagli dei a portare via con sé soltanto il *φῶσμα* della donna amata e non “lei in persona”. Si tratta della più antica attestazione dell'esito fallimentare dell'impresa di Orfeo: il testo euripideo sembrerebbe infatti suggerire piuttosto che Orfeo abbia riportato un successo e non una sconfitta (così anche Isocrate, che allude, nel *Busiride*, cap. 8, alla capacità di Orfeo di riportare i morti dall'Ade). Nulla comunque sia induce a escludere che sia Platone sia Euripide si rifacessero a una stessa tradizione precedente, che poteva avere proprio in Eschilo un punto di riferimento, anche se non è possibile indicare se e fino a che punto come innovatore. Sara Macías Otero in *Orfeo y orfismo en la tragedia griega*, pp. 1189-1194, infatti, propende per riconoscere l'esistenza di una nota e diffusa versione, nell'Atene del V-IV sec., del mito della catabasi di Orfeo alla ricerca della sposa, a cui si richiamerebbero sia Euripide sia Platone: la Otero, che pure non menziona Eschilo, ritiene che di tale mito facesse parte, fin dalle sue più antiche versioni, il fallimento dell'anabasi di Euridice (interessante l'ipotesi della studiosa di

nel contesto del mito che vede Orfeo incapace, per la sua umana debolezza, di riportare in vita la sposa³⁶. Assumendo questa prospettiva, sarebbe legittimo ipotizzare una possibile critica di Eschilo al messaggio salvifico della religiosità orfico-dionisiaca espressa, piuttosto che in un attacco diretto a Dioniso come ‘dio falso e bugiardo’, indirettamente, nella rappresentazione dell’incapacità di Orfeo di garantire la vita dopo la morte (come invece prometterebbero le dottrine a lui ascritte)³⁷.

Potrebbe forse, a questo punto, essere formulata anche un’eventuale ipotesi sulla giustificazione drammatica del volgersi di Orfeo a un culto solare, ossia come volontà di

mettere in relazione con la catabasi di Orfeo anche il riferimento al cantore tracio fatto da Giasone in *Medea* 543 ss.: il gesto eroico di Orfeo metterebbe in risalto il pessimo comportamento, come mariti, di Admeto e Giasone). Secondo Marisa Tortorelli Ghidini (cfr. *Dionysos versus Orpheus?*, pp. 153-154), d’altra parte, Platone potrebbe avere scelto una versione ‘critica’ del mito dell’anabasi di Euridice, in quanto il successo di quest’ultima sarebbe stato un paradosso rispetto alle dottrine orfiche che riconoscono nella morte appunto la vera vita. Poiché, come abbiamo più volte messo in rilievo, per tali dottrine aveva interesse anche Euripide, la sua scelta, nell’*Alceste* (che appartiene comunque sia alla prima fase della sua produzione), di lasciare intendere (seppure non esplicitamente) un esito positivo dell’impresa di Orfeo, potrebbe, nella prospettiva indicata dalla Tortorelli Ghidini, apparire incoerente: tuttavia, in un contesto drammatico e non filosofico, l’eventuale incapacità di Orfeo di riportare in vita la sposa avrebbe potuto suggerire, metaforicamente, la sua incapacità di garantire la vita dopo la morte; da qui, dunque, la scelta di Euripide di tacere l’esito negativo, pur noto (forse, come si è detto, grazie a Eschilo stesso), della catabasi, passato quindi sotto silenzio. Del resto Isocrate, che nel *Busiride* attribuisce appunto a Orfeo la capacità di riportare i morti indietro dall’Ade, attribuisce al cantore tracio anche racconti blasfemi sugli dei (capp. 38-39): si tratta verosimilmente dei miti teogonici sulla nascita e la morte di Dioniso, così essenziali, come sappiamo, per l’escatologia orfica. Di Marco (cfr. *Dioniso ed Orfeo nelle Bassaridi di Eschilo*, note 48-49, p. 121), che insiste sulla posteriorità, rispetto a Eschilo, della nascita del mito della catabasi di Orfeo, osserva anche la più tarda attestazione (I sec. a.C., t. 986 Bernabé) del nome “Euridice” per la sposa di Orfeo: non è però forse un caso che il nome Euridice compaia nell’*Ipsipile* euripidea come madre di un bambino morto per il morso di un serpente (cfr. qui sopra). Bernabé non esclude del tutto la possibilità di leggere il nome “Euridice” in riferimento alla sposa di Orfeo in un cratere apulo del IV sec. a.C. (cfr. *PEG*, vol. II.2, p. 443)

³⁶ Abbiamo qui sopra (cfr. nota 31) ricordato i racconti fallaci sull’aldilà attribuiti a Orfeo da Plutarco: per escludere la possibilità di una rappresentazione di Dioniso come dio menzognero, ci si potrebbe chiedere se l’Orfeo eschileo avesse qualche relazione con quello plutarco, che inizia a tributare un culto speciale al Sole sulla base di un ricordo errato. D’altra parte Plutarco parla di un’indebita commistione della Notte con Apollo, che non sembra emergere da quello che sappiamo delle *Bassaridi* (come osservato anche da Di Marco, cfr. *Dioniso ed Orfeo nelle Bassaridi di Eschilo*, p. 120): Plutarco potrebbe riflettere una tradizione successiva che cerca di contrapporsi (anche sottolineando, come abbiamo visto, gli aspetti dionisiaci dell’aldilà, inclusa l’anabasi di Semele) a quella relativa all’Orfeo ‘apollineo’, che aveva forse in Eschilo un punto di riferimento.

³⁷ Proclo (cfr. *Comm. in Plat. Rep.* I, pp. 174.30-175.3 Kroll) mette direttamente in relazione la nascita del μῦθος dello παραγγμός di Orfeo, la stessa morte inflitta dai Titani a Dioniso, con il fatto che Orfeo fosse l’ἡγεμών delle sue τελεαί, senza però menzionare le baccanti come autrici: la tradizione dello παραγγμός di Orfeo sembrerebbe dunque sorta per assimilare il profeta al suo dio. Nella tragedia eschilea, però, tale assimilazione è resa più complessa dal fatto che è Dioniso stesso a volere quella morte per Orfeo; sull’affinità fra le morti di Dioniso e Orfeo si vedano poi Di Marco, *Dioniso ed Orfeo nelle Bassaridi di Eschilo*, p. 134; Tortorelli Ghidini, *Dionysos versus Orpheus*, p. 154). Di Marco (cfr. pp. 139-151) individua in questa analogia fra i due παραγγμοί di Orfeo e di Dioniso il sottostante conflitto fra i cruenti culti dionisiaci e i culti orfici (la cui nascita la *Licurgia* intenderebbe celebrare), in cui lo scempio del piccolo Dioniso, riflesso nella morte di Orfeo, da parte dei Titani diventa una colpa da espiare. D’altra parte lo παραγγμός del rito dionisiaco non sembra essere esso stesso privo di legami con la necessità di rievocare ritualmente quegli stessi πάθη del dio, come emerge, nelle *Baccanti*, dal sacrificio di Penteo, che si configura come un ‘doppio’ di Dioniso (sull’identità fra divinità e vittima sacrificale non solo nelle *Baccanti* ma in generale nelle culture i.e., cfr. Janda, *Die Musik nach dem Chaos*, pp. 133-146). Possiamo quindi ipotizzare, nel contesto delle *Bassaridi*, che Orfeo muoia della stessa morte di Dioniso o perché il dio infligge a Orfeo gli stessi suoi πάθη ormai trascurati dal cantore come oggetto di culto o, nella prospettiva di un’eventuale sottostante critica di Eschilo al complesso culturale orfico-dionisiaco, perché Orfeo deve scontare la stessa morte da lui attribuita nei suoi poemi a un dio immortale (si ricordi del resto la tradizione sulla morte di Orfeo attestata nel *Busiride* di Isocrate, cfr. qui sopra, nota 35). Le *Bassaridi* eschilee presentavano d’altronde, a differenza delle *Baccanti* euripidee, l’interferenza del culto apollineo, che poteva configurarsi effettivamente come un ulteriore modello religioso, alternativo rispetto a quello orfico-dionisiaco.

opposizione alle forze inferi e ctonie (fra cui possiamo annoverare anche Dioniso stesso), ‘colpevoli’ di trattenere la sposa³⁸.

L’associazione fra la fallimentare anabasi di Euridice e la morte di Orfeo per mano delle baccanti ricorre del resto anche in Virgilio (*Georg.* IV.456 ss.) e Ovidio (*Met.* X.1 ss.; XI.e1 ss.): sebbene entrambi gli autori latini insistano sul motivo del rifiuto delle donne in genere da parte del poeta, come se la partecipazione ai misteri di Bacco di quelle che causano la sua morte fosse una coincidenza (cfr. Virg. *Georg.* 520-522)³⁹, in Ovidio sembra profilarsi anche l’originario conflitto eschileo fra Apollo e Dioniso, testimoniato da Eratostene. In *Met.* XI.7-18, è infatti netta la contrapposizione fra i simboli apollinei propri di Orfeo (chiamato addirittura *vatis Apollinei*), quali la cetra e la lira, e quelli dionisiaci (il tirso, che funge anche da arma, i timpani e le urla selvagge) delle baccanti, che sembrano ingaggiare per così dire una lotta, religiosa e musicale allo stesso tempo, contro il poeta:

“En” ait [la baccante] “en hic est nostri contemptor!” et hastam

Vatis Apollinei vocalia misit in ora,

Quae foliis praesuta [tirso] notam sine vulnere fecit.

Alterius telum lapis est, qui missus in ipso

Aëre concentu victus vocisque lyraequae est,

Ac veluti supplex pro tam furialibus ausis

Ante pedes iacuit. [...]

Tympanaque et plausus et Bacchei ululatus

Obstrepuere sono citharae.

Se dunque può essere accertata l’esistenza di un conflitto fra un Orfeo “apollineo” e Dioniso, è anche verosimile uno scenario che comportasse una precedente ‘collaborazione’ fra i due personaggi, messa in crisi da un evento drammatico quale la morte di Euridice.

Potremmo trovare una possibile conferma della partecipazione di Orfeo, in una prima fase dello sviluppo drammatico, al culto dionisiaco in Strabone (X.3.16), che ci tramanda appunto uno dei più ampi frammenti degli *Edoni* di Eschilo (*TrGF* vol. III F57), introducendolo così: τούτοις [τοῖς Φρυγιοκοῖς] δ’ ἔοικε καὶ τὰ παρὰ τοῖς Θραξὶ τὰ τε Κοτύτεια καὶ τὰ Βενδίδεια, παρ’ οἷς καὶ τὰ Ὀρφικὰ τὴν καταρχὴν ἔσχε. Il testo prosegue con la citazione di un verso anapestico degli *Edoni*, riferito appunto al culto della tracia Kotyto (σεμνῶς Κοτυτοῦς ὄργ’ ἔχοντες), a cui Strabone dice che, nella tragedia di Eschilo, facesse seguito “immediatamente” (εὐθέως) la menzione del

³⁸ Dobbiamo inoltre tenere presente che la catabasi di Orfeo rievoca e si contrappone allo stesso tempo a quella, coronata invece da successo, di Dioniso nell’Ade per recuperare Semele: Diodoro Siculo dice esplicitamente, a proposito della discesa agli inferi di Orfeo alla ricerca della sposa, παραπλησίως τῷ Διονύσῳ.

³⁹ West, in *Tragica VI*, pp. 66-67, offre un quadro completo delle attestazioni relative alla morte di Orfeo per mano di donne tracie e ritiene un’innovazione di Eschilo il fatto che queste donne fossero seguaci di Dioniso.

corteggio dionisiaco. La successiva citazione eschilea ci presenta infatti due personaggi (maschili), uno dei quali suona i βόμβυκες (flauti dalla tonalità bassa), emettendo suoni descritti come μανίας ἐπαγωγὸν ὁμοκλάν (“grido apportatore di follia”), mentre l’altro χαλκοδέτοις κοτύλαις ὄτοβει (“strepita con cembali di bronzo”); il quadro è completato da un altro gruppo di versi, dove si parla di “mimi” che imitano, nascosti, il muggito dei tori e del diffondersi del suono del timpano, paragonato a un tuono sotterraneo. Sono tutti motivi (flauti, cembali, timpani, tori, tuoni) dionisiaci, che, secondo Strabone, Eschilo avrebbe associato al culto tracio della dea Kotyto: è verosimile ipotizzare, dunque, che Dioniso trovasse bensì in Tracia l’opposizione di Licurgo, ma non degli adoratori di Kotyto, che avrebbero anzi trovato delle affinità con il nuovo culto portato dal dio. Si tratta di un contesto affine a quello dei riti di Dioniso e della Madre Rea (o Cibele) che la tragedia greca rappresenta altrove (si pensi in particolare al prologo e alla parodo delle *Baccanti* euripidee) in riferimento alla Frigia e, in generale all’Asia Minore: Strabone infatti ricorre a questi passi degli *Edoni* di Eschilo (dove si ricordi che Dioniso aveva una connotazione orientale) appunto per esemplificare la somiglianza fra culti traci e frigi e questi ultimi, come leggiamo in X.3.15, sono appunto quelli in onore di Bacco e Cibele. La menzione da parte di Strabone della nascita dei riti orfici “presso i traci”⁴⁰ sembra da collegare, dato il contesto in cui è calata, con lo scenario, affine a quello metroaco-dionisiaco frigio, dei culti di Kotyto e Dioniso: non è quindi forse da escludere che negli *Edoni* Orfeo comparisse appunto come seguace di Dioniso e membro del suo tiaso. Al v. 7 del fr. 57, citato da Strabone, infatti, leggiamo ψαλμὸς δ’ἀλαλάζει: l’evocazione del suono di uno strumento a corde (tale è appunto lo ψαλμὸς, cfr. Liddell-Scott, s.v.), emesso nel frastuono di flauti, cembali e timpani, potrebbe appunto riferirsi alla presenza di Orfeo⁴¹.

⁴⁰ Di Marco (cfr. *Dioniso ed Orfeo nelle Bassaridi di Eschilo*, pp. 151-152) considera la testimonianza di Strabone, nell’ambito della sua ricostruzione delle *Bassaridi*, come una prova del fatto che Eschilo, al termine della trilogia tragica, celebrasse la fondazione dei riti orfici: Strabone, che si accinge a citare alcuni passi della *Licurgia* – in particolare degli *Edoni* –, menzionerebbe la nascita in Tracia di quei riti sulla base di quanto messo in scena da Eschilo stesso. I riti orfici potrebbero d’altronde profilarsi, piuttosto che, secondo l’ipotesi di Di Marco, nella riconciliazione, successiva alla morte di Orfeo, fra Dioniso e Apollo, nella rappresentazione di Orfeo come seguace di Dioniso, offerta da Eschilo negli *Edoni* (la tragedia stessa citata da Strabone).

⁴¹ Negli *Edoni*, in *TrGF* vol. III F60, il μουσόμαντις di cui un non identificato personaggio chiede l’identità potrebbe essere allora proprio Orfeo, indicato come “profeta delle Muse” e sottoposto, insieme con gli altri seguaci di Dioniso, alla persecuzione di Licurgo (così West, *Tragica* VI, p. 69; Di Marco, che pure esclude la partecipazione di Orfeo al culto dionisiaco, propende anche lui per l’identificazione con Orfeo, ma a interrogarsi sull’identità del personaggio in questione sarebbe Dioniso stesso, cfr. *Dioniso ed Orfeo nelle Bassaridi di Eschilo*, pp. 131-133, con un’ampia discussione sui problemi esegetici che il frammento presenta). Aristofane, che negli *Uccelli* (v. 276), evoca appunto questo verso eschileo (come ci conferma lo scolio, cfr. *schol. in Av.* 276b, p. 49 Holwerda), indica come ὁ μουσόμαντις ἄτοπος ὄρνις ὀροβάτης uno degli *Uccelli* membri del coro (tra l’altro il nome dell’uccello, Medo, suggerisce una connotazione orientale): considerando la presenza, negli *Uccelli*, di echi orfici nella cosmogonia cantata dal coro (vv. 689 ss., per cui cfr. avanti), un’allusione a Orfeo potrebbe non essere improbabile – un’Orfeo senz’altro dionisiaco, come dimostra l’aggettivo ὀροβάτης. Nella rappresentazione della persecuzione delle baccanti da parte di Licurgo offerta da Sofocle nel quarto stasimo dell’*Antigone*, Licurgo cerca di “porre fine alle donne invase dal dio, al fuoco dell’evocazione e alle Muse amanti del flauto” (vv. 963-965). Sofocle, che allude verosimilmente qui agli *Edoni* di Eschilo, include le Muse in un contesto bacchico – per questo diventano φιλάλοισι. Secondo Ana I. Jiménez San Cristóbal (cfr. *The Sophoclean Dionysos*, pp. 285-288), le Muse avrebbero il ruolo di ‘mitigare’ la μανία dionisiaca indotta dal vino

Non sembra comunque sia da escludere che avesse luogo, se non nelle *Bassaridi*, almeno al termine della trilogia tragica, una forma di riconciliazione fra Dioniso e Apollo (due divinità strettamente legate anche in ambito delfico), forse nel contesto culturale della Tracia, per cui sono infatti attestati sia un culto solare sia un culto oracolare di Dioniso (un Dioniso, dunque, con prerogative mantiche, da lui condivise con Apollo anche a Delfi)⁴². Non abbiamo invece alcuna base su cui formulare ipotesi in merito a un'eventuale postuma riconciliazione fra Dioniso e Orfeo, la cui grandezza poetica (come dimostra il mito stesso del catasterismo della lira narrato da Eratostene – al di là della sua presenza o meno nella tragedia eschilea) doveva in ogni caso ricevere qualche riconoscimento.

(come avviene a Cheronea, nella festa dionisiaca delle Agrionie, cfr. Plut. *Quest. Conv.* 717a). Sebbene, come osserva West, Dioniso “consorts well with the Muses” (cfr. *Tragica VI*, p. 69; cfr. anche Jiménez San Cristóbal, *Sophoclean Dionysos*, pp. 285-286), non possiamo escludere che il μουσόμεντις eschileo si riferisca alla presenza di Orfeo, il cui legame con le Muse è esplicitamente menzionato da Eratostene (*Cat.* 24), nel contesto dello *σπαραγμός* di Orfeo, ricondotto esplicitamente alla versione di Eschilo: le Muse avrebbero ricomposto il corpo straziato del divino cantore per dargli degna sepoltura. Sofocle, con le sue “Muse amanti del flauto” calate in un episodio che allude alla *Licurgia* di Eschilo, potrebbe rievocare appunto la partecipazione delle Muse al tiaso dionisiaco, ‘mediata’ dalla presenza di Orfeo.⁴² Secondo West (cfr. *Tragica VI*, p. 70), i *Neaniskoi* avrebbero portato in scena un’organizzazione efebica (o il suo mitico prototipo) dedicata al culto di Apollo (si veda invece il parere di Di Marco, che considera questa tragedia incentrata sulla nascita di riti orfici, cfr. *Dioniso ed Orfeo nelle Bassaridi di Eschilo*, p. 151). Se infatti gli *Edoni* sancivano l’affermazione del culto dionisiaco in Tracia e le *Bassaridi* segnavano una crisi fra Dioniso e Apollo, culminante nella morte di Orfeo, con i *Neaniskoi* si assisteva forse alla nascita di quel culto solare, evocato, per la Tracia, anche da Sofocle nel *Tereo*. Lo scenario religioso così delineato presenterebbe così qualche affinità con quello di Delfi e del Parnaso, dove troviamo una compresenza e, in un certo senso, una complementarità dei culti di Dioniso e Apollo (cfr. Suárez de la Torre, *Apollo and Dionysos: Intersections*, pp. 64-65; sulla questione si veda anche l’ampia disamina delle testimonianze offerta da Burkert in *La religione greca*, pp. 419-420; cfr. anche avanti, nota 52). Tra l’altro il Dioniso tracio è, come quello delfico (per cui Sof. *Ant.* 1126-1130; Eur. *Ion.* 550-553; 714-718; 1122-1128), dotato di poteri mantiche (cfr. Erod. VII.111; ‘Eur’. *Res.* 972-973; Eur. *Ec.* 1267; sulla relazione fra μανία e mantica in ambito dionisiaco, cfr. Eur. *Bacc.* 297-300): non è forse un caso che Eschilo, nel prologo delle *Eumenidi*, faccia invocare alla Pizia, dopo Apollo e Pallade Pronaia, anche le Ninfe abitatrici della grotta Coricia, presso la vetta del Parnaso, e Bromio, evocato come il dio che ἔχει τὸν χῶρον [...] ἐξ οὗτε Βάκχαις ἐστρατήγησεν θεὸς /λαγῶ δίκην Πενθεῖ καταρράνας **μόρον** (vv. 24-25). Luciano (*Pesc.* 28.2) cita un verso riferito a uno *σπαραγμός* la cui vittima è incerto se fosse Penteo o Orfeo (*TrGF* vol. II F291, collocato da Snell e Kannicht fra gli *adespota*), ἄριστον ἦν καθ’ ἕνα Πενθέα ἢ Ὀρφέα “**λακιστόν ἐν πέτραισιν εὐρέσθαι μόρον**”: potremmo ipotizzare un’attribuzione proprio al *Penteo* di Eschilo, riecheggiato nelle *Eumenidi*. Se qui Eschilo mette dunque direttamente in relazione la vittoria di Dioniso sul suo oppositore Penteo (argomento di un’altra trilogia eschilea comprendente *Semele*, *Xanthriai* e *Penteo*) con l’affermarsi del suo culto a Delfi, siamo indotti a ipotizzare qualcosa di analogo per gli *Edoni*, dove l’antagonista del dio era invece Licurgo. Non è forse improbabile dunque che il fr. *TrGF* vol. III F341 (attribuito da Nauck alle *Bassaridi* e collocato da Radt fra le *fabulae incertae* di Eschilo) appartenga proprio agli *Edoni*: ὁ κισσεὺς Ἀπολλῶν, ὁ βακχειόμεντις. Secondo West (cfr. *Tragica VI*, p. 70), se il frammento appartenesse alle *Bassaridi*, dovrebbe essere considerato come se avesse la struttura di un’antifona in cui Orfeo e le *bassaridi* contrappongono le loro invocazioni rispettivamente a Apollo e a Dioniso. Per Di Marco (cfr. p. 133-134) il verso rappresenterebbe invece la prova dell’avvenuta conciliazione, al termine della trilogia tragica, fra le due divinità. La Tortorelli Ghidini (cfr. *Dionysos versus Orpheus?*, p. 156) vede nel verso, di cui sembra accettare l’assegnazione agli *Edoni*, piuttosto la rappresentazione di un Orfeo con attributi apollinei e dionisiaci. Sempre collocando il verso negli *Edoni* (quindi in una fase precedente al conflitto fra Apollo e Dioniso) potremmo ritenerlo d’altronde riferito alla nascita, in Tracia, del culto oracolare di Dioniso, nominato appunto l’“Apollo coronato di edera”. Ricordiamo che Macrobio, che ci tramanda il frammento eschileo (*Sat.* I. 18.6), lo ritiene espressione della stessa identificazione fra Apollo e Dioniso presente in un frammento del *Licimnio* di Euripide, citato subito prima (cfr. *TrGF* 43 F477): δέσποτα φιλόδαφνε Βάκχε παιῶν Ἄπολλον εὐλύρε, dove sembra che sia piuttosto Dioniso a essere inglobato nella figura di Apollo (gli epiteti attinenti all’alloro, alla guarigione e alla lira pertengono infatti a quest’ultimo). L’assenza del contesto ci impedisce tuttavia di formulare ipotesi circa un eventuale rapporto con il passo eschileo, esso stesso di difficile contestualizzazione.

In ogni caso, per comprendere la scelta di Eschilo di fare di Orfeo un adoratore di Elio-Apollo, occorre tenere presente, oltre alle pratiche religiose esistenti nella realtà culturale della Tracia, il ruolo di fondamentale importanza rivestito dalla Luce e dal Sole nelle dottrine orfiche. Innanzitutto ricordiamo quanto detto qui sopra in cap. I.1, ossia che il dio Protogonos, nelle teogonie orfiche, si configura innanzitutto come luce che irrompe nelle tenebre, come ci attestano i frammenti alle *Rapsodie* (fr. 121; 123; 125; 126; 127 Bernabé), dove il dio è dotato tra l'altro di "ali dorate" (fr. 136 Bernabé), un elemento che compare anche nella teogonia "ieronimiana" (fr. 80 Bernabé). Il Sole, secondo l'interpretazione di Brisson, rivestirebbe un ruolo centrale anche nella teogonia di Derveni⁴³. Il dio "primo nato" ha molti nomi, fra cui Phanes (legato all'idea dell'apparizione luminosa, cfr. fr. 80-81 Bernabé dalla "teogonia ieronimiana" e i fr. 121 ss. Bernabé dalle *Rapsodie*), Eros (fr. 141; 144 Bernabé) e Bromio (fr. 141 Bernabé), ossia Dioniso stesso.

Le lamine orfiche ci offrirebbero poi il riflesso culturale, in un certo senso, di tali dottrine: il testo di una lamina di Turi (C Zuntz = III 1 Pugliese Carratelli = fr. 492 Bernabé, IV-III sec. a.C.), che abbiamo più volte citato nei precedenti capitoli, è stata interpretata interpretata da Bernabé e dalla Jiménez San Cristobál⁴⁴, come un 'sunto' delle dottrine cosmologiche e escatologiche orfiche, dove il ricorrente tema della luce, del sole e del fuoco (vv. 2; 6; 7; 8) sarebbe da associare a Dioniso. Quest'ultimo (che sarebbe altrimenti l'unico non nominato fra tutte le divinità del pantheon orfico, Protogonos Zeus, Demetra-Terra, Persefone) sarebbe da identificare con il Phanes menzionato al v. 3⁴⁵.

Suggeriamo la possibilità di un riscontro iconografico di questa interpretazione nel celeberrimo "cratere dell'Oltretomba" conservato alle Antikensammlungen di Monaco di Baviera, datato al 330 a. C. (n. 3297, cfr. *LIMC*, vol. IV, n. 132, pp. 385-386): al centro della scena è un ναῖσκος, che simboleggia il palazzo di Ade, all'interno del quale vediamo il re e la regina dei morti (l'uno seduto e l'altra in piedi); all'esterno, Orfeo, riconoscibile dall'abbigliamento orientaleggiante, suona la cetra come per 'persuadere' i sovrani inferi a accogliere una famiglia di

⁴³ Cfr. Brisson, *Sky, Sex and Sun*, pp. 19-29.

⁴⁴ Cfr. Bernabé; Jiménez San Cristobál, *Instructions for the Netherworld*, pp. 137-149.

⁴⁵ Il fatto che siano nominati anche Zeus e Protogonos farebbe addirittura pensare a un'allusione alla soggiacente identità fra queste figure, che emerge nelle *Rapsodie* (fr. 141-141 Bernabé, dove sono riportate numerose testimonianze che associano le figure di Protogonos, Metis, Phanes, Dioniso, Zeus); tuttavia Bernabé e Jiménez San Cristobál (cfr. *Instructions for the Netherworld*, pp. 142-143) vedono piuttosto in Protogonos il Cielo, sulla base della loro interpretazione della teogonia di Derveni. In un'altra lamina turica (A4 Zuntz = II B2 Pugliese Carratelli = fr. 487 Bernabé, IV sec. a.C.), si proclama poi la divinizzazione dell'iniziato, "che ha patito il patimento", dopo che l'anima ha lasciato "la luce del Sole". Qui l'espressione φάος Ἀελίοιο (v. 1) indica semplicemente 'la vita sulla terra' e, poiché in questo testo si trova anche l'omerico ἄλσεα Φερσεφονείας (v.6), si può parlare di un ricorso a formule tradizionali del linguaggio poetico.

iniziati che lo segue⁴⁶; circondano la scena centrale immagini relative ai supplizi dell'oltretomba (Tantalo e Sisifo) e alla 'fatica' di Eracle, disceso nell'Ade per catturare Cerbero. Sul collo del vaso è raffigurato il Sole, sul suo cocchio, nell'atto di inseguire la Luna: la relazione di Orfeo con la dimensione solare della luce è quindi un elemento portante dell'intera struttura compositiva. Se però consideriamo la scena rappresentata sull'altro lato, troviamo anche qui una struttura architettonica all'interno della quale si trova il defunto servito da un πρόπολος; sul collo, questa volta, c'è Dioniso, seduto, incoronato dalla Nike alata⁴⁷. Considerando il vaso nel suo complesso, dunque, Dioniso e il Sole rappresentano, in un contesto intriso di elementi orfici, due facce della stessa medaglia, accomunati dalla loro capacità di vincere sulla morte⁴⁸.

Nella letteratura orfica trasmessa sotto il nome di Orfeo troviamo infatti tracce di un'identificazione fra Dioniso, il Sole e Phanes: Diodoro Siculo (I.11), a proposito di Osiride, identificato a sua volta con il Sole, cita appunto un verso di Orfeo, in cui "Dioniso" e "Phanes" compaiono come nomi di Osiride. Macrobio ci conferma questo sincretismo in un passo dei *Saturnalia* (cfr. I.18.6 ss.) dove si parla della sostanziale identità di Apollo e Dioniso (a dimostrazione della quale vengono menzionati i culti praticati sul Parnaso e in Tracia e i frammenti di Euripide e Eschilo commentati qui sopra in nota 42⁴⁹): Macrobio sostiene che, sulla base dell'identificazione fra il Sole e Apollo e di quella fra Dioniso e Apollo, anche il Sole e Dioniso risultino essere la stessa divinità (cfr. *Sat.* I.18.7). Tale identità è provata da Macrobio con il ricorso a alcuni versi tratti da un *Inno al Sole* attribuito a Orfeo (cfr. *Sat.* I.18.12;17;18; I.23.21-22; per le testimonianze complete relative all'inno, cfr. fr. 538-545 Bernabé): in *Sat.* I.18.17-18 (= fr. 542 Bernabé) leggiamo in particolare il verso Ἥλιος ὃν Διόνυσον ἐπὶ κλησὶν καλέουσιν.

La sfera luminosa e solare, che riveste un ruolo determinante nelle dottrine orfiche, sembra dunque avere qualche legame con Dioniso, legame che, sebbene sia attestato nella letteratura orfica a partire al più presto dall'età tardo-ellenistica⁵⁰, sulla base dell'interpretazione riportata qui sopra

⁴⁶ All'orfismo sembrano riconducibili anche i tre 'giudici' dell'oltretomba, che siedono, al di fuori del palazzo, sul lato destro della scena (per la loro identificazione, verosimilmente come Radamanti, Trittolemo e Eaco, cfr. *LIMC*, vol. I, n. 3, pp. 311-312).

⁴⁷ Osserviamo, nella parte inferiore della scena principale, dove è rappresentato Eracle nell'atto di condur via Cerbero, la presenza di due figure femminili, l'una sulla sinistra, intenta a sferzare Sisifo condannato al suo supplizio, l'altra sulla destra, che tende minacciosa le fiaccole che ha nelle mani in direzione di Eracle: i due personaggi, identificabili con delle Erinni, indossano una tunica corta, una sorta di stivali da caccia e una pelle maculata di leopardo. Si tratta dunque di un abbigliamento dionisiaco, che non è infrequente nelle raffigurazioni delle Erinni (cfr. Lada-Richards, *Initiating Dionysus*, pp. 181-182), e che, in questo caso, si arricchisce di ulteriori significati, data la presenza di Orfeo nella parte superiore della scena e di Dioniso stesso sul lato opposto del vaso.

⁴⁸ Per un'interpretazione del vaso volta a metterne in luce le profonde connessioni con la religiosità orfica, cfr. Bernabé; Isabel Jiménez San Cristobál, *Instructions for the Netherworld*, pp. 288-290; sulla presenza di Nike nella ceramica apula in contesti relativi all'aldilà, cfr. p. 203.

⁴⁹ Cfr. Suárez de la Torre, *Apollo and Dionysos: Intersections*, pp. 66.

⁵⁰ Come osservano Delbrück e Vollgraff (cfr. *An Orphic Bowl*, p. 134), Macrobio scrive in un periodo (fine IV sec. d.C.) in cui nell'impero romano era diffusa la concezione del Sole come spirito creatore dell'universo (si pensi infatti

della lamina di Turi e del cratere di Monaco, potrebbe forse essere rintracciato già nel tardo IV sec. a.C.. Quanto alla figura di Apollo, che è senz'altro legata a Orfeo, di cui compare come padre in una versione della biografia del cantore nota già a Pindaro (cfr. *Pit.* IV.176-177)⁵¹, essa consente un'associazione con la luce e con il sole senz'altro più immediata⁵², ma la sua presenza nella realtà cultuale orfica è più problematica di quella di Dioniso⁵³. Comunque sia, è lecito ritenere che, nel corso della sua evoluzione, l'orfismo abbia rielaborato e conciliato con sempre maggiore chiarezza tendenze religiose, presenti al suo interno, diverse ma accomunate fra di loro (teologia solare, dionisismo, relazione con la sfera di Apollo e delle Muse), manifestatesi fin da epoca molto antica. In questa prospettiva possiamo interpretare il fatto che l'orfismo si sia appropriato (almeno a partire da un certo momento), anche della connessione fra Apollo e Dioniso nell'ambito del contesto cultuale delfico: secondo Clemente Alessandrino (*Protr.* II.18.1-2), la cui testimonianza pare da ricondurre alle *Rapsodie* (per cui cfr. fr. 321-322 Bernabé), infatti, Zeus avrebbe consegnato a Apollo il corpo smembrato di Dioniso perché fosse sepolto sul Parnaso. Tzetze (*schol. in Lyc. Alex.*

alla fortuna del culto di Mitra), per cui la letteratura orfica offriva senz'altro un autorevole sostegno; d'altra parte, secondo i due studiosi, i versi citati da Macrobio in I.18.12, dove al Sole si attribuiscono i nomi di Phanes e Dioniso, non dovrebbero essere considerati posteriori rispetto a quello citato da Diodoro Siculo, mentre quelli citati in *Sat.* I.23.21-22 risalirebbero al III-IV sec. d.C.. West (cfr. *Orphic poems*, p. 206; 253) ritiene che le citazioni di Macrobio, che pure attinge a fonti neoplatoniche, e il verso di Diodoro si riferiscano allo stesso inno tardo-ellenistico. Sulla datazione dell'*Inno al sole* in questione cfr. in generale Bernabé, *PEG*, II.2.2, pp. 112.

⁵¹ Sulle caratteristiche apollinee di Orfeo si veda la breve discussione di Suárez de la Torre in *Apollo and Dionysos: Intersections*, p. 67.

⁵² L'identificazione di Apollo con il Sole è implicita in due passi eschilei (*Sett.* 859; *Supp.* 213-14) e esplicita nel *Fetonte* di Euripide (*TrGF* 72 F781, vv. 224-225); in ambito orfico, oltre che da Eschilo, è attestata da Proclo in *Teol. plat.* VI.12 (fr. 323 Bernabé) e da Damascio in *Comm. Plat. Fed.* 1.14 (fr. 322 Bernabé), secondo cui il Sole πολλήν ἔχει πρὸς τὸν Διόνυσον κοινωνίαν διὰ μέσου τοῦ Ἀπόλλωνος κατ'Ὀρφέα. Inoltre il proemio delle *Rapsodie* si apriva con un'invocazione a Apollo (fr. 102 Bernabé, v. 1), seguita da un'invocazione al Sole (v. 3), evidentemente assimilato al primo. Sull'assimilazione di Apollo al Sole, cfr. Seaford, *Mystic Light in Aeschylus' Bassarai*, pp. 603-604.

⁵³ I ritrovamenti archeologici a Olbia pontica ci hanno permesso di ricostruire contesto religioso in cui convivevano culti orfico-dionisiaci, apollinei e metraoci. Le tavolette ossee risalenti al V sec. a.C. sono per noi la testimonianza più antica relativa alla connessione fra orfismo e dionisismo (cfr. n. 94 Dubois). Alla fine del VI sec. risale invece uno specchio (della cui rilevanza nell'ambito dei rituali orfico-dionisiaci abbiamo parlato in cap. II), in cui è iscritta la prima attestazione del grido rituale bacchico *évohé* (n. 92 Dubois). Affine per materiale, contenuto e epoca alla tavoletta n. 94 è la tavoletta n. 93 Dubois, ritrovata a Bérézan: rimandiamo qui allo studio di Lévêque (cfr. *Apollon et l'Orphisme a Olbia du Pont*, pp. 83-87) per un'ampia disamina del testo iscritto su entrambi i lati della tavoletta. Ricordiamo qui che il documento, appartenente a un tiaso apollineo, collega a Apollo, evocato con i suoi epiteti "Didimeo" e "Milesio", una simbologia numerica (relativa al numero 7) e animale (lupo, leone e delfino); secondo Lévêque, sarebbe ravvisabile anche un riferimento alla Madre degli dei, il cui culto sul Mar Nero è attestato fin dal VI sec., anche in connessione con Apollo Iatros (cfr., oltre a Erod. IV.76, Lévêque, pp. 85-86; Cruccas, *Gli dei senza nome*, pp. 193-194). Apollo compare anche più tardi, in un'iscrizione del IV sec. incisa su un vaso attico a figure nere, rinvenuto anch'esso a Olbia (n. 95 Dubois), in cui figurano i seguenti nomi: βίος, Ἀπόλλων, Ἥλιος, κόσμος, φῶς. Lévêque propende per interpretare come orfici entrambi questi documenti 'apollinei' (innegabile è del resto la somiglianza fra le tavolette n. 93 e 94 – qui è esplicito il termine ὄρφοκοί): si tratterebbe di comunità, devote a Dioniso o a Apollo (come anche alle divinità 'madri', quali la Madre degli dei e Letò), che praticavano un stile di vita 'orfico'; del resto la raccolta stessa degli *Inni orfici* ci attesta uno scambio di attributi fra Apollo e Dioniso (cfr. Lévêque (cfr. *Apollon et l'Orphisme a Olbia du Pont*, pp. 89-90); sulla stessa linea interpretativa sono anche Marisa Tortorelli Ghidini (cfr. *Dionysos versus Orpheus*, pp. 152-153), che insiste sul carattere orfico dell'iscrizione n. 95, e Suárez de la Torre (cfr. *Apollo and Dionysos: Intersections*, pp. 68-70). Mostra invece maggiore cautela Bernabé (cfr. *Las láminas de Olbia*, pp. 544-545), che, a proposito dei documenti nn. 93 e 95 parla di "una religiosità simile, benché a quanto pare non orfica, ma relazionata con quella" (in particolare Bernabé propende, sulla scia di Burkert, per interpretare per la tavoletta n. 93 come un oracolo di Apollo Didimeo).

208 p. 98.6 Scheer = fr. 36 Bernabé), citando Euforione (fr. 13 De Cuenca), racconta come i Titani, dopo aver ucciso Dioniso, lo abbiano gettato in un λέβης e lo abbiano poi collocato accanto al tripode delfico: Apollo e Rea avrebbero poi raccolto e ricomposto il corpo di Dioniso⁵⁴.

La figura di Orfeo, poeta appartenente alla sfera apollinea e allo stesso tempo profeta di un messaggio salvifico legato a Dioniso, si trova dunque all'incrocio di tradizioni mitiche e religiose differenti, che la letteratura orfica cerca, a partire almeno da un certo momento, di conciliare: uno dei principali punti di contatto fra Apollo e Dioniso sembra costituito dalla centralità della Luce e del Sole nella teologia orfica. Eschilo, con la *Licurgia*, sembra farsi interprete del conflitto fra queste due facce di Orfeo e dell'orfismo, trovando una soluzione, almeno per quello che riusciamo a ricostruire, nell'accentuazione dell'appartenenza di Orfeo alla dimensione poetica di Apollo e delle Muse (nonché, forse, di una religiosità solare legata alle tradizioni locali della Tracia).

Euripide, dunque, trovandosi a fare i conti con il modello eschileo, dove, forse, per la prima volta (cfr. qui sopra, nota 38) veniva portata in scena la morte di Orfeo per mano delle seguaci di Dioniso, sembrerebbe quasi volersisi opporre, non solo con il motivo di Orfeo 'educatore' in Tracia dei nipoti del dio, ma anche, come vedremo avanti, introducendo nella trama dei rapporti fra Orfeo e Dioniso anche la figura del sacerdote di Apollo Amfiarao. Se le ipotesi fatte qui sopra in merito alla trama delle *Bassaridi* sono corrette, Euripide renderebbe ancor più esplicito il suo riferimento 'polemico' alla *Licurgia* con la vicenda del piccolo Ofelte: questi, morto per il morso di un serpente (*TrGF* 71 F754a) come la sposa di Orfeo, è a sua volta figlio proprio di un'Euridice (e di un

⁵⁴ Pausania (X.4.3; 32.7) e Plutarco (*Prim. fr.* 953cd) ci informano sui culti celebrati sul Parnaso, con danze estatiche, da donne attiche e delfiche, le θουιάδες, che (cfr. Paus. X.32.7) μαίνονται in onore di Apollo e Dioniso; Plutarco (*Is. e Os.* 365a) ci parla anche della credenza che a Delfi fossero conservati, nel santuario di Apollo, i resti di Dioniso, e di una cerimonia, compiuta dalle θουιάδες, consistente nel risveglio di Dioniso Λικνίτης. Fin dal IV sec. ci è infatti attestata l'esistenza di una tomba di Dioniso a Delfi: Filocoro di Atene (*FGrHist* 328 F7b) ricorda l'epitafio "Dioniso, figlio di Semele", mentre Dinarco di Delo (*FGrHist* 399 F1) collega la persecuzione di Licurgo e la morte di Dioniso a Delfi. Come osserva Suárez de la Torre (cfr. *Apollo and Dionysos: Intersections*, p. 66) è difficile dire se il Dioniso che risorge a Delfi dipenda dall'influenza orfica o se sia piuttosto l'orfismo a essere influenzato da culti preesistenti (abbiamo considerato in cap. II.2.3, nota 146 il possibile rapporto della tradizione della tomba di Dioniso a Delfi con la figura di Zagreo), sebbene questa seconda ipotesi appaia più probabile. Il complesso dei riti in cui erano coinvolte le θουιάδες è del resto più complesso: Plutarco, in *Quest. gr.* 293c-f, ci attesta infatti come partecipassero a altre due feste delfiche, l'*Herois* e la *Charilla*, collegando la prima all'ἀναγωγή di Semele e la seconda alla commemorazione del suicidio per impiccagione di Carilla. Secondo Ana I. Jiménez San Cristóbal (*The Sophoclean Dionysos*, pp. 291-292), Sofocle, il primo autore a collegare le tiadi a Dioniso, potrebbe rievocare, nel quinto stasimo dell'*Antigone* (v. 1151), appunto questi due rituali, dato il contesto generale dello stasimo e della tragedia; la San Cristóbal propende inoltre per associare alla discesa di Dioniso agli inferi il rituale del risveglio del dio. Comunque sia, un aspetto determinante dell'identità dionisiaca in generale consiste, come già notava Kerényi, nella sua capacità di sopravvivere o di rinascere: Dioniso è il dio "dalle due nascite", che, perseguitato, riesce a salvarsi e trovare scampo. La relazione di Dioniso con la morte è variamente reinterpretata nella religione greca, che stenta a accettare la morte di un dio immortale (cfr. Burkert, *La religione greca*, p. 532): la fuga di Dioniso in mare durante la persecuzione di Licurgo, nel racconto omerico (cfr. *Il.* VI.135 ss.), sembra infatti la rielaborazione appunto della morte del dio, che riemerge invece nella versione di Dinarco (sull'elemento marino come segno del passaggio all'aldilà, cfr. Daraki, *Dionysos*, pp. 34 ss.). Plutarco (*Is. Os.* 364f) ci attesta infatti un rituale praticato dagli argivi in onore di Dioniso βουγενής, che veniva chiamato dall'acqua al suono di trombe (cfr. Lada-Richards. *Initiating Dionysus*, p. 79). La catabasi stessa del dio per sottrarre Semele all'Ade (per cui cfr., oltre a Plut. *Quest. gr.* 293c-f, Plut. *Vend. div.* 566a; Diod. IV.25.4; Paus. II.31.2; 37.5; Apollod. III.5.3) è un'altra manifestazione mitica del complesso rapporto del dio con la morte. L'orfismo sfrutta appunto la figura di Dioniso, proprio in quanto dio capace di morire e risorgere, come perno della sua concezione cosmologica e escatologica.

Licurgo). La morte del bambino è tra l'altro l'elemento che mette in moto la crisi del dramma, esattamente come poteva avvenire nelle *Bassaridi* con la morte di Euridice⁵⁵.

§2.2 La parodo

La connessione fra orfismo e dionisismo non sembra essere soltanto un elemento costitutivo della struttura dell'*Ipsipile*, ma emerge anche in singoli punti del dramma. Nella parodo, per esempio, la protagonista si confronta con il coro, costituito dalle donne di Nemea, ingaggiando con queste, come osserva Luigi Battezzato⁵⁶, un vero e proprio agone metaletterario. Qui infatti Euripide, attraverso i suoi personaggi, sembra invitare a riflettere sulla commistione dei due diversi filoni mitologici presenti nel dramma – le vicende lemnie della nave Argo e l'impresa degli argivi contro Tebe –, sottolineandone la novità della struttura. La parodo si apre significativamente con una riflessione di Ipsipile, intenta a badare il piccolo Ofelte, sull'opportunità di un certo tipo di canto (cfr. *TrGF* 71 F 752f vv. 8-14):

ΥΨ. ἰδοῦ, κτύπος ὄδε κορτάλων
 ⟨ ⟩
 οὐ τάδε πήνας, οὐ τάδε κερκίδος
 ἰστοτόνου παραμύθια Λήμνια
 Μοῦσα θέλει με κρέκειν, ὅτι δ' εἰς ὕπνον
 ἢ χάριν ἢ θεραπεύματα προσφορά
 π]αιδὶ πρέπει νεαρῶ,
 τάδε μελωδὸς αὐδῶ⁵⁷.

Come osserva Battezzato, se si interpretasse il testo come se significasse “Ecco, questo è lo strepito delle nacchere. ⟨ ⟩ Non questi canti lemni, sollievo della tessitura, della spola tesa sul telaio la Musa vuole che io intessa, ma qualunque cosa si addatti a un tenero bambino, per il suo sonno o per il suo piacere o per la sua cura, questo canto con voce melodiosa”, saremmo di fronte all'anomala rappresentazione di un'*Ipsipile*, che svolge qui la funzione di poeta, che vorrebbe

⁵⁵ Se accettiamo l'ipotesi che nelle *Bassaridi* Eschilo parlasse di una fallimentare catabasi di Orfeo, Euripide si sarebbe opposto a questa versione forse già nell'*Alceste*, evocando la figura di Orfeo nel contesto di un mito incentrato sulla morte di una sposa (cfr. qui sopra, nota 35), ma, significativamente, concluso con il ritorno in vita della sposa stessa. Allo stesso tempo l'Orfeo dell'*Alceste* presenta notevoli caratteristiche apollinee (vv. 962-972), che sembrano appunto rievocare direttamente la rappresentazione eschilea: nei vv. 569 ss. Apollo stesso appare come un citaredo capace di ammalare con il canto gli animali (una rappresentazione caratteristica piuttosto di Orfeo) e, nei vv. 966-972, Orfeo e Apollo sono associati nella qualità di ‘guaritori’. In ogni caso, nell'*Alceste*, Euripide sembra ancora legato, sulla scia di Eschilo, a una concezione apollinea dell'orfismo (nonostante, come abbiamo visto, si profili un interesse particolare per il rapporto di Orfeo con l'aldilà), laddove, nei drammi successivi (a partire, per quello che possiamo ricostruire, dall'*Ippolito* e forse anche dai *Cretesi*), l'orfismo euripideo assume sempre più una connotazione dionisiaca.

⁵⁶ Battezzato, *La parodo dell'Ipsipile*, pp. 190-197.

⁵⁷ Per un'ampia disamina dei problemi filologici che il passo presenta, cfr. Battezzato, *La parodo dell'Ipsipile*, pp. 182-189.

sottrarsi a quello che la Musa vuole che lei canti, ossia musiche infantili accompagnate da nacchere. Con un piccolo intervento sul testo (Λήμνι'ᾶ) si otterrebbe invece il più ortodosso senso “non sono questi [il suono delle nacchere] i canti lemni [...] che la Musa vuole che io canti, ma ecc..”. La Musa richiederebbe a Ipsipile un certo canto, tale da evocare l'isola di Lemno e le sue vicende, ma le dure circostanze della schiavitù obbligano Ipsipile a far divertire un bambino piccolo con musiche adatte a lui. D'altra parte, sebbene questa soluzione presenti dei vantaggi (oltre alla rappresentazione più ‘ortodossa’ della Musa abbiamo anche i tre τάδε che si riferiscono tutti allo κτύπος ὄδε κορτάλων), dal punto di vista grammaticale richiederebbe, piuttosto che l'indicativo θέλει, un ἄν +, per esempio, ottativo o imperfetto. Inoltre, non sembra necessario, come ritiene invece Battezzato, immaginare che i τάδε Λήμνια fossero menzionati necessariamente nella lacuna: Ipsipile, infatti, fin dal suo ingresso in scena, verosimilmente nel prologo, sembra insistere sul tema delle sue vicende passate relative a Lemno e al viaggio degli argonauti (cfr. la menzione delle Simplegadi al fr. 752b, v. 5 e, forse, qualche riferimento in seguito all'incontro con Euneo e Toante, che Ipsipile non sa ancora essere i suoi figli, ma che dovevano averli rievocati alla sua memoria, cfr. fr. 752c-f).

Inoltre, la parodia che Aristofane fa di questa scena nell'agone delle *Rane* sembrerebbe suggerire l'interpretazione ritenuta problematica da Battezzato: l'Eschilo aristofaneo, infatti, nella sezione dell'agone dedicata alle parti liriche, elabora un pastiche euripideo ricco di citazioni dall'*Ipsipile* (vv. 1309-1323) e incapsula questa complessa parodia in un contesto molto particolare, presentandola cioè come ispirata dalla Musa di Euripide (vv. 1305-1307), detta ἡ τοῖς ὄστράκοις / αὕτη κροτοῦσα: come osservavano già gli scoli (cfr. *schol. vet. in Aristoph. Ran.* 1305c, p. 147 Chantry), siamo qui davanti a una netta allusione alla ‘monodia delle nacchere’ dell'*Ipsipile*, i cui κόρταλα (o κρόταλα, secondo la forma più comune; κόρταλα è congettura di Maas *metri causa*) corrispondono ai “cocci” suonati dalla Musa di Euripide nelle *Rane* (si osservi l'utilizzo da parte di Aristofane del termine ὄστρακα e, allo stesso tempo, l'assonanza κροτοῦσα/κρόταλα). Euripide non ha bisogno della lira, dice Eschilo, perché i suoi canti sono fatti per l'accompagnamento degli ὄστρακα. La parodia di Aristofane della Musa di Euripide come “la ragazza che suona i cocci” (una Musa, quindi, evidentemente minore, adatta ai bambini) avrebbe molta più forza se prendesse di mira un passo euripideo ‘problematico’ e insolito, che, al momento della sua rappresentazione, doveva aver destato scalpore, cioè l'evocazione di una Musa che chiede al suo poeta – Ipsipile nello specifico – di suonare le nacchere per far addormentare o far divertire un bambino⁵⁸.

⁵⁸ Tra l'altro il Dioniso aristofaneo commenta l'arrivo della Musa di Euripide con le parole αὕτη ποθ' ἡ Μοῦσ' οὐκ ἐλεσβιάζειν, οὐ. Al di là del possibile significato osceno ravvisabile nella frase (cfr. Mastromarco; Totaro, *Commedie di Aristofane*, vol. II, nota 208, pp. 682-683), dove viene sottolineato comunque sia come Ipsipile fosse appunto principessa lesbica), dobbiamo riconoscere che Dioniso nega subito la possibilità di una relazione fra la figura appena

Non dobbiamo inoltre escludere che i κρόταλα abbiano, nel contesto della parodo dell'*Ipsipile*, un preciso significato rituale e che costituiscano in particolare un rimando al culto della Madre degli dei. Considerando quindi il tema dionisiaco dominante nel prologo, con l'incipit della parodo l'*Ipsipile* riproporrebbe l'ormai noto binomio euripideo Dioniso-Madre degli dei: nel secondo stasimo dell'*Elena* (v. 1308) avevamo già incontrato i κρόταλα [...] βρόμια⁵⁹ come strumenti propri della Madre degli dei e ricordiamo che quest'ultima e il suo culto vengono poi da Euripide posti in strettissima connessione, nella seconda antistrofe dello stesso stasimo (vv. 1353 ss.), proprio con l'ένθυσιασμός dionisiaco (l'aggettivo βρόμια stesso anticipa tale connessione)⁶⁰. L'interpretazione 'rituale' dei κρόταλα trova forse una conferma nel fatto che subito prima di essi, *Ipsipile* menzioni anche uno specchio (cfr. *TrGF* 71 F752f, v.3; il contesto non è tuttavia ricostruibile): il *Papiro Gurób* descrive infatti un rituale (orfico-)dionisiaco in cui compare, fra gli oggetti sacri, appunto uno specchio (col. I.30) e, a conferma della connessione della sfera dionisiaca con quella metroaca, vengono annoverati, fra le divinità coinvolte nel culto, anche Demetra-Rea e i Cureti (col. I.6-7); per l'appartenenza dello specchio al rituale orfico-dionisiaco, cfr. qui sopra, nota 53, nonché cap. II.2.1. *Ipsipile* sembra comunque sia frapporre piuttosto una distanza fra sé e i κρόταλα che, nella sua condizione servile, *deve* suonare, quasi che non riuscisse a vedere come la figura del suo avo Dioniso, da quelli evocata, potesse avere qualche influenza benefica sul suo stato.

Il coro (*TrGF* 71 F725f, vv. 15-40) risponde a *Ipsipile* invitandola a abbandonare gli argomenti che è solita cantare, ossia le imprese degli argonauti sulle tracce del vello d'oro e le vicende dell'isola di Lemno, per rivolgersi invece al suo presente, ossia il λειμών di Nemea, dove sono giunti gli argivi (dei cui ὄπλα risplende tutta la piana di Argo), guidati da Adrasto, in marcia contro Tebe, designata dal coro con una perifrasi, ἐπὶ τὸ τᾶς κισθάρης ἔρυμα, / τᾶς Ἀμφιονίας ἔργον. Seguendo la lettura metaletteraria proposta da Battezzato⁶¹, il coro indica qui – proponendolo come oggetto di narrazione poetica – l'altro nucleo mitologico intorno a cui si dipana la trama del dramma: anche se introdotti come argomenti contrapposti, il viaggio degli argonauti e la spedizione degli argivi contro Tebe appaiono inestricabilmente intrecciati proprio nella struttura metaletteraria della parodo, così come diventerà esplicito nello svolgimento dell'azione drammatica.

Il coro associa così all'argomento che propone uno specifico tipo di musica, quello della κισθάρη di Amfione, alludendo così, con il riferimento a uno dei protagonisti della tragedia che

entrata in scena e Lesbo: potrebbe riferirsi appunto al fatto che la Musa, nel passo qui alluso dell'*Ipsipile*, allontanasse, in un certo senso, il canto di *Ipsipile* dalla patria di Terpandro e della lirica citarodica (cfr. Del Corno, *Le rane*, p. 235.)

⁵⁹ Per l'associazione dei κρόταλα al culto della Grande Madre cfr. inoltre *Inn. Om.* vv. 3-4, dove si parla anche di timpani e flauti; Pindaro, fr. 79 Maehler. Abbiamo affrontato queste questioni in capp. II.1.2.1 e III.2.

⁶⁰ Sul carattere dionisiaco dei κρόταλα dell'*Ipsipile*, cfr. Battezzato, *La parodo dell'Ipsipile*, p. 198.

⁶¹ Cfr. Battezzato, *La parodo dell'Ipsipile*, p. 190-194.

verosimilmente aveva preceduto l'*Ipsipile*, a quell'associazione fra orfismo e dionisismo propria appunto, sulla base di quanto detto in §1, del personaggio di Amfione nell'*Antiope*. Il coro delle donne di Nemea sembrerebbe quasi cercare un'ideale armonia fra i κρόταλα metroaco-dionisiaci che Ipsipile, pur nipote di Dioniso, si sente 'costretta' a suonare dalla sua condizione servile, la musica di una cetra affine a quella di Orfeo la situazione presente in cui tutto questo – Ipsipile stessa – è immerso (la figura di Dioniso è tra l'altro strettamente legata anche a Tebe). Ipsipile sembra accogliere, nella sua risposta, il suggerimento musicale del coro: fra gli argonauti la principessa lesbica ricorda infatti, subito dopo Peleo, Orfeo stesso con le parole Ἀσιάς ἔλεγον ἱήιον / Θρηῆσσ' ἐβόα κίθαρις (cfr. *TrGF* 71 F752g, vv. 9-10)⁶². Tuttavia, se alla cetra di Amfione si collega così idealmente quella di Orfeo (coerentemente con quanto emerge dai frammenti dell'*Antiope*)⁶³, che sembrerebbe, a sua volta, assumere su di sé il 'dionisismo' dei κρόταλα e della cetra di Amfione, Ipsipile continua a rimanere legata solo al 'suo' tema argonautico, a cui appartiene appunto la figura di Orfeo.

Conviene comunque sia soffermarci sulla connotazione orientale della musica di Orfeo, la cui cetra è "tracia" e allo stesso tempo "asiatica"⁶⁴, ribadita anche da Euneo, nel finale della tragedia, quando indica nella μούσα κίθαρας Ἀσιάδος l'oggetto dell'insegnamento a lui impartito da Orfeo (cfr. *TrGF* 71 F759a, v. 1622). È possibile che Euripide si riferisca anche alla scuola citarodica legata alla figura di Terpandro di Lesbo (VII sec. a.C.), fondatore della prima scuola citarodica a Sparta, nonché inventore, o quanto meno autore della diffusione in Grecia, della cetra a sette corde, dovuta verosimilmente all'influenza dalla cultura musicale asiatica su Lesbo (da qui il nome κίθαρα Ἀσιάς)⁶⁵: Timoteo, nei *Persiani* (fr. 791 *PMG*, vv. 221-231 = t. 46 Gostoli) mette infatti direttamente in relazione Orfeo e Terpandro di Lesbo come se fossero il successore l'uno dell'altro. La musica di Orfeo viene dunque bensì connotata in senso 'orientale', alla stessa stregua della musica dionisaca (la quale, anche se ha piuttosto nei flauti e nei timpani i suoi strumenti più

⁶² Il Papiro *POxy.* 852, che ci ha conservato ampie parti del testo dell'*Ipsipile*, ha κίθαρις Ὀρφείως: sia Collard, Cropp, Lee sia Kannicht espungono *metri causa* Ὀρφείως, sulla base della proposta di Mette, accolta da Diggle (rimandiamo all'apparato di Kannicht, p. 751, per la discussione della questione). Sebbene dunque dobbiamo considerare il nome di Orfeo una glossa, è chiaro che si alluda proprio a lui non solo con l'aggettivo Θρηῆσσα, ma anche, nei versi che seguono (vv. 11-14), con il riferimento al compito della "cetra tracia" di dare il ritmo ai movimenti dei rematori, un'immagine che, nella tradizione successiva relativa al viaggio degli argonauti, rimane legata al personaggio di Orfeo (cfr. Apoll. Rod. *Arg.* I.536-541; Staz. *Teb.* V.342-345).

⁶³ Battezzato parla invece di "contrapposizione" (cfr. Battezzato, *La parodo dell'Ipsipile di Euripide*, p. 192).

⁶⁴ Sulla proposta di Beazley di correggere Ἀσιάς in Ἀσιάδ', accolta nel testo da Collard, Cropp, Lee, cfr. Collard; Cropp; Lee, *Euripides. Selected Fragmentary Plays*, vol. II, p. 234. Euripide suggerisce d'altra parte un possibile punto di incontro fra il mondo dionisiaco e l'Ἀσιάς κίθαρα anche nel *Ciclope* (vv. 443-444) quando fa menzionare quest'ultima dal coro dei Satiri come qualcosa di particolarmente "dolce" (cfr. ancora Collard; Cropp; Lee, *Euripides. Selected Fragmentary Plays*, vol. II, p. 234).

⁶⁵ Cfr. Gostoli, *Terpander*, pp. XL-XLII. Sul carattere 'asiatico' della musica degli Euneidi, nel tardo V sec., in quanto legata al culto 'asiatico' di Dioniso, cfr. Burkert, *Orpheus, Dionysos und die Euneiden in Athen*, pp. 115-116. Burkert (p. 115) menziona inoltre una significativa allusione parodica a un *nomos* di Terpandro negli *Euneidi* di Cratino (fr. 71-72 *PCG*).

rappresentativi, afferisce a un culto le cui origini orientali costituiscono un dato di fatto fin dagli *Edoni* di Eschilo, cfr. qui sopra, nota 27), ma anche ricondotta a una scuola musicale, quella lesbia di Terpandro, che ha svolto un ruolo di ponte fra Asia e Grecia. La funzione di ‘tramite’, rivestita *storicamente* da Terpandro, fra musica asiatica e musica greca si riflette dunque, *nella tragedia*, in Euneo, pronipote di Dioniso e originario di Lemno (un’isola anch’essa vicina alla costa dell’Asia Minore e situata poco a più a nord di Lesbo), ma anche, allo stesso tempo, capostipite degli Euneidi di Atene, celebri citaredi nonché sacerdoti di Dioniso Melpomenos (è altresì interessante osservare che, mentre Terpandro è legato a Sparta, Euneo lo è Atene). Se la figura di Orfeo è dunque talora associata alla scuola citarodica di Terpandro, Euripide, facendo di Orfeo il maestro di Euneo, fa sua, in un certo senso, e rielabora questa tradizione, riunendo idealmente, *a livello mitico*, nella figura del cantore tracio, musica asiatica (in questo caso con tutte le sue forti implicanze dionisiache) e musica greca (specificamente ateniese)⁶⁶.

Nella parodo possiamo forse individuare un altro indizio, seppur meno esplicito, della volontà euripidea di trovare un punto di incontro fra orfismo e dionisismo: il coro e Ipsipile, dopo essersi confrontati sull’opportunità di affrontare temi legati alla spedizione degli argonauti o degli argivi contro Tebe, propongono ognuno *exempla* mitici, più o meno adatti a rappresentare i casi di Ipsipile⁶⁷. Il coro ricorda per prima la vicenda di Europa (*TrGF* 71 F752g, vv. 18-27), amata da Zeus e costretta a lasciare la patria, ma riportata dai figli (come effettivamente avverrà a Ipsipile) a una condizione di ricchezza e prosperità: è significativo che il coro stabilisca un legame fra la vicenda di Ipsipile e la tradizione cretese, reso ancor più forte dal fatto che la discendenza di Dioniso sia in realtà proprio di origine cretese (Europa è infatti madre di Minosse, padre, a sua volta, di Arianna)⁶⁸: *παρὰ σοφῶν ἔκλυον λόγο[υ]ς / π(ρ)ότερον ὡς ἐπὶ κυμάτων / πόλιν καὶ πατρίους δομού[ς] / Φοινίκας Τυρία παῖς / Εὐρώπα λιποῦσ’ ἐπέβα / Διοτρόφον Κρήταν ἱεράν / Κουρήτων τροφὸν ἀνδρῶν, / ἃ τέκνων ἀρότοις[ι]ν / τρισσοῖς ἔλιπεν κρά [τος / χώρας τ’ ὄλβιον ἀρχάν*. Siamo molto probabilmente di fronte a una citazione pressoché letterale dell’incipit della

⁶⁶ Si ricordi inoltre la tradizione che vuole i resti di Orfeo stesso traslati a Lesbo da parte delle Muse (cfr. la tradizione degli scoli agli *Aratea* di Germanico, *schol. Basil. in Germ.* p. 84.13 Breysig; *schol. Strozz. in Germ.* p. 152.3 Breysig, (benché in entrambi i casi Breysig stampi una *crux* prima di *Lesbiis montibus*); Proclo ci parla della testa di Orfeo portata a Lebo in seguito allo *σπαραγμός* del cantore (cfr. *Comm. in Plat. Rep.* I, pp. 174.28-30). Nella t. 53b Gostoli (dagli *Excerpta ex Nicomachi* 1) leggiamo invece che la lira di Orfeo, gettata in mare dopo la sua morte, sarebbe giunta a Lesbo e lì consegnata a Terpandro stesso. Su Terpandro come ‘imitatore’ di Orfeo nella musica, cfr. t. 31 Gostoli.

⁶⁷ Come osserva Battezzato, nessuno degli *exempla* citati (Europa, Io, Procri) si adatta perfettamente alla tragedia euripidea, di cui però si vuole sottolineare così la novità della struttura narrativa, capace di prendere direzioni impreviste (cfr. Battezzato, *La parodo dell’Ipsipile di Euripide*, pp. 194-197).

⁶⁸ Si ricordi il ruolo attribuito da Diodoro Siculo (cfr. qui sopra) a Radamanti, fratello di Minosse, nelle vicende dei figli di Dioniso e Arianna. Nonostante che alcune testimonianze lo neghino, alcune fonti ricordano come euripidea anche una tragedia dal titolo *Radamanti*: sebbene infatti in un’anonima *Vita* euripidea (cfr. vol. I, p. 3.2 Schwarz) sia annoverata fra le opere spurie di Euripide una trilogia comprendente *Tenne*, *Radamanti*, *Piritoo*, l’ipotesi di *Radamanti* è tuttavia conservata come euripidea in PSI 1286 e autori più tardi confermano l’attribuzione a Euripide (cfr. Strab. VIII.3.31; Stob. II.8.12, IV.20.61).

parodo dei *Cretesi* (cfr. *TrGF* 41 F 472), ossia **Φοινικογενοῦς παῖ τῆς Τυρίας τέκνον Εὐρώπης / καὶ τοῦ μεγάλου Ζηνὸς, ἀνάσσων / Κρήτης** ἑκατομπτολιέθρου (vv.1-2)⁶⁹. Come osservato qui sopra in cap. II.2.3, poiché Euripide ci presenta nei *Cretesi* un coro di misti identificabili come orfico-dionisiaci, nonché devoti della Madre montana (cfr. quanto detto qui sopra sui κρόταλα), tale richiamo a Creta, per il tramite letterario dei *Cretesi* stessi, potrebbe rafforzare la connotazione dello sfondo dionisiaco dell'*Ipsipile* in senso orfico. Del resto, subito dopo aver ricordato un altro mito, che ha per protagonista un'eroina esule (con la cui origine argiva, v. 28, il coro si ricollega inoltre al tema argivo del dramma), vittima delle conseguenze dell'amore di Zeus, Io (vv. 28-31), il coro conforta Ipsipile con la speranza che possa salvarla appunto "il padre di suo padre", ossia Dioniso⁷⁰, dimostrando la non casualità riferimento a Creta rispetto al tema dionisiaco.

Tuttavia, benché Ipsipile accolga ancora il suggerimento del coro (come fa pochi versi prima evocando la cetra di Orfeo sulla scia di quella di Amfione) e citi anche lei un mito legato a Creta, quello di Procri⁷¹, lo faceva in negativo, concludendo che suoi πάθεα siano in realtà fuori dalla portata di γόος, μέλος ο κιθάρας μοῦσα, incapaci, "pur con l'aiuto di Calliope", di esprimere i suoi πόνοι (*TrGF* 71 F752h, vv.1-9): se il coro sembra dunque, in una ricca e fitta trama di riferimenti mitici e letterari (all'interno dell'opera di Euripide stesso), intuire la possibilità di una conciliazione dei diversi temi e filoni che compongono il dramma, alla fine della parodo Ipsipile mostra di rimanere 'intrappolata' nel suo passato legato alla saga argonautica, senza riuscire a vedere davvero né come esso possa collegarsi, nel mito e nella poesia, alla sua presente e disperata condizione (nemmeno Calliope, la madre stessa di Orfeo⁷², potrebbe aiutare a esprimere i suoi πόνοι⁷³), né come il suo legame con Dioniso possa modificare il corso delle sue vicende.

Il ruolo che Euripide assegna a Orfeo alla fine del dramma, come educatore dei figli di Ipsipile, nonché pronipoti di Dioniso, suggella dunque il nesso orfico-dionisiaco anticipato nella parodo. Nell'*Ipsipile* non solo si intrecciano, come rileva Battezzato, il filone argonautico e quello argivo, ma trovano anche una conciliazione, a livello sia mitico sia religioso sia poetico-musicale,

⁶⁹ Il frammento dei *Cretesi* si apre con parole, che, nonostante alcune proposte di espunzione, giustamente rifiutate da Cantarella (cfr. Cantarella, *I Cretesi*, pp. 63-64, a cui si rinvia per una ricostruzione della questione) proprio sulla base del confronto con il parallelo dell'*Ipsipile*, si presentano quasi come il modello del passo dell'*Ipsipile*.

⁷⁰ Possiamo leggere molto poco dei versi in cui il coro invitava Ipsipile a aver fiducia in Dioniso: per una proposta di ricostruzione, cfr. Battezzato, *La parodo dell'Ipsipile*, pp. 191-192.

⁷¹ Sul mito di Procri nell'*Ipsipile*, cfr. Battezzato, *La parodo dell'Ipsipile*, pp. 195-196, a cui rimandiamo anche per una discussione delle fonti che ci parlano di un incontro a Creta fra Procri, sposa adultera di Cefalo, e Minosse.

⁷² Cfr. fr. 902-906 Bernabé.

⁷³ Pur respingendo questa interpretazione, Battezzato osserva che l'incapacità della Musa di esprimere le sofferenze di Ipsipile potrebbe riprendere il tema iniziale del contrasto fra Ipsipile e la Musa; avremmo però così "una improbabile Musa negativa, che distrugge le potenzialità poetiche di chi canta" (cfr. Battezzato, *La parodo dell'Ipsipile*, p. 198). Appare comunque sia congruente che la Musa, che, secondo Ipsipile, non può ispirare un canto, accompagnato dalla κιθάρα (adatta invece al racconto della saga argonautica), sui patimenti presenti della donna, la induca, appunto nel presente, a suonare i κρόταλα. Tuttavia è Ipsipile stessa a non rendersi conto dell'unità di fondo fra i diversi temi mitici, all'incrocio dei quali si pone la sua storia, e le loro diverse espressioni musicali.

quello orfico e quello dionisiaco (strettamente legati, a loro volta, agli altri due), come viene ‘annunciato’, metaletterariamente, già nella parodo⁷⁴.

§2.3 Il canto cosmogonico del coro

Al coro è infatti affidato il compito di esplicitare in che cosa consista, dal punto di vista teologico, l’unione, nel dramma, di orfismo e dionisismo: alcuni frammenti, anche se di difficile interpretazione, di uno stasimo della tragedia ci permettono infatti di individuare elementi riconducibili all’orfismo associati a Dioniso (*TrGF* 71 F758a). Questi versi dell’*Ipsipile* sono stati, nella storia degli studi sull’argomento, sempre considerati fra le più antiche testimonianze di una teogonia orfica⁷⁵. Gli elementi comuni con quanto sappiamo delle teogonie orfiche successive sono infatti davvero sorprendenti: se i resti della prima strofe, in cui sono riconoscibili solo poche parole significative (ἀνά τ’αἰθέρ-, βότρυς, λιβάνου), sembrano riferirsi a un miracolo di Dioniso, l’antistrofe, seppure in modo assai frammentario, ci offre uno scenario cosmogonico (vv. 1003-1008):

ὦ πότνια θεῶ [ν
] αὐσ ἄσκοπον [
] ἐρι πρωτόγονο [
] θελ’ Ἔρωσ ὄτε νυ [
] ντετραφη τότε[
].α θεῶν γένο[ς

Le numerose proposte di integrazione che sono state avanzate (e per cui rimandiamo all’apparato di Kannicht⁷⁶) permettono, con diversi gradi di certezza (non possiamo formulare ipotesi precise in merito ai rapporti sintattici), di scorgere la presenza di un dio Protogonos, “primo

⁷⁴ Battezzato parla di una conciliazione, alla fine del dramma, del filone argonautico e di quello dionisiaco, in particolare nella figura di Euneo, allievo di Orfeo e allo stesso tempo capostipite degli Euneidi di Atene, musicisti e danzatori ufficiali di Dioniso Melpomenos, a cui Dioniso stesso, *ex machina* (secondo la ricostruzione della tragedia proposta già da Burkert), assegnerebbe il compito di celebrarlo in Attica con danze e canti, “completando e celebrando la musica orfica con una componente dionisiaca”. Secondo Battezzato, del resto, la profezia di Amfiarao sull’esito negativo della spedizione contro Tebe (*TrGF* 71 t iib2; F752k; F757, vv. 908-909) e la notizia della morte di Giasone, riferita da Euneo alla madre alla fine del dramma (*TrGF* 71 F759a, v. 1616), rappresenterebbero il compimento dei due rispettivi filoni narrativi, sancito e ‘superato’ dalla conclusiva apparizione *ex machina* di Dioniso, che giungeva a por fine a ogni contrasto e a indicare l’avvenire dei suoi discendenti (cfr. Battezzato, *La parodo dell’Ipsipile*, pp. 198-199). D’altronde, poiché il tema dionisiaco è dominante nell’*Ipsipile*, come abbiamo visto, fin dal prologo (si può quasi parlare di una *ring-composition*), esso è presente ovunque nel dramma e si inserisce lungo tutte le sue linee di sviluppo, fin dalla parodo stessa, dove possiamo individuare connessioni con Dioniso a ogni livello, sia mitico sia religioso sia poetico-musicale: Euripide sembra dare particolare risalto alla ‘collaborazione’ fra Orfeo e Dioniso non solo facendo del primo l’educatore dei discendenti del secondo, ma anche, come abbiamo osservato nella struttura della parodo, stabilendo una continuità fra il mondo musicale (nonché religioso, come risulterà meglio in seguito) afferente a Dioniso e quello afferente a Orfeo.

⁷⁵ Cfr. Macías Otero, *Orfeo y el orfismo en la tragedia griega*, pp. 1207-1208.

⁷⁶ Un ampio commento del passo e delle varie proposte di integrazione anche in Collard; Cropp; Lee, *Euripides. Selected Fragmentary Plays*, vol. II, pp. 250-252.

nato” dall’Etere, identificato con Eros (vv. 1005-1006) e, verosimilmente, capostipite del θεῶν γένο[ς (v. 1008): saremmo di fronte a uno scenario attestato, in questi termini, solo nelle cosmogonie orfiche posteriori (cfr. qui sopra, cap. I.1)⁷⁷. Inoltre, l’elemento luminoso, che, in questi testi, risulta essere parte integrante della figura di Protogonos (cfr. qui sopra §2.1) potrebbe affiorare, con un’espressione ossimorica (secondo la proposta di integrazione di Grenfell e Hunt sulla base del significativo parallelo di *Fen.* 809), in quel <φ>αος ἄσκοπον del v. 1004⁷⁸. Quanto alla figura femminile invocata al principio come πότνια θεῶ [v, potrebbe trattarsi della Madre degli dei, le cui connessioni con Dioniso si adatterebbero bene al contesto generale della tragedia⁷⁹. Anche la Notte potrebbe d’altronde rappresentare una verosimile candidata⁸⁰, considerando che la sua presenza al principio del processo cosmogonico, nella tradizione orfica, è attestata fin dalla teogonia “eudemia” (fr. 20 Bernabé); la Notte è invocata tra l’altro da un coro euripideo come πότνια, πότνια anche nell’*Oreste* (v. 174). Tracce del termine νύξ (il caso non è ricostruibile) sembrano inoltre visibili al v. 1006, seguite da tracce, a quanto pare, del verbo τρέφω (v. 1007), ἐτράφη?, il cui soggetto potrebbe essere il θεῶν γένο[ς dell’ultimo verso: sebbene i rapporti sintattici non siano più ricostruibili, possiamo osservare come la vicinanza della Notte al verbo τρέφω ricordi la Νύξ θεῶν τροφός del Papiro di Derveni (col. X.11)⁸¹.

Secondo la classificazione delle cosmogonie orfiche fatta da Bernabé⁸², la cosmogonia dell’*Ipsipile* si richiamerebbe alla stessa tradizione orfica a cui fa capo anche la parodia cosmogonica degli *Uccelli* di Aristofane (vv. 690-702): nonostante che siano state avanzate diverse

⁷⁷ Ricordiamo la presenza di un dio Protogonos, nato dall’Etere, nella teogonia di Derveni, in quella “ieronimiana” e in quella “rapsodica”; in quest’ultima, inoltre, Protogonos non solo è chiamato, fra gli altri nomi, anche Eros (fr. 141 Bernabé), ma è anche detto πρῶτον δαίμονα σεμνόν / Μητριν σπέρμα φέροντα θεῶν κλυτόν, ὄν τε Φάνητα / πρωτόγονον μάκαρες κάλειον κατὰ μακρὸν Ὀλυμπον (fr. 140 Bernabé). Siamo molto vicini alle tracce leggibili nello stasimo euripideo.

⁷⁸ L’aggettivo ἄσκοπον, “invisibile”, ma anche “incomprensibile”, “incredibile” potrebbe adattarsi alla luce in questo contesto, se confrontiamo il fr. 126 Bernabé dalle *Rapsodie* dove, nonostante alcune difficoltà interpretative (per cui rimadiamo all’apparato di Bernabé), di Protogonos si dice che non sia stato visto “con gli occhi” da nessuno se non dalla “sola sacra Notte” (vv. 1-2) e che lui stesso sia un φέγγος ἄελλπον, “bagliore inatteso” (v.3).

⁷⁹ Osserviamo che Rea-Madre degli dei è designata con l’epiteto πότνια quasi esclusivamente (cfr. però Call. *Inn. Zeus* I.28) nella tradizione orfica, in particolare nei pur tardi *Inni Orfici*, cfr. XIV.1 (πότνια Ῥέα, detta subito dopo “figlia del multiforme Protogono”); XXVII.2;11.

⁸⁰ A favore di questa identificazione è Macías Otero, in *Orfo y el orfismo en la tragedia griega*, p. 1208.

⁸¹ La Notte ha un ruolo cosmogonico fondamentale nella tradizione orfica: il Papiro di Derveni ce la presenta con una funzione profetica e oracolare, esercitata ἐξ ἄδύτοιο, verosimilmente dalle profondità di una grotta (col. XI.1; 10). Secondo Bernabé (cfr. *Teogonías órficas*, p. 295), nella teogonia di Derveni, la Notte deve il suo sapere al fatto di essere l’essere primordiale posto al principio del processo cosmogonico. Nelle *Rapsodie* troviamo infatti la Notte al principio, seppure come massa oscura e indefinita (fr. 103-108 Bernabé), ma sempre qualificata come “nutrice degli dei” e dotata di virtù profetiche (fr. 112; 113 Bernabé). Dai frammenti delle *Rapsodie* emerge inoltre un succedersi di “Notti” (sulla questione cfr. Bernabé, *Teogonías órficas*, pp. 312-313) in quanto la Notte è anche figlia e sposa di Protogonos (fr. 147; 148 Bernabé), il quale genera i suoi figli in quella “grotta della Notte” (fr. 163; 164 Bernabé), di cui possiamo scorgere tracce già nella teogonia di Derveni. La Notte compare infine, nelle *Rapsodie*, anche nelle fasi successive del processo cosmogonico, non solo nascondendo il piccolo Zeus nella sua grotta (fr. 209 Bernabé), ma anche, in accordo con le sue virtù profetiche, come sua consigliera (cfr. le testimonianze raccolte e commentate in Bernabé, *Teogonías órficas*, pp. 315 ss.), in modo analogo a quanto emerge dai vv. XI.1; 10 del Papiro di Derveni.

⁸² Cfr. Bernabé, *Teogonías órficas*, p. 296.

riserve sul carattere orfico di quest'ultimo passo⁸³, Bernabé individua come “chiari temi orfici” (associati a elementi tratti da Omero, Esiodo e perfino Empedocle)⁸⁴ la nascita di un Eros dalle ali d'oro, connotato come elemento luminoso (Ἐρως ὁ ποθεινός, / **στύλβων** νῶτον περύγοιν **χρυσαῖν**, εἰκῶς ἀνεμώκεσι δίναις, vv. 696-697)⁸⁵, che irrompe nelle tenebre da un uovo generato dalla Notte μελανόπτερος (le cui ali nere si contrappongono a quelle d'oro di Eros, cfr. v. 695). La figura alata e luminosa di Eros, nonché la presenza dell'uovo primordiale ricorrono nelle testimonianze relative alle teogonia “ieronimiana” (fr. 79-80) e “rapsodica” (fr. 109-121; 136 Bernabé)⁸⁶: l'uovo è evidentemente sfruttato qui da Aristofane a scopo parodico, dato che la cosmogonia in questione intende dar ragione della nascita della stirpe degli uccelli. Abbiamo visto qui sopra come anche la presenza della Notte faccia pensare a una fonte orfica⁸⁷.

I punti di contatto con il testo ricostruibile di Euripide sono notevoli, dall'identificazione del “primo nato” con Eros al legame di questo con Notte; il θεῶν γένο[ς] euripideo si riflette inoltre nel γένος ἀθανάτων di Aristofane (v. 699), a cui Eros dà vita “mescolando tutte le cose” (v. 700). È verosimile che entrambi gli autori si rifacciano a una cosmogonia orfica coeva nota al pubblico del V sec., che è però difficile individuare con esattezza. Bernabé distingue due originarie teogonie orfiche, anteriori al V sec., una “della Notte”, a cui farebbero capo “quella Eudemia” e quella di Derveni, e una “dell'uovo”, da cui scaturisce un Eros “primo nato”, riflessa in Aristofane e poi confluita nella teogonia “ieronimiana”; le *Rapsodie* erediterebbero materiale di entrambe le tradizioni. La situazione potrebbe essere tuttavia più fluida: la Notte sembra infatti avere un ruolo importante al principio del processo anche negli *Uccelli* (nonché nell'*Ipsipile*, come riconosce Bernabé stesso) e, come abbiamo visto qui sopra, in cap. I.1., non si può del resto escludere che il Protogonos della teogonia di Derveni avesse caratteristiche affini a quelle che emergono dalla “teogonia dell'uovo”. È in ogni caso verosimile che il testo a cui fanno riferimento sia Aristofane sia Euripide fosse caratterizzato da una successione Notte-uovo-Protogonos/Eros (se e quali fossero eventuali altri passaggi non possiamo saperlo): il fatto che nell'*Ipsipile*, limitatamente, almeno, a quel poco che possiamo leggere, non ci siano tracce dell'uovo, se supponiamo che esso fosse invece

⁸³ Sulla questione cfr. Bernabé, *Orfeo y el orfismo en la comedia griega*, p. 1219.

⁸⁴ Cfr. Bernabé in *Orfeo y el orfismo en la comedia griega*, pp. 1219-1222.

⁸⁵ Sull'evoluzione della rappresentazione di Eros nella tradizione cosmogonica orfica, cfr. Bernabé, *Orfeo y el orfismo en la comedia griega*, p. 1221.

⁸⁶ Bernabé (cfr. *Orfeo y el orfismo en la comedia griega*, p. 1221) individua una corrispondenza lessicale fra lo **στύλβων** aristofaneico e l'**ἀπέστιλβε** del fr. 123-4 Bernabé delle *Rapsodie*.

⁸⁷ Se appare esiodico l'incipit della teogonia degli *Uccelli*, che pone al principio del processo (vv. 693) quattro elementi, ossia Chaos, Notte, Erebo, Tartaro, di cui Chaos e Tartaro compaiono, insieme con Gaia e Eros, anche in Esiodo (*Teog.* vv. 116-120), il fatto che sia la Notte a generare l'uovo sembra conferirle una preminenza sugli altri altri esseri primordiali, vicina a quella che ha nella tradizione orfica. Osserviamo che anche nella teogonia “ieronimiana”, dove pure non compare la Notte, dal Tempo, l'essere nato dalle acque primordiali, nascono Etere, Erebo, Chaos, prima della formazione dell'uovo da quelle stesse acque (fr. 78-79 Bernabé).

presente nella cosmogonia orfica di riferimento (la parodia di Aristofane avrebbe altrimenti un impatto comico molto minore), potrebbe forse spiegarsi come una volontà di distanziarsi da Aristofane, che, alcuni anni prima (415 a.C.), si era servito proprio di quell'elemento, mettendolo però in ridicolo con chiaro intento parodico⁸⁸. Avremmo qui un primo esempio del confronto/scontro fra Aristofane e Euripide su queste tematiche, che approfondiremo meglio nei prossimi due capitoli.

La coppia strofica successiva, nello stasimo dell'*Ipsipile*, tornava a Dioniso (aspetto anch'esso in linea con le teogonie orfiche): nel fr. 758b leggiamo il nome Βρόμιος al v. 4, ma è difficile stabilire il possibile contesto; sono visibili tracce di una possibile descrizione del corredo rituale delle baccanti (ναρ]θηκα, v. 6). Osserviamo infine che la caratterizzazione orfica di Dioniso potrebbe trovare un sostegno anche qui, al v. 10, nell'evocazione del cipresso, κυ]παρισσόροφον, "coperto di cipresso", riferito probabilmente a un ambiente in cui si adora Dioniso: ricordiamo infatti il parallelo della descrizione del tempio in cui si riuniscono i misti del coro dei *Cretesi*, αὐθιγενῆς τμηθεῖσα δόκος / Χαλύβω πελέκει στεγανούς παρέχει /καὶ ταυροδέτω κόλλη κραθεῖσ' / ἀτρεκεῖς ἄρμους κυπαρίσσου (citiamo ancora il testo, come abbiamo fatto in cap. II.2.3, nell'edizione di Adele T. Cozzoli; cfr. comunque sia *TrGF* 41 F472, vv. 5-8). È forse possibile scorgere inoltre nell'οὐχὶ θιγ[al v. 15 del fr. 758b dell'*Ipsipile* l'indizio di un'astensione rituale che riconduce ancora ai *Cretesi* (*TrGF* 41 F472, vv. 16-20, cfr. qui sopra, cap. II.2.3)⁸⁹.

§2.4 L'intervento di Amfiarao, sacerdote di Apollo

Se Apollo si configurava, nelle *Bassaridi* di Eschilo (almeno sulla base della testimonianza di Eratostene) come la causa della discordia fra Dioniso e Orfeo (non possiamo purtroppo sapere se e in che termini avesse luogo un'eventuale riconciliazione fra i tre personaggi), il sacerdote di Apollo Amfiarao, giunto a Nemea con le schiere argive al comando di Adrasto, rappresenta invece, nell'*Ipsipile*, l'elemento che garantisce, *fin dal principio*, l'unità all'interno dell'articolata struttura del dramma sia dal punto di vista drammaturgico sia dal punto di vista religioso. Come abbiamo visto qui sopra, in §2.1, Amfiarao, indiretta causa della morte di Ofelte in quanto 'colpevole' di aver distratto Ipsipile con la sua richiesta di dissetare i soldati, parla in difesa della donna contro le accuse di Euridice salvandola così dalla morte; allo stesso tempo, assistendo al ricongiungimento fra Ipsipile e i suoi due figli, svolge anche la funzione di 'collegamento' fra i due filoni mitologici

⁸⁸ Euripide, tra l'altro, nel fr. 484 della *Melanippe saggia* (per cui cfr. qui sopra, capo. I.1), parlando della μορφή μία da cui si originano Cielo e Terra sembrerebbe alludere a un processo cosmogonico molto simile a quello descritto nella teogonia "ieronimiana" (fr. 80 Bernabé), con la divisione dell'uovo cosmico in due metà, di cui l'una corrispondente al Cielo e l'altra alla Terra. Bernabé ritiene invece che la μορφή in questione sia la Notte e ritiene il testo "apparentato" con quella che designa come "teogonia della Notte" (cfr. Bernabé, *Teogonias órficas*, pp. 295-296).

⁸⁹ Così Collard; Cropp; Lee, *Euripides. Selected Fragmentary Plays*, vol. II, pp. 251-252, a cui rimandiamo per un dettagliato commento del frammento.

che si intrecciano nel dramma. Amfiarao rende esplicita tale connessione quando spiega a Ipsipile di averla salvata, ricambiando il servizio prestato da lei, ἐς παῖδε σῶ (*TrGF* 71 F759a, v. 1586), “per i tuoi figli”, nel senso che, serbando in vita la madre, ha permesso la riunione con i figli. Allo stesso tempo, Amfiarao, che ribadisce di essere portatore di verità, in quanto parla in nome di Apollo (*TrGF* 71 F757, vv. 889-890), opera per la salvezza della nipote di Dioniso, anticipando l’apparizione stessa del dio nel finale del dramma, quasi che fosse un suo strumento: dal punto di vista religioso, quindi, Apollo, attraverso il suo sacerdote, costituisce qui con Dioniso un’unità inscindibile; di tale unità partecipa d’altronde anche Orfeo, la cui connessione con il mondo dionisiaco è, come abbiamo visto, un *leit-motiv* dell’intera tragedia. Il ricongiungimento di Ipsipile con i suoi figli conferma inoltre, metaletterariamente, l’unità del tema argonautico-orfico, di cui Ipsipile si era fatta portatrice nella parodo, con quello dionisiaco, dato che l’ἀναγνώρισις avviene nel ‘segno di Dioniso’: in *TrGF* 71 F759a, v. 1632 si parla del Θόαντος οἰνωπὸν βότρυν, con la funzione verosimilmente di segno di riconoscimento (si ricordi come Ipsipile, nella parodo, mostrasse quanto meno sfiducia nei confronti di Dioniso)⁹⁰. Come abbiamo ripetuto più volte, la figura di Euneo, allievo di Orfeo, discendente di Dioniso e capostipite degli addetti al culto di Dioniso Melpomenos, è la personificazione stessa di questa unità.

Se teniamo dunque presente che la tragedia si apre con uno scenario culturale dionisiaco di ambientazione delfica, sul Parnaso precisamente (*TrGF* 71 F752), è interessante che quello stesso Dioniso delfico, associato a Apollo, sia connotato, nello svolgimento del dramma, anche in senso orfico: potremmo avere dunque nell’*Ipsipile* una delle prime attestazioni dell’interpretazione ‘orfica’ del dionisimo delfico, di cui abbiamo parlato qui sopra (cfr. §2.1), nonché di uno stadio avanzato del processo di associazione/assimilazione, ancora problematico nelle *Bassaridi* (almeno per quello che riusciamo a ricostruire) fra Dioniso e Apollo, nell’orfismo. Alla luce di queste considerazioni, non è forse un caso che il “cratere dell’Oltretomba” di Monaco, che sembra presentare a un’associazione fra Dioniso e il Sole, sia stato ritrovato, in una tomba a Canosa, insieme con un altro cratere coevo (conservato anch’esso alle Antikensammlungen di Monaco) raffigurante scene riconducibili alla *Medea* di Euripide: non possiamo escludere allusioni euripidee anche nel “cratere dell’Oltretomba”⁹¹.

Occorre rilevare, comunque sia, come il personaggio di Amfiarao non sembri, per quello che possiamo ricostruire del dramma, esprimere *esplicitamente* credenze che possano essere ricondotte all’orfismo. Il sacerdote di Apollo sembra infatti sempre fare riferimento a una tradizione letteraria e religiosa ‘ortodossa’. Eppure, nella consolazione che rivolge a Euridice per la morte di Ofelte,

⁹⁰ Cfr. Collard; Cropp; Lee, *Euripides. Selected Fragmentary Plays*, vol. II, p. 256.

⁹¹ È inoltre opportuno ricordare, come osserva Seaford (cfr. *Mystic Light in Aeschylus’ Bassarai*, p. 604), che una relazione di Dioniso con la sfera luminosa emerge a più riprese nelle *Baccanti* euripidee (cfr. vv. 608; 630-31).

nonostante le immagini e i temi tradizionali del discorso, che ribadisce la necessità di accettare la legge naturale per cui ai morti succedono i vivi in un ciclo continuo e per cui la terra ritorna alla terra, possiamo forse scorgere un'allusione a un'escatologia 'non ortodossa' (cfr. *TrGrF* 71 F757, vv. 920-926):

ΑΜΦ. ἄ δ' αὖ παραινῶ, ταῦτά μοι δέξαι, γύναι.
 ἔφν μὲν οὐδεὶς ὅστις οὐ πονεῖ βροτῶν:
 θάπτει τε τέκνα χᾶτερα κτᾶται νέα
 αὐτός τε θνήσκει: καὶ τὰδ' ἄχθονται βροτοί
εἰς γῆν φέροντες γῆν. ἀναγκαίως δ' ἔχει
βίον θερίζειν ὥστε κάρπιμον σταχύν,
καὶ τὸν μὲν εἶναι, τὸν δὲ μή: τί ταῦτα δεῖ
 στένειν ἄπερ δεῖ κατὰ φύσιν διεκπερᾶν;

L'idea del ritorno della terra alla terra, di per sé non problematica (cfr. Esch. *Coefore*, vv. 127-128)⁹², come sappiamo è molto frequente in Euripide, ma calata in un contesto che afferma la suddivisione dell'individuo fra una componente terrena e una celeste/eterea e l'identificazione della morte come l'acquisizione di un'altra forma: ricordiamo *Crisippo*, *TrGF* 78 F839, vv. 7-13; *Suppl.* vv. 531-534; *El.* v. 59; *Or.* vv. 1086-1087; *Elen.* vv. 1014-1016; la fortuna (forse anche grazie a Euripide stesso) di questo concetto caro a Euripide, nell'Atene del tardo V sec., è tra l'altro attestata nella sua ripresa in un'iscrizione ateniese in onore di un soldato morto a Potidea (432 a.C., *IG* I² 945.6, per cui cfr. qui sopra cap. I.2). Il pubblico di Euripide, in questa tarda tragedia, poteva dunque verosimilmente *aspettarsi* che, dopo εἰς γῆν φέροντες γῆν, si parlasse della sorte dell'anima immortale ricongiunta all'etere, ma Amfiarao sostituisce, come secondo aspetto del doppio destino dell'individuo, all'immagine del ritorno all'etere quella della mietitura di una spiga; quest'ultima però, in quanto fruttifera, finisce per identificarsi, letta in controluce rispetto agli altri passi euripidei (nonché dello sfondo religioso dell'intero dramma), in un segno di vera vita. L'immagine del "mietere la vita" (βίον θερίζειν) come una "spiga fruttifera" (κάρπιμος στάχυς), che segue immediatamente quella del riportare la terra alla terra, può infatti implicare che la morte sia una trasformazione, come la spiga recisa dà il chicco di grano e poi la farina, in un'altra vita. Per una discussione sulla relazione di tale visione escatologica con l'orfismo, rimandiamo qui sopra qui sopra al cap. I.2.

⁹² Si ricordi (cfr. qui sopra §1) che esso compare anche nell'*Antiope* (*TrGF* 12 F 195), costituendo un significativo punto di contatto con l'*Ipsipile*, forse non disgiunto da un analogo contesto ricco di suggestioni orfiche.

Walter Burkert⁹³ individua nel κάρπιμος στάχυς un inevitabile rimando al mondo eleusino (rafforzata, secondo lo studioso, dal ruolo della protagonista stessa della tragedia, balia del piccolo Ofelte come Demetra per Demofonte in *Inn. Dem.* 256-267⁹⁴). L'intuizione di Burkert può essere ulteriormente confermata dalla possibilità di individuare, in questo passo, una diretta allusione alla tragedia 'eleusina' di Euripide, le *Supplici*, dove ai vv. 30-31 si descrive così la piana di Eleusi: Πρὸς τόνδε σηκόν, ἔνθα πρῶτα φαίνεται / φρίξας ὑπὲρ γῆς τῆσδε κάρπιμος στάχυς, un evidente riferimento al dono dell'agricoltura agli uomini da parte di Demetra, attraverso la figura di Trittolemo⁹⁵. Eppure nell'*Ipsipile*, dominata com'è dalla religiosità orfico-dionisiaca, eventuali immagini 'eleusine' come quella individuata da Burkert appaiono piuttosto 'subordinate' e funzionali a esprimere dottrine e valori che vanno al di là di Eleusi. Del resto bisogna tenere presente che le *Supplici* stesse, pur nel loro scenario eleusino, contengono appunto uno dei passi euripidei (vv. 531-534) che descrivono la divisione dell'individuo, dopo la morte, fra una parte terrena e una parte celeste – il che indurrebbe ulteriormente a interpretare in questo senso anche il frammento in questione dell'*Ipsipile*. Una situazione analoga a quella delle *Supplici* potrebbe profilarsi anche nell'*Eretteo*, una tragedia dove la tematica eleusina, consistente nella narrazione eziologica dell'arrivo degli Eumolpidi a Atene (tra l'altro, significativamente, dalla Tracia), è accompagnata da riferimenti a una visione escatologica senz'altro distante da Eleusi. Atena stessa, infatti, aparendo *ex machina*, nel discorso in cui 'assegna' ai discendenti di Eumolpo (cfr. *TrGF* 24 F370, vv. 100 ss.) il sacerdozio eleusino, afferma (vv. 71-72): ψυχὰὶ μὲν οὖν τῶνδ' οὐ βεβᾶσ' Ἄϊδιην πάρα / εἰς δ' αἰθῆρ αὐτῶν πνεῦμ' ἐγὼ κατώκισα⁹⁶.

Possiamo dunque trovare ulteriormente confermata, come già nei capitoli precedenti, la tendenza di Euripide a aprire la religione attica, e quella eleusina in particolare, al confronto con altri culti e dottrine (di cui talora viene sottolineata l'origine straniera, asiatica o comunque sia 'barbara'): lo scenario religioso che di volta in volta ne risulta, senz'altro complesso e non ortodosso, sembra connotato nell'*Ipsipile*, come già nell'*Ippolito*, nei *Cretesi* e in parte nell'*Elena*, ma qui si potrebbe dire 'sotto la benedizione di Apollo', in senso prevalentemente orfico-dionisiaco, nonostante la presenza di richiami eleusini⁹⁷.

⁹³ Cfr. Burkert, *Orpheus, Dionysos und die Euneiden in Athen*, p. 119.

⁹⁴ Nella tradizione eleusina sviluppatasi nell'ambito dell'orfismo, tra l'altro, come abbiamo visto qui sopra in cap. III.3, a quanto sembra il piccolo Demofonte trovava infine la morte per mano di Demetra stessa.

⁹⁵ Sull'importanza di queste tematiche all'interno della tradizione eleusina legata a Eleusi cfr. qui sopra, cap. III.3.

⁹⁶ Sulla ricostruzione del dramma, i temi politici in esso implicati e la problematica relativa alla provenienza di Eumolpo dalla Tracia, cfr. Collard; Cropp; Lee, *Euripides. Selected Fragmentary Plays*, vol. I, pp. 148-155.

⁹⁷ Poiché i culti orfico-dionisiaci non erano praticati a livello ufficiale da sacerdoti riconosciuti come tali dalla πόλις, ma verosimilmente da comunità private e ristrette, è difficile individuare un riscontro vero e proprio, nella realtà culturale ateniese del V sec., che fungesse da modello per Euripide. Burkert (cfr. *Orpheus, Dionysos und die Euneiden in Athen*, pp. 116), se ipotizza una connotazione orfica, sulla base dell'*Ipsipile* stessa, per il culto di Dioniso Melpomenos, menziona altresì il culto gentilizio dei Licomidi di Flia, ricordato anche da Malten fra le attestazioni di

Una possibile conferma di tale interpretazione potrebbe essere offerta dallo *Ione*, tragedia di sicura ambientazione delfica, dove Euripide sottolinea in ogni caso l'importanza della componente dionisiaca nei culti del Parnaso. Se infatti *Ione*, al suo ingresso in scena, e così il coro, nella parodo e nel primo stasimo, cantano la gloria di Apollo delfico (la prima divinità a cui *Ione* si rivolge è il Sole, la cui affinità/identità con Apollo stesso è in tal modo suggerita, cfr. vv. 82-85), nell'epodo del secondo stasimo sono invocate le “creste montane della pietra del Parnaso”, dove Bacco “levando fiaccole fiammegianti”, danza $\nu\kappa\tau\acute{\iota}\pi\omicron\lambda\omicron\upsilon\varsigma \sigma\acute{\upsilon}\nu \text{B}\acute{\alpha}\kappa\chi\alpha\iota\varsigma$ (vv. 714-717): è significativo, dal punto di vista cultuale, che l'aggettivo $\nu\kappa\tau\acute{\iota}\pi\omicron\lambda\omicron\upsilon\varsigma$ sia lo stesso usato nel fr. 472 (v.11) dei *Cretesi* per lo Zagreo dell'antro dell'Ida. Abbiamo visto qui sopra (cfr. cap. II.2.3; IV.2.1) come, nella tradizione orfica, rivestano una notevole importanza sia Delfi sia Creta e come la figura di Zagreo appartenga a entrambe. È comunque sia il terzo stasimo a problematizzare davvero lo scenario religioso del dramma. Si apre infatti con un'invocazione a $\text{E}\iota\upsilon\omicron\delta\acute{\iota}\alpha$ ⁹⁸ $\theta\acute{\upsilon}\gamma\alpha\tau\epsilon\rho \Delta\acute{\alpha}\mu\alpha\tau\rho\omicron\varsigma, \grave{\alpha}$

culti orfici a Atene (cfr. *Alorthische Demetersage*, pp. 427-428). L'influenza orfica su questi rituali praticati dal γένος dei Licomidi nel demo di Flia è attestata da Pausania (IX.27.2; 30.12 = fr. 531 Bernabé), che ci parla di ἔπη di Orfeo cantati dai Licomidi durante le celebrazioni dei loro δρώμενα; Pausania menziona in particolare un inno a Eros, di cui non possiamo del tutto escludere un'eventuale relazione con il Protogonos dello stasimo dell'*Ipsipile*. In I.31.4 il periegeta ci elenca, per Flia (e Mirrino) βωμοί dedicati a Apollo Διονυσοδότης, Artemide Σελασφόρος, Dioniso Ἄνθιος, le ninfe Ismenidi e la Terra, chiamata Μεγάλη θεός. L'associazione di Dioniso con un Apollo ‘che dona Dioniso’ sembrerebbe rimandare al ruolo di raccogliere i resti di Dioniso che Apollo ha in una parte della tradizione orfica, di attestazione però più tarda rispetto al culto di Flia (cfr. qui sopra, IV.2.1); anche la figura di una Grande Dea identificata con la Terra non è in contrasto con quello che sappiamo del pantheon orfico (cfr. Bernabé, *PEG*, vol. I, p. 104; sulla Grande Dea di Flia, cfr. anche Ipp. *Conf.* V.20.4-5 = fr. 532 Bernabé); in un altro νόος di Flia si trovavano invece altari in onore di Atena, Zeus Κτήσιος, Demetra e Kore Πρωτογόνη, un gruppo divino che, sebbene rimandi a Eleusi, poteva prestarsi anch'esso a una contestualizzazione orfica, considerato l'epiteto di Kore. Pausania (I.22.7; IV.1.5) ci ricorda infine l'esistenza di un inno a Demetra, scritto da Museo per i Licomidi, in cui si parlava anche della nascita di Flio, eponimo del demo di Flia, dalla Terra (proprio come Eretteo). Se Pausania ci restituisse un quadro cultuale esistente già nel V sec. (secondo Malten, p. 427, forse addirittura risalente all'età pisistratea), troveremmo elementi eleusini, nonché dionisiaci e apollinei, all'interno di un contesto orfico coevo alle tragedie euripidee. Sulla relazione dei misteri di Flia con quelli di Andania in onore delle Grandi Dee, cfr. Paus. IV.1.5-7 e Sfameni Gasparro, *Misteri e culti mistici di Demetra*, pp. 330-333.

⁹⁸ È possibile che a Fere in Tessaglia (che tuttavia non ha legami geografici diretti con lo *Ione*), esistesse una divinità autonoma che avesse “Enodia” come nome (o come epiteto principale); sembra però che essa abbia subito una progressiva identificazione con Ecate (nonché con Artemide), di cui “Enodia” è appunto un epiteto comune (cfr. Von Rudloff, *Hekate in Ancient Greek Religion*, pp. 45-46; 116-117); sulla possibilità che “Enodia” sia riferito, oltre che a Ecate, anche a Persefone e Artemide, cfr. Jessen, *RE*, vol. V.2, s.v. “Enodia”, pp. 2634-2635. Osserviamo qui che a Nemea, dove è ambientata l'*Ipsipile*, è stato ritrovato un blocco di marmo, databile al V sec. a.C., con l'iscrizione ΕΦΟΔΙΑΙ (*IG* IV 484), che potrebbe provenire da un recinto sacro a Artemide o a Ecate: la realtà cultuale di Nemea ci potrebbe dare così un indizio relativo a un culto ctonio, che si adatterebbe bene allo scenario religioso del dramma (cfr. Miller, *Nemea*, p. 72; del resto, si pensi alla congruenza dell'ἄλσος sacro a Zeus menzionato in *TrGF* 71 F752h, vv. 10-14, con il reale ‘bosco sacro’ di Nemea, per cui cfr. pp. 157 ss.). Lo sfondo orfico dell'*Ipsipile* e le possibili allusioni orfiche presenti nel passo dello *Ione*, con cui Enodia è direttamente o indirettamente associata, potrebbero trovare un interessante riscontro proprio nella realtà cultuale tessala di Fere: qui sono state ritrovate due lamine orfiche, l'una databile al IV, l'altra al IV-III sec. a.C., in una delle quali è invocata Brimo (II C2 Pugliese Carratelli = fr. 493 Bernabé), mentre nell'altra sono menzionati i riti di Demetra Ctonia e della Madre Montana (per cui cfr. Ferrari; Prauscello, *Demeter Chthonia and the Mountain Mother in a New Gold Tablet from Magoula Mati*, pp. 193-202, dove si sostiene l'interpretazione orfica della lamina). Lo scenario religioso tessalo, che sembra favorire l'inserimento della religiosità orfica in un contesto popolato da una serie di divinità ctonie strettamente associate le une alle altre, dove la locale Enodia si identifica con Persefone/Ecate, tutte figure a loro volta identificabili con la Brimo invocata nella lamina 493 (cfr. Bernabé; Isabel Jiménez San Cristobál, *Instructions for the Netherworld*, pp. 155-156; Ferrari; Prauscello, pp. 200-201), appare dunque particolarmente allusivo (appunto nella figura di Enodia) rispetto all'orfismo.

τῶν / νυκτιπόλων ἐφόδων ἀνάσσεις (vv. 1048-1049), dove l'aggettivo νυκτίπολος funge da collegamento con lo stasimo precedente: a Persefone si chiede qui di mandare a effetto il piano omicida contro chi minaccia da casa di Eretteo⁹⁹ (vv. 1048-1060), ma, se quel piano fallirà, Creusa preferirà togliersi la vita (vv. 1066-1067):

πάθεισι πάθεα δ' ἐξανύτους
εἰς ἄλλας βίотου κάτεισι μορφάς.

La morte è descritta come passaggio “a altre forme di vita” (sia nel senso della dottrina escatologica della morte come vita vera sia, dato il plurale, nel senso di un'allusione alla metempsicosi); l'espressione “avendo portato a compimento i patimenti con patimenti” (dove il suicidio è un patimento che pone fine alla vita intesa come patimento), con la figura etimologica παθ-παθ, richiama decisamente una delle lamine orfiche turie (A4.3-4 Zuntz = II B2.3-4 Pugliese Carratelli = fr. 487.3-4 Bernabé, metà del IV sec. a.C.): χαῖρε παθῶν τό πᾶθημα τό δ' οὔπω πρόσθε ἐπεπόνθεις / θεὸς ἐγένου ἐξ ἀνθρώπου. Ritornano qui la concezione della morte come passaggio a una vita migliore e della vita come pena da scontare¹⁰⁰. La rappresentazione dei riti notturni eleusini, in onore della Κόρη e della Μήτηρ, su cui è incentrata la seconda strofe, (vv. 1074-1089) appare dunque in certo senso ‘turbata’ dalla trama di riferimenti all'interno dei quali è collocata: religione ufficiale della πόλις e credenze non ortodosse (abbiamo visto tra l'altro come questa non ortodossia possa connotarsi anche in senso spaziale, come ‘straniera’) trovano ancora una volta, in una tragedia euripidea, un punto di incontro.

§3 Le Fenicie e i Misteri eleusini: religione e propaganda politica

⁹⁹ Creusa, la madre di Ione, è appunto una delle figlie di Eretteo/Erittonio, che viene infatti frequentemente evocato nel dramma e la cui storia sembra fungere da modello per quella di Ione stesso, erede della casa di Eretteo (cfr. Loraux, *Kreousa the Autochthon*, pp. 168-206). Secondo Froma Zeitlin, del resto, anche la componente dionisiaca sarebbe di fondamentale importanza nella costruzione del personaggio di Ione, che come Dioniso (abbiamo già parlato del resto della tendenza a Atene a stabilire un parallelismo, anche a livello iconografico, fra Eretteo e Dioniso, cfr. qui sopra, cap. III.2.3, nota 67), creduto morto dalla madre, nasce in un certo senso due volte e, come Dioniso nella coscia di Zeus, così anche Ione viene protetto all'interno del santuario di suo padre Apollo; Ione si definisce infatti, alla fine del dramma, nella scena del riconoscimento con la madre, ὁ καθανῶν τε καὶ θανῶν (v. 1444), con un'espressione che sottolinea quella confusione dei confini fra morte e vita cara a Euripide (Creusa risponde tra l'altro con un'invocazione alle λαμπρᾶς αἰθέρος ἀμπυχαῖ ugualmente peculiare, dal punto di vista religioso): Ione, infine, recupera il suo status, che però non è divino, come nel caso di Dioniso, ma quello umano di autoctono ateniese. Il dionisismo dello *Ione*, nell'interpretazione della Zeitlin, non conduce agli effetti distruttivi delle tragedie di ambientazione tebana (*Antigone*, *Baccanti*, *Fenicie*), ma, in quanto ricondotto all'interno di un contesto ateniese, dominato dalle figure non solo di Atena, ma anche di Demetra, il cui culto eleusino è celebrato nel terzo stasimo, perde la sua forza negativa e viene inglobato nell'ordine e nell'armonia della πόλις ateniese. La Zeitlin adatta questo modello interpretativo anche all'*Antiope* e all'*Ipsipile*, la cui componente dionisiaca, messa in relazione con Atene (nel primo caso tramite il culto di Dioniso Eleutheros, nell'altro tramite il personaggio di Euneo), non impedisce la possibilità del lieto fine (cfr. Zeitlin, *Staging Dionysus between Thebes and Athens*, pp. 147-182, in particolare, pp. 164-182).

¹⁰⁰ Abbiamo visto qui sopra (cfr. nota 45) come questa lamina presenti un notevole ricorso al lessico della tradizione letteraria, cosicché non possiamo escludere che ci troviamo di fronte a una voluta ripresa del testo euripideo; non possiamo in ogni caso escludere che sia Euripide a attingere a un formulario rituale.

Secondo la lettura delle *Supplici* euripidee proposta da Cerri¹⁰¹, il messaggio politico dominante della tragedia non consisterebbe in una semplice celebrazione della democrazia ateniese, ma in una lettura complessa del sistema democratico, che, per funzionare appieno e esprimere tutte le sue potenzialità, necessita della figura di un *leader* capace di guidare il corso della politica della πόλις e appianarne i contrasti fra le varie classi sociali (definite in vv. 238-245), come emerge dalle parole di Teseo ai vv. 245-246; 349-353; 393-395. Cerri, mettendo a confronto questi passi con le celebri affermazioni di Tucidide sulla democrazia periclea (II.59-65), conclude come “entrambi si riferiscono alla stessa realtà storica”: Euripide, che scrive in periodo in cui, dopo la guerra archidamica, emergono le figure dei demagoghi, che dilanano ancor più il tessuto sociale e politico della πόλις, “auspica l’avvento di un grande leader, che possa restituire a Atene e alla democrazia la sua vera vitalità e il suo splendore” (pp. 112-113); il personaggio di Teseo sembra infatti costruito, conclude Cerri, in modo tale da rispecchiare l’ideologia periclea¹⁰². L’ambientazione della tragedia a Eleusi sembra fare tutt’uno con la riflessione politica in essa contenuta, come se la πόλις stessa si fondasse sui valori propri della religiosità eleusina (abbiamo visto però qui sopra come Euripide non rinunci, nemmeno in questo caso, a inserire in tale contesto dottrine in realtà estranee a Eleusi).

Se per le *Supplici* si pensa a una datazione piuttosto alta (forse il 422 a.C.), è interessante il fatto che in un dramma invece senz’altro tardo (databile fra il 412 e il 408), le *Fenicie*, molto probabilmente il terzo dramma della trilogia che abbiamo ipotizzato comprendente *Antiope* e *Ipsipile*, ritornino temi presenti già nelle *Supplici*, associati anche in questo caso a allusioni eleusine.

Secondo l’interpretazione delle *Fenicie* proposta da Cinzia Bearzot¹⁰³, Euripide, adombrando nel personaggio di Polinice la figura storica di Alcibiade¹⁰⁴, unirebbe la sua voce alla propaganda a favore del ritorno di Alcibiade. La regia dell’operazione politica di cui la tragedia è una manifestazione letteraria sarebbe da ricondurre a Trasibulo: questi, promotore, nel 403 a.C., alla fine della guerra civile, di una politica amnistiale, improntata ai valori del μη μνησικακεῖν (cfr. Sen. *Ell.* II.4.43), impostava infatti su questa linea la sua condotta politica già in occasione dei fatti di Samo del 412-411 a.C., quando pacificò Samo, in seguito alla rivolta antidemocratica, esercitando il perdono e affermando un concetto di concordia civile basato sulla solidarietà fra tutte le componenti del corpo cittadino, (cfr. Tuc. VIII.73-75). Quando Alcibiade, costretto a lasciare Sparta,

¹⁰¹ Cfr. Cerri, *Messaggi etico-politici nella tragedia euripidea*, pp. 95-125.

¹⁰² Sono del resto riconoscibili passi in cui Euripide sembra approvare l’interventismo bellicista di Atene, in quanto “garante del *nomos* panellenico” (cfr. vv. 561-563); cfr. Cerri, *Messaggi etico-politici nella tragedia euripidea*, pp. 112-114.

¹⁰³ Cfr. Bearzot, *Perdonare il traditore?*, pp. 29-52; Euripide, *Trasibulo e il dibattito sul richiamo di Alcibiade*, pp. 29-47.

¹⁰⁴ Cfr. Bearzot, *Perdonare il traditore?*, pp. 33-36, in particolare nota 17, p. 35.

nell'inverno del 412-11, riprese i contatti con Atene per ottenere essere richiamato in patria, incontrata l'ostilità dei Quattrocento, trovò un sostegno nei democratici di stanza a Samo, in particolare nella figura di Trasibulo, nella cui prospettiva il ritorno di Alcibiade in patria, oltre a rappresentare una garanzia di salvezza per la città, era pienamente in linea con quei valori di perdono e concordia a cui si ispirava il suo agire (cfr. Tuc. VIII.81-82)¹⁰⁵.

Trasibulo, d'altronde, fondava la sua decisamente innovativa politica, volta al perdono e alla riconciliazione, sui valori tradizionali della democrazia ateniese, fra cui rivestivano un ruolo centrale i "contenuti fortemente umanitari e solidaristici della religiosità eleusina"¹⁰⁶: non è un caso che, nel 403 a.C., agli appelli alla riconciliazione di Trasibulo si associno quelli dell'araldo eleusino Cleocrito (cfr. Sen. *Ell.* II.4.20-23)¹⁰⁷. È pur vero che c'è un'ambiguità di fondo nell'applicazione di questi principi al caso di Alcibiade: questi infatti, che si era fatto nemico della patria per vendetta, rappresentava in realtà l'opposto rispetto alla linea politica proposta da Trasibulo¹⁰⁸. Alcibiade, inoltre, doveva la sua disgrazia proprio a un affronto nei confronti di quello stesso culto nel nome dei cui valori si sosteneva la necessità del suo rientro in patria, tant'è vero che rientrato in patria cercò di riscattare lo scandalo del 415, relativo alla profanazione dei Misteri eleusini, assumendosi la responsabilità di garantire la processione eleusina, impedita dall'occupazione di Decelea¹⁰⁹.

Tutto questo trova un notevole riscontro nelle *Fenicie* di Euripide, la cui convinzione circa la necessità di un *leader* carismatico, che garantisse il corretto funzionamento della democrazia, espressa nelle *Supplici*, si adatta bene alla sua adesione alla 'campagna' in favore del ritorno di Alcibiade, che senz'altro possedeva le qualità per rivestire quel ruolo auspicato dal tragediografo¹¹⁰. In Polinice, esule ingiustamente scacciato dalla patria, che le muove guerra per desiderio di tornarvi, si rispecchia appunto il personaggio storico di Alcibiade come ci è rappresentato da Tucidide (la Bearzot mette in particolare in relazione Tuc. VI.92.2-4 con *Fen.* 433-434; 491-493)¹¹¹. Portatrice delle istanze trasibulee e eleusine è d'altra parte Giocasta, che si fa appunto

¹⁰⁵ Sull'impegno di Trasibulo a favore del ritorno e della piena riabilitazione di Alcibiade, cfr. Bearzot, *Perdonare il traditore?*, pp. 37-42.

¹⁰⁶ Cfr. Bearzot, *Perdonare il traditore?*, pp. 44-45.

¹⁰⁷ Sull'ispirazione eleusina della politica amnistiale si veda la rassegna bibliografica in Bearzot, *Perdonare il traditore?*, nota 53, p. 45.

¹⁰⁸ Cfr. Bearzot, *Perdonare il traditore?*, pp. 51-52; Euripide, *Trasibulo e il dibattito sul richiamo di Alcibiade*, pp. 36-37.

¹⁰⁹ Cfr. Bearzot, *Euripide, Trasibulo e il dibattito sul richiamo di Alcibiade*, pp. 37-38; cfr. qui sopra, cap. III.2.3. Non è forse senza significato che, come ci riferisce Pausania (I.2.5), la casa privata dove aveva avuto luogo l'empia parodia eleusina fosse, al tempo del periegeta, un luogo sacro a Dioniso Melpomenos (si vedano al riguardo le considerazioni di Burkert in *Orpheus, Dionysos und die Euneiden in Athen*, pp. 117-118): la nascita della stirpe dei sacerdoti di quest'ultimo, come abbiamo visto qui sopra, era infatti celebrata da Euripide in una tragedia della stessa trilogia a cui appartenevano anche le *Fenicie*, in cui si cercava appunto di indurre al perdono di quel delitto commesso da Alcibiade.

¹¹⁰ Sui rapporti, non sempre lineari, fra Euripide e Alcibiade, cfr. Bearzot, *Perdonare il traditore?*, p. 32; Euripide, *Trasibulo e il dibattito sul richiamo di Alcibiade*, nota 13, p. 32.

¹¹¹ Cfr. Bearzot, *Perdonare il traditore?*, pp. 33-36.

interprete di valori che mirino a superare la difesa del diritto del singolo (a cui sono comunque sia ancora legati sia Polinice sia Alcibiade, benché ‘vittime’ di un’ingiustizia,) in favore di un’etica del perdono e del superamento dei conflitti: a Giocasta è infatti affidata la promozione di valori democratici tali da garantire una concorde convivenza, a cui si richiama spesso Trasibulo nelle nostre fonti storiche, ossia ἰσότης (cfr. vv. 528 ss., dove la parola ripetuta in forte anafora ai vv. 536 e 542), ὁμόνοια in quanto contrapposta alla ἔρις (v. 351), σωτηρία in quanto contrapposta alla tirannide (vv. 549 ss.)¹¹². Giocasta si fa dunque interprete della necessità della σύμβασις (“accordo”, v. 85) e della διαλλαγή (“riconciliazione”)¹¹³. Quest’ultimo termine appartiene tra l’altro al lessico amnistiale del 403 a.C., come dimostra il decreto IG II² 10.8 del 401-400 a.C.¹¹⁴. Secondo la Bearzot¹¹⁵, infine, rispecchierebbe direttamente il μὴ μνησικακεῖν trasibuleo l’invito rivolto da Giocasta a Eteocle prima del colloquio con Polinice: κακῶν δὲ τῶν πρὶν μηδενὸς μνεῖαν ἔχειν (v. 464). A tale invito Giocasta dà tra l’altro una precisa valenza religiosa, come emerge subito dopo ai vv. 467-468, dove la regina assegna addirittura a un dio il ruolo di διαλλακτής: κριτῆς δὲ τις / θεῶν γένοιτο καὶ διαλλακτῆς κακῶν¹¹⁶. In questa prospettiva si spiega quindi chiaramente l’invocazione del coro alle dee di Eleusi “portatrici di fiaccola” (vv. 681-689)¹¹⁷, che segue all’episodio in cui Giocasta tenta invano di portare vanti un’azione mediatrice: si tratta infatti del “fondamento ideale che sosteneva, al di là delle motivazioni di opportunità politica sulla σωτηρία della città, il progetto trasibuleo su Alcibiade”¹¹⁸.

Il tema del ‘perdono’ dei colpevoli, se non all’interno della stessa città, ma piuttosto in un’ottica panellenica, era affrontato del resto anche nelle *Supplici*, in particolare nella relazione fra Adrasto e Teseo: quest’ultimo esita infatti da principio nell’offrire il suo aiuto ai supplici argivi, perché li ritiene colpevoli di aver portato una guerra ingiusta e empia contro Tebe; Adrasto riconosce bensì il suo errore, ma implora Teseo di avere ugualmente pietà per lui e il suo popolo (vv. 253-256):

οὔτοι δικαστὴν (σ’) εἰλόμην ἐμῶν κακῶν
οὐδ’ , εἴ τι πράξας μὴ καλῶς εὐρίσκομαι,
τούτων κολαστὴν κάπιτιμητὴν, ἄναξ,

¹¹² Cfr. Bearzot, *Euripide, Trasibulo e il dibattito sul richiamo di Alcibiade*, pp. 38-44, a cui rimandiamo anche per l’analisi dei passi tucididei e senofontei relativi a Trasibulo, da mettere a confronto con le parole di Giocasta.

¹¹³ Per il ruolo di Giocasta come διαλλακτής, cfr. vv. 435-436; 443-445.

¹¹⁴ Cfr. Bearzot, *Perdonare il traditore?*, p. 43.

¹¹⁵ Cfr. Bearzot, *Perdonare il traditore?*, p. 43.

¹¹⁶ Cfr. Bearzot, *Euripide, Trasibulo e il dibattito sul richiamo di Alcibiade*, pp. 38-39; portatore di valore analoghi è anche il personaggio di Meneceo, su cui cfr. pp. 44-47.

¹¹⁷ Tra l’altro Demetra è qui identificata con la Terra, πάντων ἄνασσα, πάντων τροφός (v. 686): ancora una volta Euripide ci propone un riferimento eleusino, se non problematico, quanto meno peculiare.

¹¹⁸ Cfr. Bearzot, *Euripide, Trasibulo e il dibattito sul richiamo di Alcibiade*, p. 37.

ἀλλ' ὥς ὀναίμην.

Adrasto conclude la sua preghiera invocando a testimonio (vv. 260-261) la Terra, Demetra portatrice di fiaccola e la luce del sole. Come Giocasta assegna a “qualche dio” il giudizio dei mali (κριτῆς [...] κακῶν) e implorava i suoi figli di obliare i mali passati Adrasto non invoca né il giudizio né la punizione di Teseo “per i suoi mali” (δικαστήν [...] ἐμῶν κακῶν), ma soltanto di ricevere da lui del bene (ὥς ὀναίμην), in nome degli dei, fra cui menziona Demetra stessa. I due passi presentano dunque anche dei richiami letterari. Anche nelle *Supplici* compare inoltre la parola σύμβασις (v. 739), proprio in riferimento al tentativo di Eteocle di proporre un accordo, il rifiuto del quale Adrasto stesso riconosce come causa della sua rovina.

Sembra quasi che Euripide, nelle *Fenicie*, abbia inteso, come precise allusioni, richiamarsi alle *Supplici*, dove aveva già trattato il tema del perdono in relazione al contesto religioso di Eleusi; d'altra parte, nelle *Supplici*, come abbiamo detto, la rappresentazione di una πόλις perfettamente democratica al suo interno e allo stesso tempo giusta nei suoi rapporti con gli stranieri (in questo caso i supplici argivi) è resa possibile da un *leader* di stampo pericleo, che sappia indirizzare per il meglio le scelte dei suoi concittadini. Le *Fenicie*, a loro volta, intendono promuovere il ritorno in patria in patria di un personaggio che sia appunto capace di rivestire questo ruolo nella città.

Nelle *Fenicie* Euripide ricorre dunque ai contenuti tradizionali della religiosità eleusina, pur così spesso da lui stesso ‘manipolata’ perché si aprisse a istanze religiose di origine straniera e/o portatrici di messaggi teologici e escatologici non ‘ortodossi’ (come abbiamo visto anche riguardo alle *Supplici*)¹¹⁹, con uno scopo politico ben preciso, quello di appoggiare il rientro in patria di un personaggio carismatico, ma discusso, su cui pendeva l'accusa della profanazione di quello stesso culto eleusino, in nome della salvezza della πόλις, nonché della concordia e dell'uguaglianza fra i cittadini. È d'altronde interessante che quegli stessi contenuti ‘eleusini’, in una fase anteriore al dibattito sorto fra il 412 e il 408 sul ritorno di Alcibiade, siano impiegati da Euripide già nelle *Supplici*, ancora una volta per esprimere un messaggio politico che, da una parte, affermi il perdono dei colpevoli (in questo caso stranieri), dall'altra celebri l'armonia, l'equilibrio e l'uguaglianza di una democrazia guidata da un personaggio autorevole capace di mediare e appianare i conflitti interni e gestire al meglio le relazioni con l'esterno¹²⁰.

¹¹⁹ Secondo Lodigiani (cfr. *Perdono e riconciliazione nei misteri di Eleusi: il caso dell'Ippolito euripideo*, pp. 458-478) già nell'*Ippolito*, la cui controversa religiosità abbiamo esaminato in cap. II, troviamo il tema del perdono, incarnato dal personaggio di Ippolito (vv. 1448 ss.), associato alla religiosità eleusina, in quanto, come sappiamo, Ippolito è appunto un iniziato ai Misteri di Eleusi. Lodigiani (cfr. pp. 474-478), analizzando la ricorrenza del termine σεμνός nell'*Ippolito*, gli attribuisce una specifica valenza ‘eleusina’, che si rifletterebbe significativamente nella definizione di Trasibulo data da Lisia (16.15) come ὁ σεμνὸς Στεριεύς.

¹²⁰ Giocasta stessa, nelle *Fenicie*, parla dell'uguaglianza come di un valore panellenico, che regoli le relazioni fra le πόλεις e gli alleati (cfr. *Fen.* 536-538).

La riflessione che abbiamo condotto fino a questo punto non riguarda tanto la religiosità del *personaggio storico* Euripide (se fosse iniziato ai Misteri eleusini, orfici o bacchici), ma quella che emerge dai suoi drammi e da alcuni di essi nello specifico: questi ci presentano uno sfondo religioso complesso, in cui si incontrano dottrine e credenze diverse, problematizzate ulteriormente dall'interferenza con la speculazione filosofica contemporanea¹²¹. Certamente non troviamo, nelle tragedie euripidee, un univoco e sicuro 'sistema' religioso proposto come modello, ma piuttosto una ricerca inquieta e problematica rivolta spesso verso forme di religiosità lontane, anche da un punto di vista geografico, da quella che nell'Atene del V sec. a.C. poteva essere percepita come 'ortodossia', ma tali da arricchire e trasformare quest'ultima con nuovi contenuti (senza tuttavia rinunciare a sfruttare la religiosità tradizionale per l'espressione di un determinato messaggio politico). Nei prossimi due capitoli vedremo come nelle due commedie aristofanee in cui Euripide è uno dei personaggi principali, ossia *Tesmofozia* e *Rane*, Aristofane interpreti il mondo religioso di Euripide e lo critichi contrapponendogli il *suo* punto di vista, non solo in fatto di religione ma anche in quanto quest'ultima interferisce con la politica e il modo di concepire e fare teatro.

¹²¹ Per una riflessione generale sull'orfismo (ampiamente presente) in Euripide (di cui si esclude che fosse un seguace di questa religione), in particolare come *possibile* risposta in merito a questioni cosmologiche e escatologiche, cfr. Macías Otero, *Orfeo y el orfismo en la tragedia griega*, pp. 1214-1215.