

Nadia Baltieri

*La nascita di Dioniso: un tema tradizionale in forma nuova
(Tim. PMG fr. 792; Eur. Phoen. 648-54)**

Abstract

This work investigates the possible ways of treatment of a traditional Dionysiac theme, the birth of Dionysus, in the literary production of the second half of the fifth century B.C. within the so-called New Music. In particular, object of analysis are passages from Euripides' tragedy (*Phoen.* 648-54) and from the poetical production of Timotheus, who composed a dithyramb on the childbirth of Semele (*PMG fr. 792*). Through an examination of the texts under a linguistic, thematic and performative point of view, the aim is to point out that references to Dionysiac cult are not made in order to exhibit religious belief: the poets of the New Music intended to experiment and therefore they display traditional elements in forms and functions which are totally new.

L'articolo intende esaminare la maniera in cui il tema della nascita del dio Dioniso è sviluppato in testi lirici e drammatici legati alle tendenze della cosiddetta "Nuova Musica". Oggetto di indagine sono la tragedia di Euripide (in particolare *Phoen.* 648-54) e l'opera di Timoteo, che rappresentò in un ditirambo il parto di Semele (*PMG fr. 792*). Obiettivo del lavoro è quello di mostrare che nella produzione letteraria della seconda metà del V sec. a.C. l'inserzione della componente culturale dionisiaca non è dettata da sentimento religioso ma piuttosto dall'esigenza di sperimentare, riplasmando e ripresentando elementi della tradizione in forme e funzioni totalmente nuove.

1.

La nascita di Dioniso costituisce un argomento ricorrente e tipico nella produzione del genere ditirambico. Già gli antichi, nell'interpretare il termine διθύραμβος, con il quale si designa – almeno a partire da Archiloco – sia il canto culturale in onore del dio¹ sia il dio stesso², evidenziano una stretta connessione tra l'origine del termine e il momento in cui Dioniso venne alla luce. Come è noto, secondo la testimonianza dell'*Etymologicum Magnum* (*Et.M.* 274, 44-55 Kallierges s.v. Διθύραμβος) Dioniso

* Desidero ringraziare il Prof. A. Rodighiero per i preziosi consigli e le stimolanti obiezioni che hanno contribuito a migliorare notevolmente il presente lavoro. Un vivo ringraziamento vada, inoltre, ai due anonimi *Referees* che hanno riletto queste pagine fornendo utili suggerimenti.

¹ Cf. Arch. fr. 120 W.² ὡς Διωνύσου ἀ[νακτος καλὸν ἐξάρξαι μέλος / οἶδα διθύραμβον οἱ [νῆ] συγκεραυνωθεὶς φρένας. La parola συγκεραυνωθεὶς («folgorato») potrebbe alludere al fulmine che colpisce Semele in occasione della nascita di Dioniso. Cf. ZIMMERMANN (2008², 21). Sull'impiego del verbo συγκεραυνώ in contesti culturali dionisiaci, cf. MENDELSON (1992). Per il legame tra il fuoco e Dioniso, in particolare in relazione alla sua nascita, cf. LAVECCHIA (2000, 156s.).

² Cf. Eur. *Bacch.* 526, ma anche Prat. *TrGF I* 3 F 3, 15 e Philodam. *Pai.* 39, 1 Käppel (Ath. XI 465b) con KÄPPEL (1992, 223s.). Sul valore del termine ditirambo sia come canto in onore di Dioniso sia come epiteto del dio cf. anche Procl. *Chrest. ap. Phot. Bibl.* V 320a, 25-30.

sarebbe stato così chiamato perché appena nato fu allevato nella grotta di Nisa, che aveva due accessi (διθύροφ ἄντροφ), oppure perché al momento del parto sarebbe passato attraverso due porte (δὲς θύραζε βεβηκῶς), vale a dire prima dal ventre di Semele e poi dalla coscia di Zeus³. La terza etimologia proposta collega il nome ditirambo a una deformazione del termine λυθίραμβος che, impiegato secondo il compilatore dell'*Etymologicum Magnum* da Pindaro (cf. fr. 85 Sn.-M.), veniva a sua volta spiegato con il grido emesso da Zeus (λῶθι ῥόμμα) quando, al momento di partorirlo, sciolse la cucitura della sua coscia entro cui era stato nascosto il feto divino⁴. Indipendentemente dalla validità delle paretimologie presentate, appare evidente che il termine è sempre posto in stretta connessione con la nascita del dio. Il legame tra il ditirambo e la venuta al mondo di Dioniso doveva anzi essere assai diffuso almeno a partire dal V sec. a.C.⁵ ed era probabilmente una tradizione già consolidata nel IV sec. a.C. se Platone nelle *Leggi* vi allude come a un fatto assolutamente noto (700b: Διονύσου γένεσις οἶμαι, διθύραμβος λεγόμενος). La presenza dell'aspetto genealogico è del resto testimoniata nei frammenti della produzione lirica⁶ tramandata come ditirambica⁷. La nascita del dio viene ad esempio rievocata nel *Ditirambo 2* di Pindaro dove, dopo la celebrazione delle nozze di Cadmo e Armonia, è nominato Dioniso e viene fatta probabile allusione a Semele (fr. 70b, 27-32 Sn.-M.)⁸:

ἔνθα ποθ' Ἀρμονίᾳ [φ]όμα γα[μετάν]
Κάδμον ὑψη[λαῖ]ς πραπίδεσ[σι] λαχεῖν κεδ-

³ Sul completamento del ciclo di sviluppo del feto divino nel 'grembo maschile' di Zeus cf. anche Diod.Sic. III 64, 5, Apollod. III 4, 3, Nonn. *D.* IX 1-10. In ragione della doppia gravidanza, Dioniso sarebbe stato definito inoltre δίγονος, «nato due volte» (cf. Eur. *Hipp.* 560 con *schol. ad loc.* [II, p. 73, ll. 20-21 Schwartz]: γράφεται καὶ διγόνοιο καθὸ καὶ διθύραμβος λέγεται τῷ δισσῶς τεχθῆναι). Dioniso è detto τρίγονος in Orph. *Hymn.* 30, 2 perché sarebbe nato una terza volta dopo essere stato sbranato ancora bambino dai Titani. A riguardo cf. BERNABÉ (2003).

⁴ Per altre etimologie cf. CRUSIUS (1903) e SUSANETTI (2010, 145 e 168). La critica moderna ha invece ipotizzato che il termine fosse l'equivalente greco di un titolo culturale frigio significante 'Signore della Tomba' o in alternativa che il termine, nella serie costituita da ἴαμβος e θρίαμβος, si riferisse ai passi della danza e alla loro scansione ritmica (rispettivamente in due, tre o quattro tempi). Sull'intera questione cf. PICKARD-CAMBRIDGE (1927, 14).

⁵ Così lascerebbero presumere il riferimento a Pindaro nell'*Etymologicum Magnum* e i versi delle *Baccanti* di Euripide dove è fatta più volte menzione della nascita del dio (cf. vv. 1-3, 88-104, 242-45, 286-97, 519-29, 598s. Cf. anche Soph. *Ant.* 1137-39 dove il coro si rivolge a Dioniso che onora Tebe «insieme alla madre colpita dal fulmine» (v. 1139: ματρί σὺν κεραυνίῳ).

⁶ La tradizione della nascita di Dioniso dall'unione di Zeus con Semele è attestata tuttavia già in Omero (*Il.* XIV 325) e in Esiodo (*Th.* 940-42). Cf. anche *H.Bacch.* 1, 4.

⁷ Sulla difficoltà di una ricostruzione attendibile dei generi poetici che non sia riflesso della classificazione, per certi versi deformante, compiuta in età alessandrina, cf. già HARVEY (1955). Sulla teorizzazione dei generi letterari nell'antichità si vedano almeno le classiche pagine di ROSSI (1971) relative alle varie fasi delle 'leggi' che disciplinavano la produzione letteraria nell'epoca arcaica, nel periodo classico e nell'età ellenistica. In merito al complesso dibattito sulla ripartizione della poesia lirica in generi, cf. la bibliografia selezionata da RODIGHIERO (2012, 8, n. 2).

⁸ Per la discussione del passo cf. VAN DER WEIDEN (1991, 82s.) e LAVECCHIA (2000, 174s.). Cf. anche LAVECCHIA (1994) e OLIVIERI (2009).

νάιν· Δ[ιὸ]ς δ' ἄκ[ουσεν ὀ]μφάν,
καὶ τέκ' εὐδοξο[ν παρ'] ἀνθρώπο[ις γενεάν]. 30
Διόνυσ[.]· θ· [.....]· τ[.]γ[
ματέ[ρ]

Dove un tempo è fama che Cadmo
per l'eccelso ingegno ottenne Armonia come inclita sposa;
e di Zeus ascoltò la voce
e generò una stirpe illustre presso gli uomini.
Te, o Dioniso...
e la madre...

In seguito alla descrizione di una festa dionisiaca scandita dagli strumenti musicali e dalle danze sfrenate delle Naiadi si colloca il riferimento alle nozze dei progenitori di Tebe e alla prole da essi generata. La mitica unione è qui presentata come φάμα, ovvero 'notizia comune', 'leggenda di cui si parla', dando l'idea che il poeta si riferisse a una tradizione ben nota⁹. Per quanto nel testo, pur frammentario, non venga esplicitamente menzionata la nascita di Dioniso, sembra plausibile pensare che il tema, dopo il riferimento all'illustre stirpe che sarebbe nata dal matrimonio di Cadmo e Armonia, fosse sotteso alla menzione stessa di Dioniso e della madre.

Ancora Pindaro nel fr. 75 Sn.-M., nell'ambito di una celebrazione di Dioniso ad Atene, al termine di una serie di epiteti tradizionalmente caratterizzanti il dio (cf. v. 9: τὸν κισσοδαῖ θεόν, v. 10: τὸν Βρομίον, τὸν Ἐριβόαν)¹⁰, menziona con una perifrasi i suoi genitori (vv. 11s.):

γόνον ὑπάτων μὲν πατέρων μελπόμενοι
γυναικῶν τε Καδμεϊᾶν {Σεμέλην}.

Celebrando nel canto il figlio di padri eccelsi
e di donne Cadmee.

Il rimando agli illustri genitori, in particolare alla madre Semele, in questo contesto non può essere imputato all'omaggio che il poeta avrebbe voluto rendere a Tebe: il fr. 70c Sn.-M., comprendeva infatti il racconto delle imprese di Eracle, originario anch'egli di Tebe, così come lo stesso Pindaro e il suo pubblico. Nel fr. 75 Sn.-M., invece, l'accenno a Semele e a Zeus, che rimanda inevitabilmente al momento del concepimento e alla nascita di Dioniso, non può essere stato inserito per ricordare la terra d'origine del dio, essendo il ditirambo destinato all'esecuzione in un contesto ateniese. La menzione sembra piuttosto costituire un elemento convenzionale che,

⁹ Cf. OLIVIERI (2011, 139).

¹⁰ Cf. anche vv. 18s.: ἀχεῖ τ' ὄμφαί μελέων σὺν αὐλοῖς, / οἰχνεῖ τε Σεμέλαν ἐλικάμπυκα χοροί. I cori circolari ditirambici accompagnati dal suono degli *auloi* onorano sia Dioniso sia Semele.

insieme agli altri elementi culturali tradizionali, come il riferimento all'edera e l'impiego dell'epiteto Bromio, contribuisce a rimarcare la natura ditirambica del canto.

La medesima successione Cadmo-Semele-Dioniso è presente anche in un ditirambo di Bacchilide (19, 48-51 M.: Κόδμος Σεμέλ[αν φύτευσεν / ἄ τὸν ὄρσιβάκχα[ν / τίκτεν Διόνυσον [... / καὶ χορῶν στεφαν[αφόρων ἄνακτα). Di committenza ateniese e verosimilmente eseguito in occasione delle Grande Dionisie, l'ode presenta infatti negli ultimi versi la menzione della genealogia tebana dei Cadmeidi, che consente di concludere il canto con un riferimento a Dioniso e alla madre Semele che lo generò¹¹.

In tutti questi esempi risulta chiaro che non solo la tradizione relativa alla nascita di Dioniso ha un legame strettissimo con il ditirambo¹², ma che la storia di Semele assume un ruolo significativo nell'ambito della produzione ditirambica, per quanto il richiamo alle vicende che la vedono protagonista sia sempre associato a elementi tradizionali del culto dionisiaco e sia presentato solo in forma di accenno, senza mai prevedere uno sviluppo narrativo autonomo. Converrà pertanto constatare «come il rapporto originario che viene instaurato dalla tradizione tra la nascita di Dioniso e il ditirambo trovi una corrispondenza nella frequenza con cui il mito di Semele ricorre nella poesia ditirambica, con una costanza e una formularità che sembrano caratterizzarlo come tema tipico di questo genere poetico»¹³. Stando alla

¹¹ Si ritiene tuttavia opportuno ricordare che, a differenza dei ditirambi pindarici nei quali l'elemento dionisiaco assume un ruolo di assoluto rilievo, nei frammenti dei carmi bacchilidei l'unico riferimento a Dioniso è appunto l'accenno alla sua nascita in *Dith.* 19 M. Sulla *vexata quaestio* circa la natura effettivamente ditirambica delle odi di Bacchilide cf. IERANÒ (1997, 294-96), FEARN (2007, 177-81) e D'ALESSIO (2013, 119ss.).

¹² HARRISON (1912, 32) proponeva uno stretto legame tra queste tematiche e l'origine stessa del ditirambo come canto culturale in onore della nascita di Dioniso. Questi riti antichi sarebbero a suo avviso rispecchiati nelle paretimologie del termine 'ditirambo'. LAVECCHIA (2000, 289) sostiene che «il canto ditirambico nasce quindi dalla primigenia rivelazione di Dioniso, che a sua volta nasce Ditirambo».

¹³ IERANÒ (1997, 162). In realtà la tradizione più nota e diffusa circa la nascita di Dioniso narra che Semele non partorì ma, colpita dal fulmine di Zeus, morì prima di poter dare alla luce il figlio. Il feto di sei mesi sarebbe stato estratto dal ventre della donna dal padre che lo cucì nella sua coscia fino al termine della gestazione (cf. Apollod. III 4, 3; Diod.Sic. V 52, Philostr. *Im.* I 14). Secondo un'altra versione del mito, Dioniso uscì dal ventre di Semele nel momento stesso in cui questa moriva carbonizzata, con una completa sovrapposizione tra l'episodio del parto e quello della morte (cf. Diod.Sic. III 64, 4 e IV 2, 3). La menzione delle doglie che la donna avrebbe provato nel dare alla luce il figlio si trova altrove in Eur. *Bacch.* 88-93. È forse plausibile pensare che i versi delle *Baccanti* di Euripide e il ditirambo di Timoteo intitolato *Il travaglio di Semele* facciano riferimento a una tradizione comune in base alla quale Semele spirò *dopo* aver partorito. Non è possibile sapere se l'episodio della morte della tebana così come è descritta in Euripide (e presumibilmente come era narrato in Timoteo) sia frutto dell'invenzione del drammaturgo e se Timoteo abbia seguito intenzionalmente questa versione per una scelta stilistica improntata a un realismo patetico che determina la focalizzazione dell'attenzione sui dolori del parto. L'ipotesi potrebbe tuttavia non essere del tutto da escludere dal momento che anche in altri versi delle *Baccanti* Euripide mostra una certa libertà nella trattazione delle tematiche mitiche. Così appare ad esempio ai vv. 524-29 dove il coro riprende, variandola, la vicenda raccontata in un ditirambo di Pindaro (fr. 85 Sn.-M., su cui cf. *supra*) relativa al grido che avrebbe emesso Zeus per esortare il figlio a uscire dalla sua coscia: in Euripide il dio non esorta il figlio a sciogliere le cuciture alla conclusione della

documentazione in nostro possesso, sembra dunque che il riferimento al mito di Semele, che comprendeva l'unione con Zeus, il parto di Dioniso e la morte dell'eroina colpita dalla folgore del dio, fosse un tratto distintivo della melica ditirambica che, collocato probabilmente nella parte proemiale prima della sezione narrativa di argomento mitico¹⁴, contribuiva a rimarcare il carattere, appunto, dionisiaco del canto e la sua funzione culturale di inno in onore di Dioniso¹⁵.

2.

Non sarà pertanto casuale che, nel decreto di censura degli Spartani nei confronti delle innovazioni introdotte dal poeta 'rivoluzionario' Timoteo¹⁶, venga menzionata come caso esemplificativo del suo mancato rispetto della tradizione proprio la narrazione del parto di Semele, che egli avrebbe condotto in maniera inadeguata: παρακληθεῖς δὲ καὶ ἐν τὸν ἀγῶνα τᾶς Ἐλευσινίας Δάματρος ἀπρεπῆ διεσκευάσατο τὰν τῷ μύθῳ διασκευάν - τὰν γὰρ Σεμέλας ὄδῖνα οὐκ ἔνδικα τὼς νέωρ διδάκκη¹⁷. Per quanto l'aneddoto relativo alla condanna di Timoteo sia probabilmente frutto dell'invenzione dell'anonimo estensore del decreto, il testo del documento appare in ogni caso significativo perché riflette il reale atteggiamento dell'ideologia tradizionalista nei confronti dei tratti più tipici della produzione poetica e musicale del poeta. Il riferimento

gestazione ma lo invita piuttosto ad entrare nella sua coscia al momento iniziale, imponendogli il nome Ditirambo (cf. MIRTO 2010, 8). Tra la fine del V e gli inizi del IV sec. a.C. il tema della morte di parto – o una morte ad essa assimilabile come quella di Semele –, sembra in ogni caso godere di particolare fortuna non solo in letteratura ma anche in ambito iconografico. Cf. a riguardo CATONI (2005) e CATONI (2008, 296-302). Per l'associazione tra morte per folgorazione, nascita di Dioniso e origine del ditirambo, cf. LAVECCHIA (2013, 60-63).

¹⁴ Appare probabile che i frammenti pindarici 70b e 75 Sn.-M. facessero parte di *proemia* ditirambici. Cf. IERANÒ (1997, 294). È però opportuno ricordare che la classificazione dei componimenti pindarici è problematica e una loro collocazione ditirambica non può pertanto essere considerata assolutamente certa. A riguardo cf. D'ALESSIO (1997).

¹⁵ *Ibid.* 166.

¹⁶ Originario di Mileto ma poeta itinerante, visse tra il 450 e il 360 a.C. Allievo del poeta Frinide, fu attivo soprattutto ad Atene ma avrebbe soggiornato anche in Macedonia sotto il regno di Archelao, e poi di Filippo. In un frammento del *Chirone* attribuito a Ferecrate è menzionato tra i principali fautori della rivoluzione musicale promossa ad Atene a partire dalla seconda metà del V sec. a.C. In esso viene accusato dalla Musica in persona di averla oltraggiata più di tutti con le sue melodie tortuose come sentieri di formica (cf. Pherecr. fr. 155, 23-28 K.-A.). Tra le innovazioni a lui attribuite, è anche l'aumento delle corde della cetra: egli avrebbe così potenziato le capacità espressive e mimetiche dello strumento ma avrebbe operato una scandalosa profanazione contro l'antica arte terpandrea agli occhi degli Spartani, che lo accusarono, come egli stesso ricorda (*PMG* fr. 791, 206-212), di corrompere la musica antica. Nel decreto conservato in Boezio viene infatti riferita la condanna al taglio delle corde aggiuntive rispetto al numero tradizionale di sette. Il carattere fortemente innovativo della sua opera è, come noto, evidente soprattutto nei *Persiani*, un *nomos* ditirambico che rievoca la battaglia di Salamina del 480 a.C. Sulle testimonianze relative alla vita di Timoteo, cf. CAMPBELL (1993, 71-91). Sul decreto spartano contro di lui cf. MARZI (1988), PALUMBO-STRACCA (1997), BERLINZANI (2008), PRAUSCELLO (2009).

¹⁷ Boeth. *De Instit. Mus.* I 1. Il testo riportato è quello di PRAUSCELLO (2009, 174).

è indubbiamente a un ditirambo attribuito a Timoteo, del quale ci è preservato da Ateneo (VIII 352a = PMG fr. 792) solo il titolo Σεμέλας ὄδις (*Il travaglio di Semele*)¹⁸. Due ipotesi sono possibili: la prima ha a che fare con l'estensione e la collocazione del tema, la seconda con pur incerte caratteristiche esecutive. La critica del trattamento poco ortodosso di un elemento altamente tradizionale poteva in effetti fondarsi anzitutto sul fatto che il poeta sembra aver dato sviluppo al tema della gravidanza e del parto di Semele, incentrando la sezione narrativa del ditirambo proprio sulla vicenda della nascita di Dioniso, solitamente rievocata solo nella parte proemiale¹⁹.

L'ipotesi potrebbe essere raffrontata con la notizia di sperimentazioni che a partire dalla seconda metà del V sec. a.C. investirono le cosiddette ἀναβολαί del ditirambo che, da preludio strumentale all'ode, divennero canti a solo liberamente versificati, in continua espansione e sempre meno legati al componimento che introducevano (cf. Arist. Rh. 1415a 5-15 che paragona i proemi ditirambici ai prologhi dei discorsi epidittici, privi di anticipazioni sul tema dell'orazione). Come di nuovo ci informa Aristotele (Arist. Rh. 1409b) innovativo in tal senso fu Melanippide, che sostituì le antistrofi dei ditirambi con ἀναβολαί così lunghe da assumere l'estensione di un poema intero²⁰.

Una simile operazione di degenerazione del ditirambo potrebbe essere stata condotta anche da Timoteo che, in base a quanto ci suggerisce il titolo del ditirambo, avrebbe reso la nascita del dio da Semele materia mitica dell'intera ode. La tematica doveva del resto essere ben conosciuta, anche in ambito teatrale, dal momento che si riscontrano altri casi nei quali il racconto delle vicende dell'eroina sembra avere un ruolo di assoluto rilievo. Anche un dramma perduto di Eschilo era infatti intitolato *Semele o le Hydrophoroi* (TrGF III F 221-24)²¹ ed è probabile che a essere messa in scena fosse proprio la gravidanza della donna²². *Semele* è titolo attribuito anche a un'opera del tragediografo Diogene di Atene, attivo alla fine del V sec. a.C. (TrGF I 45

¹⁸ Sul componimento di Timoteo in questione, cf. HORDERN (2002, 10s. e 249). Si veda anche DECOSTA LEITAO (2012, 64s.).

¹⁹ Così IERANÒ (1997, 164).

²⁰ Aristofane ricorda con intento parodico le ἀναβολαί del ditirambografo Cinesia, contemporaneo sia di Melanippide sia di Timoteo. Cf. Pax 830s.: ξυνελέγοντ' ἀναβολὰς ποτώμεναι / τὰς ἐνδιασφιαιρηγέτους τίνας e Av. 1384s.: καινὰς λαβεῖν / ἀεροδομήτους καὶ νιφοβόλους ἀναβολὰς. Per le attestazioni e le testimonianze antiche relative alle cosiddette ἀναβολαί, cf. COMOTTI (1989) e QUIJADA (2001).

²¹ *Le Hydrophoroi* è un titolo anche di un dramma (satiresco) di Sofocle (TrGF IV F 672-74), la cui trama potrebbe non essere dissimile da quella dell'opera eschilea.

²² Cf. schol. ad Ap.Rh. I 636a (p. 55, ll. 21-24 Wendel): ἔνθεν καὶ τὴν Σεμέλην Θυάνην καλοῦσιν, ἐπειδὴ Αἰσχύλος ἔγκυον αὐτὴν παρεῖσήγαγεν οὔσαν καὶ ἐνθεαζομένην, ὁμοίως δὲ καὶ τὰς ἐφαπτόμενας τῆς γαστρὸς αὐτῆς ἐνθεαζομένας.

F 1)²³ e nel IV secolo Carcino rappresentò un dramma intitolato *Semele* (*TrGF* I 70 F 2s.). Queste numerose elaborazioni letterarie, che documentano una certa popolarità del tema della nascita del dio dalla figlia di Cadmo, confermano che «le doglie ‘sacre’ non sembrano aver rappresentato un tabù»²⁴ e pertanto il fatto che Timoteo si cimentasse col tema del parto non era un elemento innovativo, per quanto non sia del tutto da escludere che la tematica costituisse per la prima volta l’oggetto della sezione mitica di un canto ditirambico.

Appare invece plausibile pensare (eccoci dunque alla seconda ipotesi) che il motivo del biasimo contro Timoteo non riguardasse solo lo sviluppo della tematica mitica in sé, ma che a essere giudicato indecoroso fosse il modo di presentazione della stessa. Un aneddoto raccontato da Ateneo (nel già citato passaggio: VIII 352a = *PMG* fr. 792) ci informa infatti di una rappresentazione del parto troppo realistica, condotta imitando mediante il suono dell’aulo le grida di Semele. I gemiti della figlia di Cadmo nel dare alla luce Dioniso sarebbero stati eccessivi, al punto che uno spettatore si sarebbe domandato ironicamente quali grida avrebbe mai emesso se la donna avesse partorito un appaltatore e non un dio²⁵. Timoteo avrebbe quindi trasformato il racconto del fatto mitico della nascita del dio Dioniso in una esecuzione altamente patetica del momento del parto grazie all’interpretazione dell’auleta, che avrebbe sconvolto il pubblico riproducendo attraverso la musica le doglie della donna e imitando forse con particolari gesti e movimenti anche l’incedere di Semele da donna gravida. È questo secondo aspetto ciò a cui potrebbe far riferimento la testimonianza di Dione Crisostomo che, seppur a distanza di secoli rispetto a Timoteo, allude alle movenze e agli atteggiamenti con i quali il musicista riproduce lo stato della gestante Semele (*Or.* 78, 32: τέλος δὲ τὴν κόμην διαπάσαντα καὶ τὰ γένεια τῷ ψήγματι, καὶ τὸ στόμα ἐμπλήσαντα καὶ τὰς γνάθους ἑκατέρας μόλις ἔξω βαδίζειν, ὥσπερ αὐλοῦντα τὴν τῆς Σεμέλης ὠδίνα). In epoca tardo-ellenistica, peraltro, l’epigrammista Alceo di Messene menziona l’auleta Doroteo come esecutore di una composizione dal titolo *Il travaglio di Semele*, per quanto non sia assolutamente certo né che il poeta faccia riferimento al ditirambo di Timoteo né ovviamente che il suonatore di aulo citato sia lo stesso a cui allude Dione (*AP* I 7, 1-3: σύμφωνον μαλακοῖσι κερασσάμενος θρόον

²³ Il frammento evidenzia un sincretismo tra il culto dionisiaco e il cerimoniale in onore di Artemide di Efeso con la descrizione di una esecuzione musicale e orchestrale di tipo orientale. Per una analisi del frammento dal punto di vista performativo, cf. ERCOLES (2012, 8-10).

²⁴ DE MARTINO (2000, 460) il quale ricorda un altro esempio di parto divino, vale a dire quello di Leto nel dare alla luce Apollo, descritto accuratamente in *H.Ap.* 3, 91-119. In generale i temi della gestazione e della nascita sembrano trovare frequente rappresentazione nel teatro ateniese, anche non in riferimento a divinità ma a comuni mortali. Cf. a riguardo HALL (2006, 60-98).

²⁵ Cf. Ath. VIII 352a: ἐπακούσας δὲ τῆς Ὠδίνος τῆς Τιμοθέου, εἰ δ’ ἐργολάβον, ἔφη, ἔτικτεν καὶ μὴ θεόν, ποίας ἄν ἠφίει φωνάς; «dopo aver ascoltato *Il travaglio* di Timoteo, esclamò: se avesse partorito un appaltatore e non un dio, quali suoni avrebbe prodotto?».

αὐλοῖς / Δωρόθεος γοερούς ἔπνεε Δαρδανίδας / καὶ Σεμέλας ὠδῖνα κεραύνιον κτλ.).

A essere considerata dissacrante potrebbe dunque essere stata la centralità assunta nella rappresentazione dall'auleta che, con eccessiva arte mimetica, riproduceva attraverso la musica le grida emesse da Semele durante il parto, imitando forse durante l'esecuzione musicale anche i movimenti del corpo della donna. Non è forse illogico pensare che anche la coreografia fosse estremamente mimetica dell'evento rappresentato, con una possibile accentuazione della scompostezza propria della danza del corteggio bacchico. Se l'ipotesi fosse corretta, appare forse lecito pensare che il canto non fosse destinato ad accompagnare la cerimonia rituale in onore di Semele e Dioniso²⁶ ma che la tematica mitica del canto, svincolata da ogni pretesto pragmatico, fornisse l'occasione per dare spettacolo, ammaliando gli spettatori con la bravura tecnica di musicisti professionisti indipendentemente dal ruolo assunto, sul piano sociale, dal coro ditirambico.

Anche in altre composizioni di Timoteo, del resto, il suono espressivo e mimetico dell'aulo sembra assumere un ruolo di rilievo²⁷. Sempre stando a quanto ci è narrato in Ateneo (VIII 338a = PMG fr. 785), nel *Nauplio* Timoteo avrebbe portato all'estremo la sua arte mimetica riproducendo attraverso lo strumento il rumore di una tempesta. All'udire il suono della natura riprodotto sulla scena uno spettatore amante della tradizione si sarebbe fatto beffe di lui dichiarando di aver sentito un boato più grande in una pentola in ebollizione. La centralità dello strumento dell'*aulós* nelle composizioni di Timoteo è testimoniata anche nella *Poetica* di Aristotele (1454a 28-30 e 1461b 30-32 = PMG fr. 793), che rimprovera al poeta il fatto di aver rappresentato, nel ditirambo *Scilla*, i lamenti di Odisseo in maniera inadeguata: l'auleta, mentre suonava, per rendere più realistica la scena avrebbe afferrato e trascinato il corifeo imitando il comportamento del mostro marino²⁸. La riproduzione di tempeste, di comportamenti animali e di donne partorienti, eventi che non erano solitamente oggetto di imitazione realistica in ambito lirico, rifletteva del resto una tendenza caratteristica non solo dell'arte di Timoteo. La seconda metà del V sec. a.C., entro cui si colloca l'attività del poeta di Mileto, è un periodo di rinnovamento, che investì ogni campo della cultura ateniese. Fermenti innovatori maturarono anche in ambito letterario e musicale, dando

²⁶ Così OLIVIERI (2011, 138).

²⁷ Appare opportuno ricordare che le potenzialità mimetiche dell'aulo sono attestate già da tempi precedenti anche in ambito apollineo, come confermano ad esempio le testimonianze relative al *nomos* Pitico nel quale, attraverso lo strumento musicale, erano riprodotti i suoni emessi nelle varie fasi della lotta di Apollo contro il serpente Pitone. Cf. il commento di P. Angeli Bernardini *ad Pind. Pyth.* XII 24 in GENTILI et al. (1995, 681).

²⁸ Cf. Aristot. *Po.* 1461b 30: ...πολλὴν κίνησιν κινουῦνται, οἷον οἱ φαῦλοι αὐληταὶ κυλιόμενοι ἄν δίσκον δέη μιμεῖσθαι καὶ ἔλκοντες τὸν κορυφαῖον ἄν Σκύλλαν αὐλῶσιν «[...] fanno troppi movimenti, come i cattivi auleti che girano in cerchio se devono imitare un disco e trascinano il corifeo quando suonano *Scilla*».

vita al fenomeno della cosiddetta Nuova Musica che aveva radicalmente sovvertito le regole e gli stili tradizionali. Interessati alla sperimentazione di nuove tecniche esecutive, i cultori del nuovo stile affidarono gradualmente l'esecuzione artistica a solisti professionisti in grado di eseguire composizioni prive di forma strofica e caratterizzate da un alto grado di elaborazione e complessità. Alla musica era così garantito un ruolo sempre maggiore nell'ambito della *performance*, come appare evidente anche dalla forte incidenza nel testo di figure di suono e di ripetizione, impiegate al fine di ottenere determinati effetti fonici.

Il gusto per la sperimentazione della Nuova Musica si evidenzia in particolare nell'impiego di sempre più arditi virtuosismi vocali e/o strumentali, come modulazioni e coloriture, nella predilezione per la ποικιλία, con la mescolanza di metri, di armonie e di stili diversi, e nella propensione per forme di mimetismo portate all'eccesso, attraverso un'imitazione estremamente realistica di ogni aspetto della realtà, che veniva verisimilmente riprodotto attraverso la musica e la danza²⁹. Quest'ultimo aspetto è indubbiamente una delle caratteristiche principali che le fonti antiche attribuiscono ai rappresentanti della Nuova Musica³⁰. Non sarà pertanto irragionevole pensare che ad essere apparso innovativo e irrispettoso nel ditirambo intitolato *Il travaglio di Semele* non fosse solo l'impiego del mito di Semele come materia del canto, quanto piuttosto il riuso di una tematica tradizionalmente legata, come visto, al ditirambo, in forme nuove. Appare verosimile infatti che il parto dell'eroina, divenuto probabilmente il centro contenutistico (e narrativo) dell'ode, fosse riprodotto attraverso gli strumenti della *performance* con un vivido ma anche esagerato realismo. Il fine era quello di ottenere effetti mimetici di grande impatto sul pubblico in virtù della loro spettacolarità musicale e appunto coreografica.

3.

È noto che anche Euripide era particolarmente sensibile al complesso di fermenti innovatori che maturarono nel clima culturale e nelle poetiche ateniesi a partire dalla seconda metà del V sec. a.C. Egli mostra infatti di far ricorso ai medesimi espedienti

²⁹ Sul fenomeno della Nuova Musica e sulle innovazioni da essa introdotte, cf. fra gli altri RICHTER (1968); RICHTER (1974); WEST (1992, 356-72); CSAPO (2004); D'ANGOUR (2006); D'ANGOUR (2007); CSAPO – WILSON (2009).

³⁰ Oltre alle notizie relative ai componimenti *Scilla* e *Nauplio* di Timoteo, dagli scolii al *Pluto* di Aristofane (cf. *schol. vet. ad Ar. Plut.* 290c α [p. 65 Chantry]) si apprende che un altro rappresentante della Nuova Musica, Filosseno di Citera, avrebbe cercato di imitare nel suo *Ciclope* il suono prodotto dalla cetra suonata da Polifemo. Per fornire solo un altro esempio, nei *Problemata* pseudo-aristotelici (918b) è osservato che i ditirambi persero la responsione strofica quando divennero *mimetikói*. Per un'analisi dettagliata delle fonti che sottolineano una connotazione fortemente mimetica dei componimenti elaborati nell'ambito della Nuova Musica, cf. ZIMMERMANN (2008², 125s.) e CSAPO (2004, 212-15).

stilistici impiegati da Timoteo e in generale dai rappresentanti della cosiddetta Nuova Musica³¹. Nell'opera del tragediografo, così come nelle composizioni dei poeti lirici del suo tempo, vengono infatti ripresi in forma rinnovata moduli espressivi tipici del ditirambo. Ciò appare evidente nel primo stasimo delle *Fenicie*, uno 'stasimo ditirambico', stando alla definizione di W. Kranz³² (che così definì alcuni corali euripidei, i quali presenterebbero le medesime caratteristiche strutturali dei ditirambi di Bacchilide, riproponendo essi in forma lirica il racconto di tematiche mitiche)³³. La narrazione in forma di ballata narrativa 'ditirambica' dello stasimo delle *Fenicie* è incentrata sulla fondazione di Tebe ad opera di Cadmo. La menzione della fertile piana di Dirce permette tuttavia di sospendere il racconto e di ricordare una delle glorie della città, ovvero, una volta di più, la nascita di Dioniso avvenuta proprio nei pressi della pianura tebana. Così infatti le donne fenicie descrivono l'evento ai vv. 649-57³⁴:

Βρόμιον ἔνθα τέκετο † μάτηρ	
Διὸς γάμοισι †,	650
κισσὸς ὄν περιστεφῆς	
ἔλικτὸς εὐθὺς ἔτι βρέφος	
κλοηφόροισιν ἔρνεσιν	
κατασκίοισιν ὀλβίσας ἐνάτισεν,	
βάκχιον χόρευμα παρθέ-	655
νοισι Θηβαίαισι	

³¹ Sul rapporto tra Euripide e la Nuova Musica, cf. CSAPO (1999-2000) con bibliografia precedente.

³² Cf. KRANZ (1933, 253).

³³ Secondo l'interpretazione di W. Kranz Euripide sarebbe stato influenzato dalle innovazioni attuate in ambito lirico dai poeti rappresentanti delle nuove tendenze musicali della seconda metà del V sec. a.C. Il rinnovamento stilistico di Euripide coinciderebbe con l'inserzione nel dramma di 'stasimi ditirambici', vale a dire canti corali dal carattere prevalentemente narrativo privi di legami con l'azione drammatica, e avrebbe inizio a partire (e solo da lì) dalla rappresentazione delle *Troiane* del 415 a.C. Le conclusioni di W. Kranz furono ampiamente condivise e hanno influenzato alcune ricerche specifiche, come quelle di PANAGL (1971) che studiò gli stasimi ditirambici dal punto di vista della tecnica compositiva e dei mezzi stilistici, o il recente studio di DE POLI (2012, 147-78), che individua le medesime caratteristiche del ditirambo nuovo anche per alcune monodie euripidee. L'interpretazione seguita fino ad oggi dalla critica subisce uno sviluppo grazie agli studi condotti da E. Csapo, (in particolare CSAPO 1999-2000), il quale sostiene che Euripide non si sarebbe limitato ad accogliere passivamente le novità introdotte dai nuovi ditirambografi: analizzando nella produzione euripidea il graduale aumento di versi cantati affidati all'esecuzione solistica e l'inserzione di sezioni liriche astrofiche e polimetriche, arriva a concludere che Euripide è egli stesso un poeta innovatore, evidenziando una propensione per la sperimentazione già a partire dalle tragedie dei tardi anni Venti.

³⁴ Si precisa che di riferimento per il testo di Euripide è l'edizione oxoniense a cura di DIGGLE (1994). Nella traduzione del passo si segue l'interpretazione di MASTRONARDE (1994, 339) che interpreta χόρευμα (v. 655) come termine astratto impiegato per indicare «who is worshipped in dancing, inspiration of dancing worship», ovvero Dioniso. Cf. *contra* DI BENEDETTO (2004, 283s.) secondo il quale il vocabolo χόρευμα non fa riferimento alla persona del dio ma è da considerarsi una apposizione dei versi immediatamente precedenti (vv. 651-54) dove è ricordato il momento in cui una pianta di edera spuntò attorno a una colonna della casa di Semele e avvolse il corpo di Dioniso per salvarlo dalle fiamme. Il termine χόρευμα indicherebbe cioè, secondo Di Benedetto, un rito specificamente tebano ispirato all'evento prodigioso che si era verificato in occasione della nascita del dio.

καὶ γυναιξὶν εὐίοις.

dove la madre, in unione con Zeus
generò Bromio
che subito ancora infante l'edera
attorta che cinge attorno
con verdeggianti virgulti
ombrosi avvolse a dargli gloria,
il dio venerato nelle danze bacchiche
dalle vergini tebane
e dalle donne al grido di 'evoè'.

La presenza nello stasimo della tematica della nascita di Bromio, cui corrisponderà nell'antistrofe la rievocazione del mitico episodio della nascita degli Sparti (cf. vv. 666-72), rievoca un preciso contesto culturale, vale a dire l'originaria funzione del ditirambo come canto in onore di Dioniso e uno dei suoi contenuti *standard*, quale appunto l'origine del dio e il suo 'venire al mondo'. Il breve *excursus* che sospende brevemente il racconto dei momenti salienti relativi alla fondazione di Tebe, si conclude del resto proprio con il riferimento alle feste bacchiche che si sarebbero svolte in seguito nella città appena fondata (vv. 655-57) e sulle quali si proietta la reale esecuzione scenica del coro nell'*hic et nunc* della *performance*. Altro elemento tradizionale legato al culto di Dioniso è l'impiego dell'epiteto Βρόμιος, che richiama la dimensione acustica del corteggio bacchico, rievocando il suono degli strumenti musicali che accompagnano la celebrazione dionisiaca «creando effetti fonici assimilabili al tuono e al fulmine (connessi alla nascita di Dioniso)»³⁵. Tradizionale è anche il riferimento all'episodio dell'edera, attribuito del dio e del suo seguito, che, attorcigliata attorno a una colonna della casa di Semele che bruciava incendiata dalla folgore di Zeus, avrebbe protetto il neonato dalle fiamme garantendogli la sopravvivenza³⁶.

I riferimenti alla componente dionisiaca appaiono tuttavia del tutto scollegati dal contesto tematico del canto entro cui sono inseriti, per quanto la nascita di Dioniso costituisca in ogni caso un episodio del passato leggendario di Tebe. È vero infatti che la rievocazione della vicenda potrebbe trovare giustificazione nello stasimo in quanto momento della storia mitica della città, che fin dalle origini risulta caratterizzata da una duplice componente, quella positiva della prosperità (le pianure fertili, la nascita di Dioniso e l'istituzione delle danze bacchiche) e quella negativa legata ai momenti di

³⁵ LAVECCHIA (2000, 136) ad Pind. fr. 70b, 6 Sn.-M.

³⁶ Cf. *schol. ad Eur. Phoen.* 651 (I, p. 316, ll. 20-23 Schwartz) che riporta la testimonianza del periegeta Mnaseas: ἱστορεῖ γὰρ Μνασέας ὅτι τῶν Καδμείων βασιλείων κεραυνωθέντων κισσὸς περὶ τοὺς κίονας φρεῖς ἐκάλυψεν αὐτὸν, ὅπως μὴ αὐθιμερὸν καὶ ἐν μηδενὶ τὸ βρέφος διαφθαρεῖ [καλυφθέν κισσῶ]· διὸ καὶ περικιόνιος ὁ θεὸς ἐκλήθη παρὰ Θηβαίους. Cf. anche il riferimento all'evento prodigioso in Eur. *Bacch.* 8s.

crisi distruttiva (l'uccisione del serpente di Ares e la nascita dei bellicosi Sparti dai denti del drago ucciso da Cadmo). D'altra parte, però, la rievocazione del mito si presenta in forma di inciso all'interno delle vicende riguardanti la fondazione di Tebe, dando l'impressione di costituire una semplice divagazione selezionata dal poeta per le sue specifiche funzioni comunicative. «C'è un luogo che fa da sfondo comune a più di una vicenda: ma i fatti di cui si parla non sono legati fra loro da alcun rapporto di necessità»³⁷. La storia della nascita di Dioniso sembra infatti divenire un pretesto per creare un'immagine idilliaca ma senza sviluppo, descritta per il tramite di termini preziosi che si soffermano sulla dimensione visiva della scena, creando effetti quasi pittorici³⁸. La presentazione di Dioniso appena nato cinto da ombrosi virgulti verdeggianti di edera che lo proteggono dalle fiamme sembra mirare, sostanzialmente, a riprodurre un potente effetto cromatico. Per comprenderne l'efficacia, appare interessante il confronto con un testo che, pur in maniera diversa, affronta la medesima tematica, ovvero la nascita di una divinità. La ricerca coloristica del passo euripideo richiama infatti alla memoria l'immagine, nella sesta *Olimpica* di Pindaro, del piccolo Iamo che, partorito e abbandonato da Evandre, giace celato tra giunchi e impraticabili cespugli, la cui oscurità viene spezzata dalle luci rossastre e dorate che si insinuano tra le viole³⁹. Si confrontino i vv. 54-56 dell'ode:

κέκρυπτο γὰρ σχοίνῳ βατιῶ τ' ἐν ἀπειρίτῳ,
ἴων ξανθοῖσι καὶ παμπορφύροις ἀ-
κτῖσι βεβρεγμένος ἀβρόν
σῶμα κτλ.

55

era celato tra giunchi e cespugli impenetrabili
il tenero corpo irrorato
dai riflessi fulvi e porpurei delle viole.

Le due scene, che collocano una divinità appena nata in un contesto naturale, evidenziano tuttavia una differente modalità attraverso cui i due autori curano i dettagli coloristici. Pindaro accosta i colori isolandoli, giustapponendoli l'uno all'altro «perché stacchino e si compongano in una vivace policromia»⁴⁰. Si crea così un gioco ossimorico in base al quale all'oscurità degli inaccessibili rovi entro cui giace il corpo di Iamo è contrapposta la lucentezza dei riflessi dorati e vermigli delle viole, quasi a rievocare la natura ambigua che caratterizza la nascita dell'eroe, il quale, pur essendo

³⁷ MARTINELLI (1978, 363).

³⁸ Il gusto per la descrizione calligrafica e la creazione di immagini raffinate e di evasione sono caratteristiche dell'ultimo Euripide secondo DI BENEDETTO (1971) che, nel titolo del XII capitolo (pp. 239-72), definisce questa fase della produzione del tragediografo «evasione verso la poesia bella».

³⁹ Per il raffronto cf. DERIU (2008-2010, 93).

⁴⁰ PERROTTA (1935, 202).

figlio di Apollo, deve essere tenuto nascosto. «The colours of royal luxury (39-40) are replaced by colours at once natural and divine»⁴¹.

Nelle *Fenicie* di Euripide, invece, a caricarsi di luci e di ombre è una sola tonalità (il verde dell'edera), suggerendo così l'immagine delle sfumature che il colore poteva assumere. La vicenda della nascita del dio e dell'edera che lo avvolse per proteggerlo quando, appena nato, rischiava di perire tra le fiamme, appare dunque rievocata per creare un'immagine idilliaca che, mediante la sottolineatura di particolari coloristici apparentemente insignificanti, contribuisce a rendere vivida la narrazione. La rievocazione di un episodio legato al culto di Dioniso sembra dunque fornire il pretesto per impreziosire il dettato, in linea con la ricercatezza dell'intero stasimo che dispiega uno stile per così dire ditirambico in virtù dell'abbondanza di termini composti, di neoformazioni e in generale di un'aggettivazione con funzione unicamente esornativa⁴². È forse possibile pensare che il coro abbia reso anche a livello coreografico l'attorcigliarsi dell'edera sul corpo di Dioniso infante, con movimenti rapidi e vorticosi che insistevano sul motivo della circolarità, caratteristica archetipica, stando alle fonti, del coro ditirambico⁴³.

Appare dunque evidente che Euripide, così come Timoteo, opera un recupero tutto esteriore della ritualità bacchica, nella forma di una ripresa intenzionale che ricrea i moduli formali tipici del canto cultuale ma privandoli di ogni senso religioso. Se Timoteo utilizza una tematica tipicamente dionisiaca dando allo strumento dell'aulo un ruolo di assoluta centralità al fine di creare effetti mimetici di grande impatto sul pubblico (le grida di Semele imitate dallo strumento, e una probabile insistenza su aspetti di coreografia che ne sostenessero l'effetto 'visivo'), allo stesso modo anche Euripide non racconta la nascita di Dioniso per rievocare all'interno della struttura narrativa dello stasimo un contesto ditirambico in senso strettamente religioso. Egli mostra infatti l'intenzione di creare un quadro idilliaco in cui la descrizione si sofferma con compiacimento descrittivo su particolari realistici, come le sfumature del verde dell'edera, che colpiscono le sfere della percezione visiva. Non è esclusa, ripetiamo, la

⁴¹ HUTCHINSON (2001, 399). Sull'ambiguità che caratterizza il gioco coloristico nei versi in questione cf. anche l'analisi di SALVADOR (1997).

⁴² A titolo esemplificativo, si consideri la ricchezza dell'aggettivazione impiegata per indicare il territorio dove Tebe venne fondata: oltre all'uso della *iunctura* omerica πεδία... / πυρόφορα (vv. 644s., «la fertile pianura»), si consideri anche il termine *hapax* καλλιπόταμος (v. 645, «del bel fiume») riferito al nesso ὕδατος... / νότις (vv. 645s., «la liquida linfa»). Completa il quadro idilliaco la menzione delle valli erbose e fertili, propriamente χλοηφόρους / καὶ βαθυσπόρους γύας (vv. 647s., «erbose e fertili convalli»), con l'impiego ravvicinato di due aggettivi *hapax* tra loro in rima (-φόρους/-πόρους).

⁴³ Cf. in particolare vv. 651s. κισσὸς... περιστεφῆς / ἑλικτὸς κτλ: la presenza di lessico dalle radici ἑλικ- ο στρεφ-, allusivo all'elemento della circolarità, potrebbe costituire una prova in tal senso. Non è possibile stabilire se questa insistenza sul motivo della circolarità possa configurare un legame di qualche tipo tra il contesto drammatico e la sua origine 'culturale'. Non si intende del resto entrare nel dibattito dell'origine ditirambica della tragedia, che esula dalla presente trattazione. Cf. a riguardo CSAPO – MILLER (2007, 8-10).

possibilità che la menzione dell'edera attorta potesse trovare rappresentazione concreta attraverso la *performance*, contribuendo a creare uno spiccato mimetismo orchestico-musicale paragonabile a quello sperimentato dai poeti avanguardisti della seconda metà del V sec. a.C., a sostegno, in entrambi i casi, di una poesia spettacolare e di puro intrattenimento.

Nei versi delle *Fenicie* si ha dunque un esempio dell'esigenza da parte di Euripide di ripresentare elementi tradizionali del culto dionisiaco, come l'evocazione della nascita di Dioniso e la menzione degli attributi che lo caratterizzano durante la ritualità orgiastica, in forme e funzioni totalmente nuove. Si potrà dunque arrivare alla conclusione che l'attività del tragediografo è da pensare in stretto rapporto con l'evoluzione e il gusto artistico di quegli anni sotto l'influsso della cosiddetta Nuova Musica: dei tratti considerati caratterizzanti la produzione dei poeti della nuova stagione poetico-musicale, vale a dire il gusto per la sperimentazione e il carattere fortemente mimetico dell'esecuzione, sono in realtà un elemento proprio anche della produzione di Euripide, che ama misurarsi con la tradizione, contribuendo anch'egli a sviluppare lo stile della nuova stagione poetico-musicale nel genere che gli è proprio.

riferimenti bibliografici

BERNABÈ 2003

A. Bernabè, *Autour du mythe orphique sur Dionysos et les Titans. Quelques notes critiques*, in D. Accorinti – P. Chuvin (éds.), *Des Géants à Dionysos: Mélanges de mythologie et de poésie grecques offerts à Francis Vian*, Alessandria, 25-39.

BERLINZANI 2008

F. Berlinzani, *Timoteo di Mileto. Implicazioni ideologiche di un caso di censura musicale a Sparta*, in G. Zanetto – S. Martinelli Tempesta – M. Ornaghi (a cura di), *Nova Vestigia Antiquitatis. Seminari 2006-2007*, Milano, 115-42.

CAMPBELL 1993

D.A. Campbell, *Greek Lyric, The new school of poetry and anonymous songs and hymns*, Cambridge-London.

CATONI 2005

M.L. Catoni, *Le regole del vivere, le regole del morire: su alcune stele attiche per donne morte di parto*, «RA» XXXIX/1 27-53.

CATONI 2008

M.L. Catoni, *La comunicazione non verbale nella Grecia antica: gli schemata nella danza, nell'arte, nella vita*, Torino.

COMOTTI 1989

G. Comotti, *L'anabolé e il ditirambo*, «QUCC» XXXI/1 107-17.

CRUSIUS 1903

O. Crusius, *Dithyrambos*, in *RE*, vol. V, coll. 1204-1205.

CSAPO 1999-2000

E. Csapo, *Later Euripidean Music*, «ICS» XXIV-XXV 399-426.

CSAPO 2004

E. Csapo, *The politics of the New Music*, in P. Murray – P. Wilson (eds.), *Music and the Muses. The Culture of Mousiké in the Classical Athenian City*, Oxford, 207-48.

CSAPO – MILLER 2007

E. Csapo – M.C. Miller, *The Origins of Theater in Ancient Greece and Beyond: From Ritual to Drama*, Cambridge.

CSAPO – WILSON 2009

E. Csapo – P. Wilson, *Timotheus the New Music*, in F. Budelmann (ed.), *The Cambridge Companion to Greek Lyric*, Cambridge, 277-93.

D'ALESSIO 1997

G. D'Alessio, *Pindar's "Prosodia" and the Classification of Pindaric Papyrus Fragments*, «ZPE» CXVIII 23-60.

D'ALESSIO 2013

G. D'Alessio, *The Name of the Dithyramb: Diachronic and Diatopic Variations*, in B. Kowalzig – P. Wilson (eds.), *Dithyramb in Context*, Oxford, 113-32.

D'ANGOUR 2006

A.J. D'Angour, *The New Music – so what's new?*, in S. Goldhill – R. Osborne (eds.), *Rethinking Revolutions through ancient Greece*, Cambridge, 264-83.

D'ANGOUR 2007

A.J. D'Angour, *The sound of Mousike. Reflections on Aural Change in Ancient Greece*, in R. Osborne (ed.), *Debating the Athenian Cultural Revolution. Art, Literature, Philosophy and Politics, 430-380 BC*, Cambridge, 288-300.

DECOSTA LEITAO 2012

D. DeCosta Leitao, *The pregnant male as myth and metaphor in classical greek literature*, Cambridge.

DE MARTINO 2000

F. De Martino, *La pancia di Semele*, in K. Andersen – J.V. Bañuls – F. De Martino (eds.), *La dualitat en el teatre*, Bari, 459-63.

DE POLI 2012

M. De Poli, *Monodie mimetiche e monodie diegetiche: i canti a solo di Euripide e la tradizione poetica greca*, Tübingen.

DERIU 2008-2010

M. Deriu, *Il senso del colore in Euripide tra tradizione e innovazione*, «Ítaca: quaderns catalans de cultura clàssica» XXIV-XXVI 65-99.

DI BENEDETTO 1971

V. Di Benedetto, *Euripide. Teatro e società*, Torino.

DI BENEDETTO 2004

V. Di Benedetto (a cura di), *Euripide. Le Baccanti*, Milano.

DIGGLE 1994

J. Diggle (ed.), *Euripidis fabulae*, vol. III, Oxford.

ERCOLES 2012

M. Ercoles, *Musica greca sulle coste lidie: tra Sardi, Smirne ed Efeso*, in *III Annual Meeting of MOISA: International Society for the Study of Greek and Roman Music and*

its Cultural Heritage, 1-3 Ottobre 2009, Ravenna, 1-10
(<http://amsacta.cib.unibo.it/3201/>).

FEARN 2007

D. Fearn, *Bacchylides: Politics, Performance, Poetic Tradition*, Oxford-New York.

GENTILI et al. 1995

B. Gentili et al. (a cura di), *Pindaro. Le Pitiche*, Milano.

HALL 2006

E. Hall, *The Theatrical Cast of Athens: Interactions between Ancient Greek Drama and Society*, Oxford.

HARRISON 1912

J. Harrison, *Themis. Epilegomena to the Study of Greek Religion*, Cambridge.

HARVEY 1955

A.E. Harvey, *The classification of Greek lyric poetry*, «CQ» n.s. V 157-75.

HORDERN 2002

J.H. Hordern (ed.), *The Fragments of Timotheus of Miletus*, Oxford.

HUTCHINSON 2001

G.O. Hutchinson, *Greek lyric poetry: A Commentary on Selected Larger Pieces*, Oxford.

IERANÒ 1997

G. Ieranò, *Il ditirambo di Dioniso. Le testimonianze antiche*, Pisa.

KÄPPEL 1992

L. Käppel, *Paian: Studien zur Geschichte einer Gattung*, Berlin.

KRANZ 1933

W. Kranz, *Stasimon. Untersuchungen zu Form und Gehalt der Griechischen Tragödie*, Berlin.

LAVECCHIA 1994

S. Lavecchia, *Il 'secondo ditirambo' di Pindaro e i culti tebani*, «SCO» XLIV 33-93.

LAVECCHIA 2000

S. Lavecchia (ed.), *Pindari, Dithyramborum fragmenta*, Pisa.

LAVECCHIA 2013

S. Lavecchia, *Becoming like Dionysos: Dithyramb and Dionysian Initiation*, in B. Kowalzig – P. Wilson (eds.), *Dithyramb in Context*, Oxford, 59-75.

MARTINELLI 1978

M.C. Martinelli, *L'elemento narrativo nel secondo stasimo delle Baccanti*, «Annali della Scuola Normale Superiore» VIII/2 355-73.

MARZI 1988

G. Marzi, *Il «decreto» degli Spartani contro Timoteo (Boeth. De instit. Mus. 1,1)*, in B. Gentili – R. Pretagostini (a cura di), *La musica in Grecia*, Roma-Bari, 264-72.

MASTRONARDE 1994

D.J. Mastronarde (ed.), *Euripides. Phoenissae*, Cambridge.

MENDELSONH 1992

D. Mendelsohn, *Συννεραυνόω: Dithyrambic Language and Dionysiac Cult*, «CJ» LXXXVII 105-24.

MIRTO 2010

M.S. Mirto, *Il dio nato due volte*, «Philologus» CLIV/1 3-24.

OLIVIERI 2009

O. Olivieri, *Il Ditirambo 2 (= fr. 70b Maehl.) di Pindaro per Tebe: dalla festa degli dei dell'Olimpo alle porte dell'Ade*, «Paideia» LXIV 91-117.

OLIVIERI 2011

O. Olivieri, *Miti e culti tebani nella poesia di Pindaro*, Pisa-Roma.

PALUMBO-STRACCA 1997

B.M. Palumbo-Stracca, *Il decreto degli Spartani contro Timoteo (Boeth. de instit. mus. I 1)*, «AION(filol)» XIX 129-60.

PANAGL 1971

O. Panagl, *Die dithyrambischen Stasima des Euripides*, Wien.

PERROTTA 1935

G. Perrotta, *Saffo e Pindaro: due saggi critici*, Bari.

PICKARD-CAMBRIDGE 1927

A.W. Pickard-Cambridge, *Dithyramb, Tragedy and Comedy*, Oxford.

PRAUSCELLO 2009

L. Prauscello, *Wandering poetry, 'travelling' music: Timotheus' music and some case-studies of shifting cultural identities*, in R. Hunter – I. Rutherford (eds.), *Wandering Poets in Ancient Greek Culture: Travel, Locality and Pan-Hellenism*, Cambridge, 168-94.

QUIJADA 2001

M. Quijada, *Sobre el término crítico ἀναβολή en la comedia de Aristófanes*, «Emerita» LXIX/2 269-80.

RICHTER 1968

L. Richter, *Die neue Musik der griechischen Antike*, «AMW» XXV 1-18, 134-37.

RICHTER 1974

L. Richter, *Der Stilwandel der griechischen Musik zur Zeit der Poliskrise*, in E.Ch. Welskopf (Hrsg.), *Hellenische Poleis. Krise, Wandlung, Wirkung*, vol. III, Darmstadt, 1450-71.

RODIGHERO 2012

A. Rodighiero, *Generi lirico-corali nella produzione drammatica di Sofocle*, Tübingen.

ROSSI 1971

L.E. Rossi, *I generi letterari e le loro leggi scritte e non scritte nelle letterature classiche*, «BICS» XVIII 69-94.

SALVADOR 1997

A.J. Salvador, *Iamus and ἴα in Pindar* ("O". 6, 53-57), «QUCC» LVI/2 37-59.

SUSANETTI 2010

D. Susanetti (a cura di), *Euripide. Baccanti*, Roma.

VAN DER WEIDEN 1991

M.J.H. van der Weiden (ed.), *The Dithyrambs of Pindar*, Amsterdam.

WEST 1992

M.L. West, *Ancient Greek Music*, Oxford.

ZIMMERMANN 2008²

B. ZIMMERMANN, *Dithyrambos: Geschichte einer Gattung*, Berlin.