

El seguici dionisiac com a reflex dels cors de les tragèdies tebanes de Sòfocles

Andrea Sánchez i Bernet¹
Universidad Nacional de Educación a Distancia

ABSTRACT

Sophocles' tragedies on the Theban cycle evoke Dionysus' choruses in three different occasions (*Ant.* 1115-1154, *OT* 209-215 and *OC* 668-693) that, despite the twenty years at least between the tragedies, share key features. This paper analyzes these passages, paying particular attention to the lexicon and the concepts related to the Dionysian cult, in order to clarify how certain aspects are highlighted in each case and how they are related to each play. The chorus' songs depict Dionysus' nocturnal dance with his retinue of nymphs in the middle of a wild nature, which contrasts with the distressing situation the god is invoked in. Each invocation serves a particular purpose in its play, but, at the same time, their coincidences point to the chorus' intermediary role between the natural world governed by Dionysus and the theatrical context.

KEYWORDS: Dionysus, nymphs, tragic chorus, bacchic chorus, *locus amoenus*.

1. Introducció

Tres passatges de les tragèdies de Sòfocles descriuen els seguicis del déu Dionís i llurs danses: *Antígona* 1115-1154, *Èdip rei* 209-215 i *Èdip a Colonos*

1. Beneficiària del concurs per a la requalificació del sistema universitari espanyol del Ministeri d'Universitats del Govern d'Espanya, finançades per la Unió Europea, NextGenerationUE, amb l'ajuda postdoctoral amb referència MS21-017 i desenvolupada del 2022 al 2024 a la Universitat de Verona i la Universitat de València. Vull agrair als revisors d'aquesta publicació totes les correccions i els enriquidors comentaris i suggeriments.

668-693. Es tracta, respectivament, d'una invocació perquè el déu salvi Tebes en un moment de crisi, de la pàrodos en què es demana a diverses divinitats la fi de la pesta, i de l'oda a l'Àtica amb què s'acull Èdip. Més enllà del vincle amb Èdip i el cicle tebà, tot i els diferents contextos i la pertinença a diversos períodes compositius en la carrera de l'autor, hi ha innegables semblances entre els tres passatges. Encara que de manera molt més succinta a *Èdip rei*, arreu s'insisteix en com les danses nocturnes del seguici dionisiac vivifiquen i il·luminen la natura.

Sense aprofundir en la complexa qüestió del paper de Dionís a la tragèdia àtica², en aquest treball proposem d'examinar en detall aquests tres passatges i la relació del cor dionisiac descrit amb cadascuna de les tragèdies on s'inclou. A la secció següent analitzem les tres imatges del seguici dionisiac centrant-nos en el lèxic i la construcció poètica de l'escena i la seva relació amb cada obra. Més endavant explorem la significació literària dels trets compartits entre els textos. Els cors de Dionís es presenten d'una mateixa manera, d'acord amb la caracterització típica del déu, en la qual el dramaturg accentua certs aspectes, com l'espai natural en què dansen, les torxes que il·luminen el ritus nocturn o determinats moviments. Les peculiaritats de l'*Èdip a Colonos*, obra pertanyent al cicle tebà, però situada a un dem de l'Àtica, pot ser l'excepció que confirmi la regularitat en la representació sofòclia d'aquest aspecte del dionisisme per a subratllar les impressions del cor tràgic, sempre posat al servei de la tragèdia com a espectacle i gènere literari.

2. Els cors dionisiacs a Sòfocles

2.1. *Antígona* 1115-1154

πολύωνυμε, Καδμείας νόμφας ἄγαλμα καὶ Διὸς βαρυβρεμέτα γένος, κλυτὰν ὃς ἀμφέπει Ἴταλίαν, μέδεις δὲ	1115
παγκοίνοις, Ἐλευσινίας Δηοῦς ἐν κόλποις, ὦ Βακχεῦ, Βακχᾶν ματρόπολιν Θήβαν ναιετῶν παρ' ὕγρῶν Ἴσμηνοῦ ρείθρων ἀγρίου τ' ἐπὶ σπορᾷ δράκοντος.	1120 1125

2. A tall d'exemple cf. BIERL 1991 sobre com la centralitat del dionisisme impregna tots els textos dramàtics, SOURVINOU-INWOOD 2003, esp. 1-14, 67-200 sobre la dependència del gènere dramàtic del seu context ritual, o SEAFORD 2006, 26-48, 87-104 sobre el paper de Dionís per a la comunitat i en el naixement del drama. Cf. SCULLION 2002, 102-125 per a una revisió crítica dels arguments per a sostenir l'origen de la tragèdia en un ritual dionisiac.

σὲ δ' ὑπὲρ διλόφου πέτρας στέρουσ' ὅπως λιγνύς, ἔνθα Κωρύκται στείχουσι Νύμφαι Βακχίδες Κασταλίας τε νᾶμα.	1130
καί σε Νυσαίων ὀρέων κισσήρεις ὄχθαι χλωρά τ' ἀ- κτὰ πολυστάφυλος πέμπει, ἀμβρότων ἐπέων εὐαζόντων Θηβαΐας ἐπισκοποῦντ' ἀγυιάς·	1135
τὰν ἐκ πᾶσαι τιμᾶς ὑπερτάταν πόλεων ματρὶ σὺν κεραυνία· νῦν δ', ὡς βιαίας ἔχεται	1140
πάνδαμος πόλις ἐπὶ νόσου, μολεῖν καθαρσίῳ ποδὶ Παρνασίαν	1143
ὑπὲρ κλιτὺν ἢ στονόνετα πορθμόν.	1145
ἰὼ πῦρ πνειόντων χοράγ' ἄστρον, νυχίων φθεγμάτων ἐπίσκοπε, Ζηνὸς γένεθλον, προφάνηθ', ᾧναξ, σαῖς ἅμα περιπόλοις	1150
Θυίαισιν, αἶ σε μαινόμεναι πάννηχοι χορεύουσι τὸν ταμίαν Ἰακχον. ³	

‘Oh déu de molts noms, glòria de la núvia cadmea i descendent de Zeus retro-nador, tu que voltes per la famosa Itàlia, i que governes en les valls de Deo d’Eleusis que acullen tothom, oh Baqueu, que habites a Tebes, ciutat d’origen de les bacants, junt als cursos humits del salvatge Ismenos i sobre la sembrada del drac!

A tu, sobre la roca de doble cim, et veu el fum llampant, allà cap a on marxen les nimfes bàquiques del Còricos, i el rierol de Castàlia. I a tu les verdes ribes cobertes d’heura de les muntanyes de Nisa i les costes plenes de vinyes t’envien a visitar els carrers de Tebes, mentre les paraules immortals fan ressonar l’*evòè*. Aquesta tu honores més que cap altra de les ciutats, junt amb ta mare tocada pel llamp, ara, però, que tothom a la ciutat és dominat per una violenta pesta, vine amb un peu purificador sobre el famós Parnàs o els estrets remorosos!

Iò! Coreg vigilant dels astres que alenen foc nocturns i dels crits, fill de Zeus, apareix, senyor, envoltat de les teves Tíades, que en honor a tu, frenètiques, dansen tota la nit per Iacos el donador!⁴

3. Seguim l’edició de les tragèdies de Sòfocles de LLOYD-JONES; WILSON 1990.

4. Totes les traduccions són pròpies.

A l'*Antígona* (442 aev) l'escena dionisiaca ocupa les quatre estrofes senceres del breu cinquè i últim estàsım de l'obra⁵. El cor d'ancians celebra que Creont hagi canviat de parer i es decideixi a alliberar l'heroïna, just abans que arribi el missatger i informi que Hemó s'ha suïcidat junt a la jove. Esperançat, contempla la felïç dansa a la muntanya del déu, que es prega que arribi a la ciutat de Tebes⁶. Dionís havia estat invocat prèviament a la pàrodos per a dirigir la dansa celebratòria per la supervivència de la ciutat després de l'atac de Polinices i els altres sis cabdills, un moment de joia on, tanmateix, ja s'intueix l'ambivalència del déu i el seu poder destructiu⁷.

L'animació d'allò que descriu el cant abans de la confirmació d'una desgràcia ha dut a la consideració d'aquest cinquè estàsım com a hiporquemàtic⁸: l'expressió d'una alegria desfermada i immediatament negada per la trama, un mecanisme cabdal en la construcció de la ironia dramàtica a Sòfocles. Les pors i la foscor subjacent en les pròpies paraules del cor, però, desaconsellen encabir-lo en aquesta categoria⁹. Al capdavant, el cor prega perquè la ciutat es lliuri completament del mal ara que Creont s'ha deixat convèncer, però les seves noves ordres encara no han estat acomplertes, de manera que es tracta, en tot cas, d'un himne clètic¹⁰.

Quant al seguici, el text descriu una dansa que té lloc en un espai delimitat pels pics de la muntanya, pels rius, els marges i les valls (1123-1124, 1126, 1130-1133). La natura salvatge cobra vida amb el ritual i, en una exagerada sinècdoque personificadora, és el foc i el fum mateix de les torxes el que contempla el déu (1127-1128) i el paisatge el qui envia la divinitat (1132-1133)¹¹. Les nimfes, el seu seguici, arriben a aquest espai primer, ordenadament o en línia, com una processó (1129 *στείχουσι νόμφαι Βακχίδες*), abans que el propi Dionís, que és qui les dirigeix i les fa ballar inspirant-los moviments frenètics com a les mènades (1151 *Θυίαισιν, μαινόμεναι*), probablement al seu voltant,

5. Junt amb la pàrodos, aquest cinquè estàsım és un dels dos cants de la tragèdia amb un significat clar, molt menys enigmàtics que la resta i directament lligats amb la trama; en ambdós casos, a més, el cor acaba estant equivoccat, cf. LARDINOIS 2012, 66.
6. ZIMMERMANN 2017, 41: el cor evoca Dionís sobretot per tres motius: com a déu de la ciutat de Tebes, com a déu del drama, que uneix la trama amb el context on es representa, i com a recordatori del personatge d'Antígona, una heroïna que transgredeix els límits i trenca les regles, com inspirada per ell.
7. HEIKKILÄ 1991, 62. DETIENNE 1989, 22-23: constitueix una particularitat de Dionís el fet que en molts mites assoleixi la divinitat sols arran d'instaurar i de participar en els seus propis ritus junt amb els celebrants.
8. KAMERBEEK 1978, 186-190; CAIRNS 2016, 24-25. KRANZ 1933, 178: aquest cant exemplifica com la intensa emoció de joia fa que l'estructura sintàctica reflecteixi en les diferents estrofes una seqüència de pensaments del tot transparent.
9. CULLYER 2005; 17; RODIGHIERO 2012, 156-162: en primer lloc, la resta de cants hiporquemàtics no es troba mai a l'últim cant coral i, segonament, manquen referències a la pròpia dansa, un lèxic alegre o marques d'espontaneïtat. En canvi, certs elements negatius plenen sobre l'escena 'bucòlica' del cor dionisiac i mostren que el cor és ben conscient del perill que encara no ha passat.
10. VAN NES DITMARS 1992, 155-156; GRIFFITH 1999, 313; NOVO TARAGNA 1979; RODIGHIERO 2012, 152-156.
11. BIERL 2017, 122.

en cercle, com suggereixen tant el prefix com l'arrel **k^hel-* del terme *περιπόλοις* (1150) amb què s'acaben designant. La formació del cor és, precisament, l'acció que clou tot el cant: el ball de les nimfes com a forma específica d'honorar el déu (1151-1154 *αἶ σε [...] χορεύουσι, τὸν ταμίαν Ἰακχον*, amb una particular construcció transitiva del verb). De la mateixa manera que Dionís controla i dirigeix els moviments del cor, i fins i tot dels elements celestials, l'epítet i el nom amb què s'anomena el déu a l'últim vers de la invocació (1154) marquen com el cor prega perquè el déu posi ordre a Tebes¹².

L'esment als cossos celestes desenvolupa la descripció de la llum en mig de la foscor nocturna com a tret essencial d'aquest ball ritual¹³. Si les estrelles respiren foc durant la nit (1146-1147 *πῦρ πνειόντων χοράγ' ἄστρον*¹⁴), la dansa del seguici del déu incorpora, com a instrument característic, les torxes enceses que permeten la visió alhora que l'alteren (1127-1228 *στέροψ ὄπωπε λγνός*) mentre il·lumina el ball tota la nit (1151 *πάννυχου*). La lluminositat i la brillantor caracteritzen tots els éssers divins, però assoleixen una particular rellevància en el cas de Dionís, nascut directament del déu del llamp quan sa mare morí fulminada (com es recorda a 1139 *ματρὶ σὺν κεραυνία*).

També es percep auditivament l'aparició del déu, al·ludit primer com a fill de Zeus 'altitonant' (1117 *Διὸς βαρυβρεμέτα*), sobretot pels crits rituals vocalitzats pel seguici (1135 *εὐάζόντων*, 1148 *φθεγμάτων*), que troben eco en els sons del paisatge (1145 *στονόντα πορθμόν*). Ací hi ha també un contrast entre els crits alegres, l'*εὐοὴ* (εὐοῖ) del cor, i els gemecs (στόνοι) del gual per on passen. Si bé aquest terme s'empra habitualment en la descripció de la remor de la mar i els cursos d'aigua¹⁵, hi roman una certa connotació negativa i funesta en el soroll que evoca, que posa en evidència, d'una banda, com és l'activitat del déu la que porta animació i joia al paisatge, i d'altra, anticipa els planys del cor tràgic al següent episodi. La correspondència o responsió, doncs, entre els sons de la natura i els del seguici dionisiac resulta paradoxal, contradictòria, tràgica, en definitiva, per la mutació en plany de l'alegria que s'espera assolir. La dansa del seguici dionisiac esdevé un paral·lel de la del cor tràgic, no sols pels orígens del gènere o els moviments mimètics, sinó perquè l'escena mítica es presenta com a espectacle¹⁶. Abans que el déu s'uneixi als moviments

12. L'expressió *καθαρισὸν ποδί* (1137) lliga la dansa a la purificació ritual, cf. GOHEEN 1951, 43; SCULLION 1998.

13. NOVO TARAGNA 1979, 140.

14. Si prescindim momentàniament de la coma introduïda pels editors, *χοράγ' ἄστρον, νυχίων φθεγμάτων ἐπίσκοπε* és una construcció del tot simètrica a nivell sintàctic on l'adjectiu *νυχίων* pot concordar tant amb *ἄστρον* com amb *φθεγμάτων*, unint aquests dos conceptes que esdevenen simultanis i indistingibles durant les danses nocturnes de Dionís.

15. De fet, potser l'accepció original és la de 'sorollós', i no la més habitual de 'gemegós' o 'causant de gemecs'; en els primers testimoniatges s'aplica a la mar, hi ha l'antropònim *Στέντωρ*, i els paral·lels indoeuropeus remetent més aviat a sorolls sords com el del tro, cf. CHANTRAINE 1999² i BEEKES 2010, s.v. *στένω*.

16. BIERL 2017, 104: la visió i l'espectacle són fonamentals en la creació del 'cronotop' dionisiac. A més de l'espectacle, la vista permet adquirir el coneixement suprem als misteris, cf. DI BENEDETTO 2004, 300 *ad Eur. Ba.* 73-74 sobre la importància de la visió en els ritus dionisiacs i místics.

de les nimfes, és contemplat ell mateix pel fum de les torxes, en una curiosa construcció sintàctica que té el fum (metonímia, ja esmentada, de les torxes i dels membres del seguici que en porten) com a subjecte i el déu com a objecte (σὲ δ' ὑπὲρ διλόφου πέτρας στέροψ ὄπωπε λιγνύς, 1127-1128). Al final, se li prega que vagi a Tebes (1145 μολεῖν) i s'hi faci visible (1149 προφάνηθ').

Ultra l'activitat concreta de la seva dansa frenètica (1151-1153 μαινομένα... χορεύουσι), el moviment impregna també el paper actiu de la natura, que participa en l'arribada del déu, com suggereixen particularment els cursos d'aigua (1124 ῥεῖθρων, 1130 νᾶμα). El propi Dionís deixa de ser una presència estàtica, invocada i vista, passivament enviat pels marges dels rius, quan s'afegeix al seu seguici i acaba esdevenint χορηγός de les estrelles (1147), impulsor dels cicles de l'univers¹⁷. També a nivell textual, rere la invocació inicial al déu en segona persona i amb epítets que el situen en la llunyana Itàlia (1119), i després a Eleusis (1120-1121) i als cims de Nisa (1131), el cor de la tragèdia descriu primer les danses a la muntanya¹⁸, en la qual el déu, en segona persona, sols apareix com a objecte verbal de les accions de la natura (1126-1127 σὲ... ὄπωπε, 1131-1133 καὶ σὲ... πέμπει), abans de tornar-s'hi a adreçar directament en l'infinitiu jussiu i l'imperatiu (1143, 1149) i els vocatius (1147, 1149, 1150) al final del passatge¹⁹. Així, li reclama un desplaçament, com sol fer, ja sigui des dels cims on balla amb les nimfes o des de territoris exòtics més enllà de la mar, cap als carrers de Tebes (1135-1136).

2.2. *Èdip rei* 209-215

τὸν χρυσομίτραν τε κικλήσκω,
τᾷσδ' ἐπώνυμον γᾶς,
οἰνώπα Βάκχον, εὖιον

210

17. Per al desenvolupament d'aquesta concepció dels cossos celestes com a membres d'un cor, cf. DE VRIES 1976, CSAPO 2008, GAGNÉ 2019. D'altra banda, també uns altres cors, com el del parteni d'Alcmà, també emmirallen igualment en els estels l'ordre i harmonia dels propis moviments i de les relacions socials que estableixen, cf. FERRARI 2008.
18. La muntanya constitueix un espai intermedi entre la terra i el cel, ço és, entre el pla humà i el diví, però també entre diferents regions humanes, com ocorre per exemple amb el Citeró a Soph. *OT*, cf. BUXTON 1994, 89-95; FINGLASS 2019, esp. 138-139. RIU 1999, 59-64: a la tragèdia Dionís és comunament relacionat amb diverses muntanyes o regions muntanyoses: Lídia, Frígia, Mèdia, Pièria.... Segons detecta a Eur. *Ba*. ZIMMERMANN 2019, 143, l'ὄρειβασία o marxa a la muntanya típica dels ritus dionisiacs mostra com la comunió entre els participants i la natura pot haver estat un element central del culte. La descripció de la muntanya en aquest cant tràgic deu beure de models com la descripció de la natura a Alc. fr.89 PMG, possiblement en una oda destinada a una processó femenina nocturna, cf. NAPOLITANO 2019, 79.
19. Els elements lingüístics i dítctics que marquen aquest moviment d'aproximació han estat analitzats en detall per MACEDO 2011, 406. CULLYER 2005 defensa que s'acosta des de lluny i que la referència a Nisa el situa a Tràcia, lloc amb connotacions negatives, més que no pas a Eubea. RIU 1999, 64-65 resol que, atès que fins a quinze muntanyes reben el nom de Nisa i en tots els casos és el mont dionisiac per excel·lència, es tracta d'una referència més aviat religiosa que geogràfica.

Μαινάδων ὁμόστολον,
 πελασθῆναι φλέγοντ'
 ἀγλαῶπι < — ∪ — >
 πεύκα 'πί τὸν ἀπότιμον ἐν θεοῖς θεόν. 215

'Invoco el portador de la mitra daurada, que dona nom a aquesta terra, Bacus del color del vi, el de l'εἰνοῦ, company de l'estol de les mènades, que s'acosti fulgurant amb la resplendent [...] torxa contra el déu menys honorat entre els déus.'

La pàrodos de l'*Èdip rei* (ca. 425 aev) palesa la desesperació del cor d'ancians en la seva reacció contra la pesta que flagel·la la ciutat, ja introduïda al pròleg com a problema que desencadena la trama. De nou, el cant pren una forma cultural: de pean²⁰ en què s'invocuen Apol·lo, Pal·las i Àrtemis perquè allunyin els efectes de l'epidèmia enviada per Ares²¹, descrits al segon parell estròfic, després Zeus i, ja en aquesta tercera i última antístrofa, Apol·lo, Àrtemis i Dionís. El prec al déu de Tebes culmina l'himne²², de manera que, en només set versos, la descripció dels seus atributs és molt més breu que al text anterior, si bé igualment emfàtica i la més llarga en relació amb la dels altres déus.

Apol·lo és cridat com a guaridor amb sagetes d'or i Àrtemis com a deessa que porta torxes enceses per les muntanyes de Lícia, mentre que Dionís s'invoca sobretot com a presència lluent que ve de lluny. L'espai natural en què actua el déu perd protagonisme davant de l'arribada del seguici en si, car el món salvatge ha estat associat immediatament abans a Àrtemis, i l'inici de l'obra insisteix en la situació angoixant sense cap sortida aparent fora de la ciutat de Tebes²³. L'epítet χρυσομίτραν (209) amb què se l'introdueix, referent a la

20. Concretament un pean apotropaic, amb l'estructura i els elements típics dels himnes rituals, en què s'apel·la Dionís com a protector de l'ordre a Tebes, si bé, com en l'estàsim d'*Ant.*, el caràcter transgressor i ambivalent del déu i certes expressions de por i incertesa hi afegeixen un cert pessimisme, cf. RISTORTO 2009; SWIFT 2010, 74-81; FINGLASS 2018, 207-208. STEHLE 2004, 144-148 analitza com la desesperació del cor allunya el cant del llenguatge típic del prec ritual, de manera que les paraules de mal averany fan el ritual gens eufèmic i, per tant, ineficaç.
21. Es considera Ares, déu de la guerra, responsable de la pesta probablement perquè les dues idees, guerra i epidèmia, van quedar associades per als atenesos arran de la guerra del Peloponès, cf. KAMERBEEK 1967, 65 entre més.
22. KOWALZIG 2007, 233 considera que la invocació a Dionís clou el pean perquè se'l veu com a l'únic déu de tota la seqüència capaç d'alliberar la ciutat de la pol·lució. Per a STEHLE 2004, 148, sols aquesta invocació final, adreçada directament al déu local de Tebes, constitueix un prec efectiu. Tanmateix, l'efecte dels epítets acumulats és caòtic i presenta el déu com a contrari dels coreutes.
23. Les nimfes i la natura, que en aquest cant no es relacionen directament amb Dionís, apareixen més endavant, al tercer estàsim, quan el cor es pregunta qui és el pare d'Èdip i planteja que pot ser fill de Dionís i una nimfa, just en el passatge on, el fet que se'l trobés a l'Helicó, desenvolupa un seguit d'associacions del personatge amb la muntanya i l'espai salvatge; cf. OT 1105-1109: εἴθ' ὁ Βακχεῖος θεὸς/ ναίων ἐπ' ἄκρων ὀρέων σ' εὐ/ρημα δέξαι' ἐκ του / Νυμφᾶν Ἑλικωνίδων, αἴς/ πλεῖστα συμπαίξει, 'O potser el déu bàquic que habita sobre els cims de les muntanyes et va trobar i rebre d'una les nimfes de l'Helicó, amb qui més s'ajunta jugarer'.

mitra, un tipus de barret oriental²⁴, abans de la referència a la terra de Tebes a la qual dona nom (210 τᾶσδ' ἐπώνυμον γᾶς)²⁵ i, en definitiva, l'acostament que se li reclama (213 πελασθῆναι) mostren com es vol l'arribada mateixa del déu, més que una simple acció d'allunyar la pesta, com en el cas d'Apol·lo i Àrtemis (204-205).

La dansa del seguici dionisiac se sintetitza en l'expressió μαινάδων ὁμοστόλον (212) que, certament, no transmet cap imatge concreta sobre la forma o els moviments del conjunt, però potser sí la de ritme compassat o harmonia²⁶. La llum de les torxes és, tot just al final del cant, el que es prega que arribi a Tebes per a contrarestar la foscor i la mort amb un foc purificador, com a arma contra Ares (213-215 φλέγοντ' ἀγλαῶπι πεύκα). L'element sonor del ritus dionisiac, concretament el crit de l'εὐοῶ, es recull, en canvi, en l'epítet εὖιον que acompanya el nom del déu (211).

2.3. *Èdip a Colonos* 668-693

εὐίππου, ξένε, τᾶσδε χό- ρας ἴκου τὰ κράτιστα γᾶς ἔπαυλα, τὸν ἀργῆτα Κολωνόν, ἔνθ'	670
ἀλίγεια μινύρεται θαμίζουσα μάλιστ' ἀη- δῶν γλωραῖς ὑπὸ βάσσαις, τὸν οἰνωπὸν ἔχουσα κισ- σὸν καὶ τὰν ἄβατον θεοῦ	675
φυλλάδα μυριόκαρπον ἀνήλιον ἀνήνεμόν τε πάντων χειμώνων· ἴν' ὁ βακχιώ- τας ἀεὶ Διόνυσος ἐμβατεύει θείαις ἀμφιπολῶν τιθήναις.	680
θάλλει δ' οὐρανίας ὑπ' ἄ- χνας ὁ καλλίβοτρυς κατ' ἥμαρ ἀεὶ	

24. FINGLASS 2018, 234: a més de ser un atribut típic de Dionís, la mitra és especialment apta per a un déu descrit com a ros. A Eur. *Ba.* 827-837, quan Dionís convenç Penteu que es transvesteixi i espïi els ritus de les bacants, la mitra, junt amb el peple llarg, és un dels atributs essencials de les seguidors humans del déu, d'origen asiàtic en aquesta obra, de la mateixa manera que la mitra lídia és típicament dionisiaca a Alc. fr. 1, 67-69 PMG, i pròpia del cor de troianes a Eur. *Hec.* 923, cf. DODDS 1986², 178; GUIDORIZZI 2020, 229.
25. FINGLASS 2018, 234: Dionís és epònim de la terra de Tebes perquè ell també rep el nom de la Cadmeia, la ciutatella de la polis. Alternativament, podria ser ell que donés nom a la ciutat, però rarament s'aplica l'epítet 'bàquica' a Tebes i, en tot cas, ell només rep aquest epítet a partir de la tragèdia, i mai com a nom fins a ací. Potser remet, doncs, al culte a Dionís que tenia lloc a la ciutatella tebana des de ben antic.
26. FINGLASS 2018, 235: independentment del suport textual de les lliçons ὁμόστολον o μονόστολον, al remat el significat en aquest context imposa la primera, car no tindria sentit que Dionís dansés sol, sense el seguici.

νάρκισσος, μέγλαιν θεᾶν
 ἀρχαῖον στεφάνωμ', ὃ τε
 χρυσαυγῆς κρόκος· οὐδ' ἄν- 685
 πνοι κρῆναι μινύθουσιν
 Κηφισοῦ νομάδες ῥέε-
 θρων, ἀλλ' αἰὲν ἐπ' ἤματι
 ὠκυτόκος πεδίων ἐπινίσεται
 ἀκηράτῳ σὺν ὄμβρῳ 690
 στερνούχου χθονός· οὐδὲ Μου-
 σᾶν χοροὶ νιν ἀπεστύγησαν, οὐδ' αὖθ'
 ἄ χρυσάνιος Ἀφροδίτα.

'De bons cavalls, estranger, és aquesta regió on has arribat, a la millor llar de la terra, la relluent Colonos, ací on melodiosament canta el rossinyol que ve ben sovint sota les verdes fondalades, estant-se entre la vinosa heura i el fullatge sense sollar del déu, de mil fruits, sense sol, sense vent ni cap tempesta; on Dionís bacant sempre camina, acompanyant les seves dides divines.

I floreix sota la rosada del cel el narcís de bells pàmpols sempre dia a dia, l'antiga corona de les dues desses, i el crocus de daurada brillantor. I no minven les incessants fonts que alimenten els cursos del Cefís, sinó que sempre, dia a dia, s'acreix veloç i visita les planes de la unflada terra amb aigües pures. I els cors de les Muses no l'han abandonada, ni tampoc Afrodita de les regnes d'or.'

A diferència dels drames anteriors, l'*Èdip a Colonos*, l'últim de Sòfocles (ca. 406 aev, representada pòstumament el 401 aev)²⁷, no té lloc a Tebes ni presenta un situació de crisi urgent de la ciutat. L'heroi tebà, ja al final de sa vida²⁸, cerca asil a Atenes fugint dels interessos mesquins dels seus dos fills i

27. GUIDORIZZI 2020, xxviii-xxix dona credibilitat a l'argument que parla d'una representació pòstuma el 401 en comptes de l'especulació a partir de la inscripció IG II² 3090 sobre una victòria de Sòfocles el 406/405, que podria haver estat amb *OC*. Generalment es considera probable que Sòfocles deixés aquesta tragèdia inacabada, la qual cosa n'explicaria l'excessiva extensió i certs problemes de la trama i de la distribució dels papers entre els actors; HESK 2012, sense arribar a concretar una data, proposa que Sòfocles inicià la composició i els seus descendents la completaren uns anys després, ja que la interpretació de la tragèdia s'enriqueix si es tenen en compte els esdeveniments que van ocórrer a Colonos durant la dictadura dels quatre-cents. La consideració d'aquesta tragèdia com la més tardana de l'autor ha propiciat diverses lectures de la vellesa de l'heroi protagonista en clau autobiogràfica, cf. SCODEL 2012, 36; VAN NORTWICK 2012, 141. D'altra banda, la impossibilitat d'establir-ne amb certesa la data de composició fa difícil plantejar una possible relació amb Eur. *Ba.*, la tragèdia més dionisiaca de totes les conservades i la datació i lloc de composició de la qual són igualment discutides, car possiblement s'estrenà a Macedònia abans de ser duta a escena pòstumament a Atenes el 406/405 aev, cf. CASTELLANETA 2021, 67-75. DODDS 1986², 212 detecta similitats entre Eur. *Ba.* 1078-1090 i Soph. *OC* 1621-1629, dos passatges en què la veu estentòria d'un déu invisible ordena un desplaçament als mortals, les bacants i Èdip.

28. GUIDORIZZI 2008, 283-284 comenta la significació del cant d'*OC* com una reflexió sobre el vincle indissoluble entre la vida i la mort també en sentit autobiogràfic.

Creont. Al segon estàsım el cor dona la benvinguda a Èdip (668-669 ξένε... ἴκου), ja acollit oficialment per Teseu a l'Àtica, tot descrivint i lloant els santuaris de Colonos, on es troben. Els cors dionisiacs apareixen, doncs, en un context ben distint d'un cant d'invocació²⁹. Com en el passatge anterior, Dionís no és l'únic déu evocat, però no clou el cant, sinó que és el primer de les divinitats protectores del paratge, en una mena de *crescendo* que continua amb les dues deesses d'Eleusis, i culmina amb Atena i Posidó³⁰.

El primer parell estròfic del cant desenvolupa la imatge de Colonos com un veritable *locus amoenus*, un espai natural on l'oposició al món humà no depèn tant del paisatge abrupte com del fet que sigui desert. Compostos negatius com ἄβατον (675), ἀνήλιον (676) i ἀνήνεμόν (677) insisteixen en el caire quasi irreal d'aquest espai del tot atemporal i inhumà³¹. Com a l'*Antígona*, els moviments de la deïtat defineixen el paper del déu en una natura quasi estàtica, ben bé morta, en els primers versos en què ell sols apareix en un genitiu possessiu (675-676 θεοῦ φυλλάδα). En aquest primer moment la presència de Dionís sols s'intueix pels tipus de plantes i la vegetació que s'hi associa (673 χλωραῖς ὑπὸ βάσσαις, 674 τὸν οἰνωπὸν ἔχουσα κισσὸν, un sintètic i significatiu vincle entre l'heura i del vi, ni que sigui pel color³²) i no és confirmada fins que no se l'anomena. La natura floreix i creix sempre més abundant (681 θάλλει, 685-686 οὐδ'... μινύθουσιν), i la atemporalitat, a través de les seves entrades reiterades (678-679 ὁ βακχιώτας ἀεὶ Διόνυσος ἐμβατεῦει), es transforma en una mena d'eternitat en què Dionís garanteix que la felicitat de l'entorn perduri per sempre (679 ἀεὶ, 682 κατ' ἡμαρ ἀεὶ, 688 αἰέν ἐπ' ἡματι)³³.

Les nimfes del seguici del déu s'introdueixen, un cop arriba ell, com a dides seves, paper mític especialment convenient en aquest passatge on s'exalta la fertilitat vegetal, alhora que com a assistents amb les quals giravolta: θεαῖς

29. GUIDORIZZI 2008, 284-285 observa que aquest cant no és ben bé un himne, sinó una forma de lloança als déus protectors de Colonos, en particular Posidó, que és present des de l'inici amb l'epítet εὐίππου i amb qui culmina el cant. Per a CERRI 2007, 167, després de dos cants corals atípics que palesen la derivació del mim i la pantomima, l'oda a l'Àtica reprèn una forma coral més pura: l'himne-encomi a la ciutat i als seus déus, si bé roman estretament lligat al desenvolupament del drama i té la clara funció dramàtica d'introduir Èdip a un espai, Colonos i l'Àtica, que esdevindrà encara més protagonista que ell. En canvi, KITZINGER 2012, 401 sosté que aquest cant és un elogi i no reprèn cap forma ritual, tot i que, en descriure Colonos com a llar dels diversos déus i inaccessible als humans, fa que serveixi de ritual, ja que transforma l'escena i la ciutat mateixa més enllà de la situació dramàtica en un espai que transcendeix la realitat històrica i política, habitat alhora per homes i déus. En tot cas, el cor és capaç de fer present el diví en l'espai cívic a través del seu cant i ball.
30. PÉREZ LAMBÁS 2017, 276: la súplica de la pàrodos d'*OC* reprèn elements del pròleg i que després reapareixen al llarg de l'obra.
31. RODIGHIERO 1998, 201-202: el bosc sagrat de Colonos es presenta com un *locus amoenus* ancorat a l'edat d'or, ple de vida, però també com a signe simbòlic de la mort que espera Èdip i el seu paper com a heroi al més enllà.
32. KAMERBEEK 1984, 105.
33. MARKANTONATOS 2002, 182-188: els marcadors temporals i els mecanismes narratius estableixen el paisatge de Colonos com sempre fèril gràcies a l'eterna protecció divina de què gaudeix.

ἀμφιπολῶν τιθήναις (680)³⁴. L'etimologia del segon terme suggereix, ni que sigui subtilment, una formació circular³⁵, tant pel preverbi com l'arrel, com el sinònim περιπόλοις a *Antígona*. A més, al final de l'escena s'esmenten els cors de les Muses (691-692 Μουσᾶν χοροί) que mantenen el moviment del ball sense allunyar-se del paratge (691-692 οὐδὲ... ἀπεστύγησαν)³⁶.

Dels tres passatges, aquest és on la dansa dionisiaca apareix més desdibuixada, car, fora de l'epítet βακχιώτας (678) del déu, en cap moment apareix el concepte de μανία ni cap suggeriment de frenesí; com tampoc no trobem la música i els crits. Al bosc de Colonos sols se sent el cant del rossinyol (671-672 λίγεια μινύρεται... ἀηδών) que impregna tot el passatge amb connotacions melancòliques i presagia la mort d'Èdip³⁷, alhora que vincula el déu amb la natura i l'element sonor dels ritus³⁸. De manera igualment molt discreta, sí que es ressalta la brillantor d'alguns elements de l'escena, al primer adjectiu que descriu Colonos com a ἀργῆτα (670), probablement en al·lusió a la lluentor del marbre, i en els referits al crocus (685 χρυσσαυγῆς) i a la deessa Afrodita (694 χρυσάνιος)³⁹. Sols el rossinyol, que canta sobretot de nit, i l'ad-

34. A l'igual que Dionís, les nimfes encarnen un cert estat intermedi entre les divinitats i els éssers humans, segons aprecia DALMON 2015, 32 als himnes homèrics, on sovint fan de dides dels déus infants. El lligam entre Dionís i aquestes dides divines es troba també al drama satíric Eur. *Cyc.* 4 i, molt probablement, devia ser crucial per a la tragèdia d'Èsquil *Dides* (Τροφοί, fr. 246b-246d Radt); a més de Philox. fr. 2 (*El Ciclop*), 71, composició del Nou Ditirambe on el poeta es presenta com a nodrit per les dides de Bacus i les muses, o als himnes òrfics 53 i 54, dedicats a Bacus i a Silè. Resulta un paral·lel particularment adient amb el text tràgic l'esment de l'himne 53, 7, on es diu que el déu s'adelita amb les nimfes, però no necessàriament com a nen, sinó ja en cors i amb les 'Hores circulars', cf. PRIVITERA 1970, 61-62 per a més aparicions de τιθήνη específicament com a dida de Dionís.
35. Per a CAMPBELL 1879, 347-348 aquest verb al·ludeix a la confusió de la bacanal, on no queda clar qui lidera i qui segueix; ens sembla més clar, però, veure-hi un reflex de la forma circular. Ambdós termes, a més, s'apliquen a les dues serves que acompanyen Andròmaca en la seva fugida quasi menàdica a H. *Il.* 6, 372 i 389, cf. PRIVITERA 1970, 61.
36. Dionís s'associa comunament amb les Hores, les estacions, particularment amb la primavera, i amb les flors, com s'aprecia en diversos dels epítets, literaris i culturals, que se li apliquen com ara ἀνθεύς, ἄνθιος, 'floridor', δεινδρίτης, 'protector dels arbres', o φλέων 'abundant', i en les festes que se li dediquen com les Lenees o les Antestèries, cf. MERKEL-BACH 1988, 7-14.
37. SUKSI 2001 tracta els ecos literaris de l'esment al lament del rossinyol i observa com el poeta desenvolupa certs paral·lels entre la figura de Procne i d'Èdip.
38. El rossinyol apareix en unes altres escenes dionisiàques, cf. Soph. fr. 959 Radt, on una pregunta retòrica es demana quin ocell no canta a Nisa, la pàtria de Iacos.
39. L'atribució a Afrodita de les regnes d'or i la imatge de la dea en un carro evoca els cavalls de Colonos i reprèn un motiu típic, cf. Sapph. fr. 1, 8-10 Voigt. L'associació entre Dionís i Afrodita com a déus dels excessos i la fertilitat es dona de forma més o menys evident a diferents texts, però aquesta vinculació amb escenes de felicitat calmada i campestre resulta més específica. A Eur. *Med.* 824-865, esp. 824-845, trobem un altre cant coral d'elogi a Atenes com a *locus amoenus*, on la deessa apareix en un paisatge descrit en termes anàlegs, amb la brillantor, les Muses i l'Harmonia com a acompanyants, si bé sense esmentar-se llurs danses o cap altra activitat. L'Afrodita d'Atenes es presenta com a millor que la de Corint perquè, amb les Muses, fa de la capital de l'Àtica la ciutat de l'amor i la raó; cf. PADUANO 1982, 767. MASTRONARDE 2002, 304-305, 309, tot i apreciar nombrosos paral·lels amb Soph. *OC*, detecta a l'obra euripídia, però, un cert to irònic pel fet que l'Àtica pugui acollir fins i tot una assassina com Medea.

jectiu ἄπνοι (685) podrien remetre a l'activitat nocturna dels cors, si bé el segon s'aplica al flux incessant dels cursos d'aigua, insistint de nou sobre el seu moviment.

Val a dir que ací prenem en consideració en conjunt tot el primer parell estròfic de l'estàsim, encara que es podria argumentar que només la primera estrofa, fins el vers 680, es refereix a Dionís, mentre que l'antístrofa introdueix una nova esfera divina centrada en les dues deesses d'Eleusis⁴⁰. Resulta preferible apreciar-ho tot com a part d'una mateixa escena perquè, justament, l'èmfasi en la fertilitat de la natura fa que s'exaltin els poders comuns de Dionís i de les dues deesses, per sobre de l'activitat coral específica del déu. Dèmeter i Persèfone sols s'alludeixen en un genitiu que els atribueix el narcís com a planta que els és particularment dedicada (683-684 *μεγάλαιν θεαῖν ἀρχαῖον στεφάνωμ*'), de manera que Dionís roman una presència molt major al passatge⁴¹. A més, *καλλιβοτρῦς* (682) un epítet de creació sofòclia aplicat a aquesta flor, remet al més típic *πολύβοτρῦς* o al simple *βότρῦς*, 'penjoll' o 'gra', més freqüentment dit del pàmpol de raïm, de manera que acommuna els atributs de les divinitats. Els cors de les Muses i Afrodita (691-694) es connecten més estretament amb Dionís i el seu seguici que amb les deesses⁴², si bé també cabria la possibilitat que Afrodita i les Muses s'esmentessin com un tercer conjunt de divinitats, independents de les anteriors.

La indicació que aquestes divinitats no s'allunyen del lloc (692) cobra un major sentit si entenem que clou i unifica el parell estròfic que obrien, com hem vist, les arribades, de l'heroi primer (668), després del rossinyol (671), i més endavant de Dionís (679). A banda de la pertinença a una mateixa estructura mètrica, la sintaxi i la semàntica avalen la consideració de la seqüència com un conjunt. Δέ (681) continua la descripció d'un mateix espai, sense cap trencament ni canvi de tema que marcaria la reintroducció de la primera persona, que sí que es trobarà a l'inici de la segona estrofa i la segona antístrofa amb ἔστιν δ'οἶον ἐγὼ γὰρ Ἀσίας οὐκ ἐπακούω (695) i ἄλλον δ' αἶνον ἔχω (709) respectivament.

40. GUIDORIZZI 2008, 287.

41. A *Ant.* 1154 el déu era invocat com a Ἴακχος, el seu epítet cultural a Eleusis; cf. MARKANTONATOS 2007, 135-140 sobre la importància dels ritus místers en aquest drama. RIU 1999, 105-111: hi ha notables concomitàncies entre les iniciacions als ritus dionisiacs i als misteris d'Eleusis, com la promesa d'una felicitat tant terrenal com ultraterrenal, paleses en coincidències verbals i confusions entre els atributs de Dionís i Dèmeter i Persèfone ja a l'*h.Hom. Cer.*

42. Cf. Eur. *Ba.* 400-409; *Cyc.* 68-70. JIMÉNEZ SAN CRISTÓBAL 2013, 282-288 nota que és en el mite de Licurg referenciat al quart estàsim d'*Ant.* quan s'introdueixen les Muses junt amb les mènades com a part del seguici dionisiac frenètic (963-965), mentre que als precedents lírics es trobaven als seguicis diürns i tranquils d'Apol·lo. Per a MARKANTONATOS 2002, 188 l'esment a Afrodita, que no és una divinitat lligada a Colonos, es pot entendre pel santuari a prop de l'Ilisos i com a pas previ abans d'ampliar el marc geogràfic fins a incloure Atenes i tota l'Àtica.

3. Un mateix cor dionisiac?

De l'anàlisi anterior deriva una imatge de Dionís i els seus cors en cadascuna de les tres tragèdies que reforça unes certes idees en relació amb cada situació dramàtica. A *Antígona* la joia del cant i la dansa menats pel déu es contemplen com una esperança que sembla que pot atènyer Tebes imminentment i cloure el conflicte entre Creont i la filla d'Èdip. El desenvolupament de la trama, però, fa que la solució arribi de manera violenta i brutal, amb la mort de l'heroïna i Hemó. A l'*Èdip rei* Dionís es concep també de manera positiva, junt amb déus celestials com Apol·lo o Àrtemis, als quals es prega que contrarestin la mort portada per Ares. En tots dos cants es demana el déu perquè arribi i porti a Tebes una solució o purificació, que acabarà esdevenint destructiva, davant d'un perill, el conflicte entre els personatges i la pesta, respectivament.

En el cas de l'*Èdip a Colonos*, trobem una celebració de la vida i la natura en un cant en principi del tot joiós i esperançador. Ja no es tracta d'una invocació, sinó d'una oda en què es descriu com Dionís ja ha arribat i protegeix el paratge. Tant les connotacions de certs elements del paisatge com l'evolució de la trama anticipen la mort de l'heroi i la important connexió que s'establirà entre el seu culte i els misteris⁴³. A més de la reflexió sobre el final de la vida, és sobretot l'ambientació misteriosa del santuari de Colonos la que determina el domini d'un Dionís particularment lligat a la calma i a la natura. Lluny de la seva ciutat natal de Tebes, el déu comparteix ací amb les dues deesses la invocació i l'espai liminar del bosquet sagrat de Colonos, ja descrit com atemporal, més enllà de la vida i de la mort.

Els tres texts, doncs, deixen entreveure la dualitat i la complexitat inherents al déu Dionís, la invocació al qual encara es carrega d'una major significació si atenem als altres esments del déu en les dues tragèdies o a la relació que estableix amb unes altres divinitats, qüestions en què no podem endinsar-nos. Si es pren en consideració el paper de Dionís com a figura religiosa, la descripció dels seguicis del déu sí que roman essencialment la mateixa tot i els quaranta anys que separen la primera i l'última de les tragèdies estudiades. Arreu apareix com un ens extern i llunyà, que ha d'arribar o que ha entrat ja en el paisatge, lligat a la natura i amb la llum i la brillantor que il·

43. On, ahora, Dionís té un paper fonamental com a déu liminar, que acompanya els difunts al trànsit cap a l'Hades, fins i tot amb el seu seguici, segons certes representacions vasculars, possiblement influïdes per l'estètica i els temes introduïts per tragèdies com Eur. *Ba.*, cf. TORJUSSEN 2006. Sobre la identificació de Iacos i Dionís i la importància de les torxes per als ritus misteriosos, cf. JIMÉNEZ SAN CRISTÓBAL 2013, 279-281. També el seguici típicament femení del déu propicia aquesta funció de mediació entre dos mons, ja sigui a través dels fluids com la mel, el vi i la llet que s'ofereixen en libacions per a permetre la comunicació amb els morts i el món subterrani, que al seu torn produeix fertilitat, com a través de pràctiques salvatges o primitives, com l'abandonament de la ciutat o l'*sparagmós*, fins i tot de les pròpies criatures, que fan que aquests personatges marginals, un déu caracteritzat com a estranger i les dones, puguin integrar l'alteritat dins de la polis, cf. RU 1999, esp. 105-106, 179-180, 209.

luminen la foscor com a trets essencials del ritual i símbols del seu poder catàrtic. A més, les tres descripcions s'insereixen dins de cants rituals o quasi rituals que, dins de cada drama, reblen el vincle particular del déu amb l'espai on se situa l'acció⁴⁴.

En tots tres passatges trobem un 'dionisme tranquil'⁴⁵ (a falta d'un terme millor i sense les imprecisions literàries que comportarien les accepcions més banals de 'idíl·lic' o 'bucòlic'), una imatge feliç del déu en el cor diví de les nimfes, activa i sorollosa, però indubtablement alegre. Malgrat els moviments frenètics de la *μανία* o furor dionisiac i la música i els crits que l'acompanyen, l'entrada del déu aporta un cert ordre al conjunt. El rerefons més o menys fosc que puguin adquirir els passatges depèn del context més ampli de cada drama, però en tots tres casos es presenta un Dionís pacífic que guia unes danses completament despreocupades amb el seu seguici diví. Si bé l'associació del déu del vi amb la dansa és ben coneguda, típica de la seva caracterització tant a fonts literàries com iconogràfiques⁴⁶, no ho és pas tant que l'activitat del seu seguici es concebi de manera indubtablement positiva⁴⁷. La tragèdia en concret tendeix a esmentar Dionís com a coreg de dansaires humans, les mènades, i sovint en ritus on tenen lloc pràctiques omofàgiques i l'*σπαραγμός*, l'escorxament de l'animal sacrificat, i on la natura salvatge és reduïda a les pells d'animals que les cobreixen⁴⁸. En unes altres fonts, de

44. Aquesta mena de dionisme de les tragèdies sofòclies no és ben bé idèntic al dels drames satírics de l'autor, on, pels propis requeriments del gènere, els acompanyants del déu són els sàtirs, caracteritzats de forma més juganera i animalística, sense que el text insisteixi en les danses i en la formació com a cor del seguici, que ja es veia en escena, cf. Soph. fr. 314 Radt (*Rastrejadors*), 151-160, 223-228.

45. HENRICH 1990: 'mild' i 'wild' són els dos caràcters oposats de Dionís, síntesi de la seva complexitat.

46. Els silens i les nimfes s'acompanyen mútuament en una imatge literària típica que es remunta a *b.Hom. Ven.* 256-263, sovint com a músics i dansaires i en activitats no necessàriament eròtiques. HEDREEN 2006, 313: «The Archaic vase-imagery corresponds to the classical dramatic characterization of the ideal life of the satyr chorus with respect both to the permanent presence of nymphs and also to the importance of choral song and dance in collaboration with nymphs».

47. En el seu estudi sobre Dionís a Sòfocles, VICAIRE 1968, 353 té en compte la probable evolució cronològica en l'autor i detecta que *Tr.* i *Ant.* reflecteixen un dionisme més cívic i tranquil, mentre que *OT* i *OC* mostren la inestabilitat d'una època marcada per un probable renovament del misticisme i d'una cerca de la violència i feresa original dels ritus dionisiacs, alhora que s'introduïen cultes estrangers que en compartien aquests trets. En general, però, el Dionís de Sòfocles és un déu 'tranquil', del qual, a diferència del que ocorre als altres tragediògrafs, els vincles amb la mort i la fatalitat, si de cas, romanen implícits, cf. VICAIRE 1968, 367; JIMÉNEZ SAN CRISTÓBAL 2013.

48. A Eur. *Ba.* 1048-1062, per exemple, la dansa ritual de les mènades també té lloc en un paratge idíl·lic, una vall arbrada i travessada per rierols, tanmateix, es tracta només del preludi a la brutal mort de Penteu a mans del cor humà, com acaba d'anunciar el missatger; cf. Soph. *Tr.* 219-224; Eur. *Hel.* 1350-1364; *Pho.* 638-656, esp. 651-656; *Hyps.* fr. 752 Nauck; Aristoph. *Lys.* 1282-1284. Tot i que ambdós col·lectius femenins formen part del seguici dionisiac, nimfes i mènades no són intercanviables: les primeres són éssers semi-divins que viuen permanentment en la natura i segueixen el déu voluntàriament, no perquè el furor bàquic les empenyi a sortir de casa i abandonar les ciutats humanes, a més, es vinculen més amb la fertilitat que amb la destrucció; cf. JIMÉNEZ SAN CRISTÓBAL 2022, 165-166

composicions líriques o els himnes homèrics, es parla dels acompanyants divins del déu, però no necessàriament com a partíceps d'aquesta mena de danses nocturnes⁴⁹. Sòfocles desenvolupa certs elements tradicionals i crea una imatge de la natura com a espai salvatge, o si més no sense humans, on tenen lloc les danses del déu com un *locus amoenus* des del qual se li demana que baixi a la ciutat. El seu paper vivificador sol evidenciar-se, com hem vist, en l'efecte que té sobre la vegetació, que ell posa ben bé en moviment. Segonament, l'activitat del seguici es manifesta a través de la llum i el soroll. Com s'aprecia a *Antígona* i *Èdip rei*, la dansa dionisiaca es desenvolupa com un ritual nocturn, il·luminat per les torxes⁵⁰, i on els crits dels participants acompanyen els sons naturals i marquen els moviments i l'agitació del ball⁵¹. De manera més tènue, en la seva representació més estàtica, com a paisatge acollidor⁵² que no es demana que el déu abandoni momentàniament en una invocació, a *Èdip a Colonos* no apareixen tant el so i el foc com certs reflexos brillants de la llum. De nou, la situació d'aquest últim drama és diferent de la crisi desesperada de l'*Antígona* o l'*Èdip rei*, on les referències a la nit reforcen els temes de l'ofuscació i l'angoixa. A Colonos, la foscor i la llum que s'entrelluquen són les dels misteris i la vida ultraterrenal que acabaran d'acollir completament l'heroi tebà.

En tercer lloc, les tres danses descrites comparteixen uns acompanyants divins, no humans, que formen un seguici dionisiac ideal. Aquests cors, una vegada arriben a l'entorn natural, esdevenen inseparables del paisatge i queden ancorats en una mena d'atemporalitat divina, evident sobretot a l'oda de

per a una recopilació de fonts mitogràfiques sobre els vincles entre Dionís i les nimfes, i HEDREEN 1994 sobre l'evolució en la representació iconogràfica d'aquests grups arran del desenvolupament del drama satíric.

49. Cf. *b.Hom. Bacch.*; Anacr. 12 (PMG 357) o els *carmina convivalia* 17 (PMG 900) i *popularia* 25 (PMG 871), a més dels *adespota* 11b (PMG 929), i 19 (PMG 937).
50. La identificació de Dionís amb la llum, ja sigui per la lluentor de l'embriaguesa, per les torxes del seu culte, pel llamp del seu naixement, per la seva associació amb certs astres durant l'estació de la verema o pel seu paper al més enllà com a déu místic, es troba a tota mena de fonts i perviu en la iconografia musivària d'època tardana, cf. CECCONI 2016, esp. 28-31. A més a més, les torxes eren imprescindibles, per raons tant pràctiques com simbòliques, en ritus nocturns de tota mena, alguns aparentment tan antitètics com les processons nupcials i fúnebres, que poden ser evocats indirectament en aquestes escenes.
51. KOWALZIG 2007, esp. 228-229: els instruments musicals i sorolls connecten la celebració amb el naixement mític de Dionís a partir del tro i el llamp i assoleixen un elevat significat religiós a Eur. *Ba*.
52. PÉREZ LAMBÁS 2017, 487-492, 502-504 sobre la distinció del bosc sagrat de Colonos del drama, del dem habitat en si. Sòfocles transforma, ja des del pròleg, un espai religiós en un de poètic, un *locus amoenus*, en tot cas un lloc inviolable, on la mortalitat d'Èdip introdueix perturbacions. Els altres texts, sobretot *Ant.*, situen el regne de Dionís en un espai ambivalent, entre els cims i les valls. Ja ens hem referit a les muntanyes com a espais intermedis entre el cel i la terra (cf. nota 14), però també els prats, que acullen els cursos d'aigua i la vegetació més fructífera, s'estableixen com un reducte segur i aïllat, que anticipa el topos del jardí, en contraposició amb l'espai humà on tenen lloc els patiments dels personatges tràgics, com identifica a Eurípides CARRUESCO GARCÍA 2010, 37-39: «El jardí en la tragèdia sembla doncs definir un espai paral·lel i alternatiu al de l'escena, una mena de mirall en el qual el conflicte tràgic no tindria lloc ni sentit».

l'*Èdip a Colonos*, on s'explicita en diferents ocasions, com hem vist. A les dues altres tragèdies, la noció d'atemporalitat d'aquest dionisisme tranquil, propi d'una mena d'edat daurada⁵³, es percep a través del contrast amb la trama dels episodis. El pas del temps, a través de la decisió ja presa de Creont o la pesta que avança i amenaça d'acabar amb la població de Tebes, precipita els personatges cap a un cruel desenllaç.

El marc, tant temporal com espacial, en què se situa l'escena del cor dionisiac, així com els participants i els elements del ritu, coincideixen en tots tres passatges. En aquest sentit, l'*Èdip a Colonos*, tragèdia del cicle tebà ambientada fora de Tebes, queda lleument separada de l'*Antígona* i l'*Èdip rei*. Cal admetre, a més, que a l'oda a l'Àtica alguns d'aquests trets només apareixen a la primera antístrofa, que entenem que continua la descripció d'un mateix paisatge, aquell on s'acaba de dir que arriba el déu, en comptes de referir-se exclusivament a les dues deesses. D'altra banda, atesa la manca de repeticions o ecos textuais explícits entre els texts, és ben probable que Sòfocles no reprengués una mateixa descripció, sinó que desenvolupés una visió singular a partir d'una imatge tradicional, no necessàriament amb un únic referent literari. En tot cas, es tracta d'una mateixa concepció del déu Dionís, on se n'accentuen uns aspectes o uns altres en funció de les necessitats de cada tragèdia.

4. El cor tràgic en oposició amb el cor dionisiac

El seguici dionisiac diví constitueix un grup entregat al cant i la dansa en harmonia, és a dir, un cor. Més enllà de cada descripció, es defineix, a més, per la seva oposició als cors de les tres tragèdies que l'evoquen. Tant els participants dels cors com la situació en què es troben distingeixen els cors de Dionís amb les nimfes dels cors de la representació tràgica, de manera que sols comparteixen els moviments de l'activitat coral en si.

El cor del déu el formen divinitats femenines joves, les nimfes (a les quals poden afegir-se les Muses a l'*Èdip a Colonos*), que canten i ballen en un escenari nocturn, que encenen amb torxes que porten llum i vida, en un paisatge natural salvatge, en un moment d'extrema alegria i concòrdia. En canvi, els cors tant d'*Antígona*, *Èdip rei* i *Èdip a Colonos* són caracteritzats com a formats per homes vells⁵⁴, que canten i ballen durant una trama que es desen-

53. CALAME 1997, 90: «Dancing and singing form part of the image of the Golden Age and constitute one of the main features of the life of the Blessed». Justament perquè les participants d'aquests cors són nimfes i no mènades humanes, el fet que acompanyin Dionís esdevé un tret essencial, lligat a llur natura quasi eterna, en comptes d'un estat de furor transitori.

54. Segons CALAME 2007, 68 els coreutes, homes, solen representar dones perquè elles participaven en molts ritus i pràctiques religioses on desenvolupaven una mediació coral. Amb tot, malgrat les imatges típiques del menadisme mític llegades per la iconografia i la literatura, existien uns altres ritus dionisiacs més comuns i cívics on participaven també els homes, cf. HENRICH 1978; RIU 1999, 171-177.

volupa de dia⁵⁵, on expressen llur temor davant dels perills que amenacen la ciutat o anticipen una mort imminent, des de l'interior d'un espai del que no surten. Aquest contrast⁵⁶ s'aprecia especialment als dos primers drames, ambientats a Tebes i on es posa un particular èmfasi en el paper de les torxes en els rituals nocturns, i en el poder ambivalent del foc, símbol ensems d'esperança i destrucció⁵⁷.

Hem de detenir-nos en aquest punt en *Èdip a Colonos*, on el cor d'ancians canta de dia i preveu la mort de l'heroi, sí, però no en un espai tancat. Com ja hem comentat a la secció corresponent, l'espai en què es desenvolupa l'acció, el bosc sagrat de Colonos, esdevé un element crucial per al desenvolupament del culte heroic l'etiologia del qual presenta aquesta tragèdia. Queda ben lluny d'una ciutat tancada i assetjada per la contaminació de la pesta o de la dissensió interna com Tebes, però tampoc no arriba a ser el paratge agrest on dansa Dionís.

Quan el cor dona la benvinguda a Èdip a la regió on es troben, contrada habitada per nombrosos déus, es refereix a Colonos i més tard a l'Àtica sencera, la ciutat que ha de resoldre com acollir personatges tebanos, particularment Èdip, carregat de pol·lució. Tot i ser un exterior, l'acció té lloc en un santuari, un espai obert, fora muralla, però molt més pròxim al que queda a la sortida dreta de l'escena, d'on ve Teseu, Atenes, que no pas a Tebes, la seva antítesi tràgica, concebuda negativament com a origen de personatges i situacions funestos⁵⁸. La falta d'una posició que el vinculi directament amb el recinte de la ciutat no impedeix que el cor d'aquesta darrera tragèdia es preocupi pels interessos d'Atenes tant com els d'*Antígona* i *Èdip rei* vetllen per Tebes. De fet, caracteritza aquest cor l'autoritat que tenen com a ciutadans atenesos i guardians del santuari en front dels altres personatges i de les divinitats, que semblen atendre amb més atenció els seus precs⁵⁹.

Si en l'eix horitzontal de l'escena, el santuari i l'orquestra des d'on parla el cor formen un espai liminar, als afores, però queden més a prop de la ciutat que de la natura o de l'exterior total, això encara és més clar en l'eix vertical que atravesa els bancs del teatre, l'orquestra i l'escena i les oposa a la sortida central cap a l'interior de l'escena com a espai humà en front de la natura

55. Seguint la tendència a la unitat de temps i acció de la tragèdia clàssica (Arist. *Po.* 1449b), que sols podria trobar una mínima excepció, molt particular, en el *Resos* atribuït a Eurípides.

56. NICOLAI 2011: també en el cas de molts dels *exempla* l'evocació d'una imatge mítica s'aprofita precisament per a suggerir les diferències essencials amb l'acció representada, una particularitat de Sòfocles respecte dels dos altres grans dramaturgs. En principi el cor els vol consolatoris, però amb ells s'acaba manifestant la soledat i excepcionalitat de l'heroi i amplificant el seu dolor.

57. Cf. HENRICHS 1990.

58. Sobre el contrast estructural entre Tebes i Atenes com a espais mítics al drama àtic cf. ZEITLIN 1990, 1993, matisat recentment per HILTON 2015. RODIGHIERO 2011: l'oposició entre Colonos, metonímia de l'Àtica, i Tebes, ateny una significació també política en el moment en què es va crear el drama: cap al final de la guerra del Peloponès.

59. DHUGA 2005.

reservada als éssers divins del bosc sagrat⁶⁰. Aquest reducte natural del santuari és representat i visible sols com a sortida al fons, sense que ningú hi entri o en surti fins que Èdip s'encamina finalment cap a la seva mort. El drama es desenvolupa just a la vora, en un lloc habitat per humans i amb construccions com els santuaris. Així doncs, si podem considerar el domini de Dionís en aquesta tragèdia essencialment el mateix que aquell on se'l situa a *Antígona* i *Èdip rei*, és fonamentalment per la presentació a l'estàsim del bosc sagrat, i per extensió de Colonos i de tota l'Àtica, com a *locus amoenus* ja establert, el contrari de Tebes. No s'invoca Dionís perquè visiti el paratge perquè, se'ns diu al cant, ja hi ha arribat i hi habita. Ensems, l'oposició espacial entre el bosc sagrat impenetrable i el territori que l'envolta, determina que el cor romangui en el seu paper de vells ciutadans i tampoc no pugui accedir a la natura on balla Dionís amb el seu seguici.

El que uneix els cors dels tres passatges, del seguici dionisiac i dels coreutes, és el moviment, primer lineal i després circular. Una invocació pot adreçar-se a qualsevol divinitat per a reclamar-ne una aproximació cap a qui prega, però és Dionís qui es caracteritza com déu itinerant i en moviment perpetu, el que ve d'un mon llunyà i desconegut, sempre un estranger, particularment a Tebes, la seva ciutat⁶¹. Com hem assenyalat diverses vegades, els passatges corals insisteixen en el desplaçament i en l'origen exòtic del déu. Tots tres, sobretot, descriuen el mode de la seva arribada i la seqüència de passos i com també, en arribar al paratge on l'esperen les nimfes, sense entrar mai en la ciutat, seguirà en moviment dansant. Fins i tot el text de l'*Èdip a Colonos*, que descriu més l'espai que l'activitat del déu, m'emfasitza l'entrada i com vivifica els diferents elements de la natura al seu pas.

Després, com a patró dels cors, Dionís s'estableix com a coreg, qui inicia i dirigeix la dansa. Al seu voltant els membres del seu seguici, les nimfes, i també la vegetació, ballen en un sentit que es concep com a circular⁶². Els cants dels cors de les tragèdies, en particular els dels ancians de la seva ciutat de Tebes, pregunten perquè el déu repeteixi aquesta seqüència de moviments i baixi per un moment de les muntanyes per portar a la comunitat que l'invoca la benaurança i l'harmonia dels seus cors. El desenvolupament dels drames confirma, tanmateix, que no ho aconsegueixen.

60. DHUGA 2005, 356-358: la posició central del cor separa, dins de la ficció dramàtica i en relació al públic del teatre, Atenes, la ciutat ideal i la de l'audiència, de Tebes i del més enllà. CARTER 2006 distingeix els següents espais dramàtics: la casa on no s'entra, el que hi ha fora de la ciutat, i un espai intermedi, el que es veu a l'escenari, o bé unes altres parts de la ciutat, fora del qual ocorren normalment les accions violentes o no representades. La seva anàlisi s'aplica millor a unes altres tragèdies del cicle tebà (Soph. *Ant.*, *OT*; Eur. *Pbo.* i *Ba.*), car Tebes és la ciutat vulnerable per antonomàsia i n'ofereix els exemples més complets.

61. DETIENNE 1989, 4-12; 18-20; MASSENZIO 1970: als mites sobre l'arribada de Dionís se l'acull de bon grat o amb un rebuig violent, reaccions tan extremes i contradictòries com els seus poders.

62. CSAPO 2017: a Eurípides, malgrat l'excessivament rígida concepció tradicional del cor tràgic com una formació rectangular, sovint s'emfasitza la circularitat de la dansa coral per a assenyalar el seu origen ditiràmbic i la relació amb el culte dionisiac.

Com ocorre amb uns altres cants tràgics, on el cor com a personatge dramàtic emprèn un acte ritual, com ara libacions o laments, i consegüentment difumina la distinció entre la ficció i el culte, ací també el cor sembla relativament conscient del poder de l'al·lusió als cors de Dionís, de manera que els ritus s'incorporen com a accions versemblants dins de la trama. A diferència de les altres divinitats, Dionís és apel·lat tant pels seus poders que s'espera que ajudin a la comunitat, com, a través d'aquesta imatge concreta del seu seguici mític, com a model en què s'emmiralla el cor tràgic. Ens trobem ací davant d'una mena de *mise en abyme* en la qual el cor de ciutadans que participen a les festes de Dionís recrea en la tragèdia un cor d'uns altres ciutadans que al seu torn evoca un altre cor de Dionís.

Les referències als cors al drama, sobretot per part del cor, han estat estudiades com a prova de la conservació de l'origen ritual del gènere, a més de com a mecanisme per a dotar la ficció d'una major profunditat. Els tres texts que ens ocupen descriuen uns altres cors distints al que canta i en unes altres situacions i constitueixen 'cors inserits' ('embedded chorus'), una categoria diferent de l'auto-referencialitat coral estricta, en la qual el cor fa referència als seus propis moviments, i de la projecció coral, en què el cor s'imagina cantant i dansant en una altra situació⁶³. Fora dels cors inserits en què ens hem centrat, uns altres estudis sobre els passatges d'auto-referencialitat a Sòfocles troben, igualment, que llur significat s'enriqueix per l'oposició amb la situació en què es canten, que els confereix un significat irònic en la mesura que les emocions positives que descriuen acaben desmentides per la trama⁶⁴. La pròpia caracterització dels cors com a ancians els exclou de l'alteritat necessària per a equilibrar i resoldre el conflicte dramàtic, com seria la de les dones que participen en ritus dionisiacs com a mènades. Si ja el menadisme

63. Conceptualització establerta per HENRICHS 1996. CSAPO 2017, 125 argumenta a favor de la rellevància cultural d'aquestes evocacions de cors inserits, encara que sigui de manera menys explícita que en casos d'auto-referencialitat coral, no tant com a romanalla ritual, sinó com una estratègia en la invenció d'associacions religioses amb formes culturals ja establertes. Aquesta mena d'anàlisi se centren en els vincles del cor tràgic amb la polis a partir del seu paper actiu en la comunicació, com a col·lectiu que canta i dansa, fonamental a la representació. S'allunyen així de la perspectiva més tradicional que el considerava un receptor de l'actuació dels altres personatges i el feia l'espectador ideal, si bé el cor no es pot identificar mai del tot ni amb l'autor ideal ni amb el públic real, ja que sovint, per a mantenir la tensió dramàtica i la mimesi, sap molt menys que l'autor i que el públic, cf. CALAME 1999. Paral·lelament a aquest paper religiós, remarcat també per KOWALZIG 2007, 239-240, MURNAGHAN 2012, 229-231 troba que, quan els coreutes es presenten com a cantants i dansaires (així com en els casos en què fan de jutges) trenquen la distinció entre realitat i ficció i reivindiquen llur identitat cívica com a participants a la vida pública fora del teatre. Encara que aquest autor es refereixi a l'auto-referencialitat explícita, aquestes observacions són igualment vàlides per als cors inserits dels passatges analitzats on, a més, als versos d'*Ant.*, la dansa del seguici dionisiac es concep com espectacle.

64. A les tragèdies que estudiem, els passatges d'auto-referencialitat coral són *Ant.* 148-154; *OT* 896 i *OT* 1092-1093; segons HEIKKILÄ 1991, 61-63, 65-66, com en els altres casos, l'al·lusió a balls alegres contrasta profundament amb el que ha ocorregut i, especialment, amb el que ha d'ocórrer al drama, i enfronten les esperances del cor i el destí dels herois per a reforçar la ironia tràgica.

es pot concebre com a representació mimètica o commemorativa dels mites dionisiacs⁶⁵, el contrast esdevé encara més fort en el cas de les descripcions dels cors de Dionís amb un seguici diví. La imatge mítica és un model inassolible, com intueix el propi cor que les contempla.

Certament, no tot a la tragèdia té necessàriament una relació amb Dionís ni un significat religiós, i els cants rituals del drama són, abans que res, recreacions amb un propòsit dins de la ficció⁶⁶. Sembla ben probable, nogensmenys, que la referència a un cor, sobretot en les ècfrasis més extenses, per part d'un altre cor, induís el públic a fixar l'atenció en aquesta activitat col·lectiva i a plantejar-se les semblances i diferències entre el que sent cantat, el que veu representat, i el que coneix per pròpia experiència sobre la institució.

Del que es tracta, en el cas de les tragèdies tebanes de Sòfocles, no és de proposar el cor tràgic com a mirall del cor descrit al cant, sinó d'observar com, atès el context de la descripció del seguici dionisiac, els cors d'ancians miren de reflectir-s'hi i només hi veuen accentuades les dissemblances⁶⁷.

5. Conclusions

En aquest examen dels tres passatges on es descriu el seguici del déu Dionís esperem haver mostrat com Sòfocles evoca un mateix tipus de dionisisme tranquil, ço és, activitats rituals d'un cor diví en un *locus amoenus*. Es tracta d'una concreció dins de la imatge típica de Dionís, una caracterització peculiar que no es correspon amb el seguici furiós, d'energia destructiva, format per les mènades o bacants al qual s'alludeix en uns altres drames.

En tres moments de la seva producció dramàtica el dramaturg inclou tres descripcions d'una mateixa imatge mítica: els cors del seguici dionisiac de les nimfes, vista des d'angles diversos segons les necessitats de cada context. Aquest model, tant pels personatges com per l'ambient i la situació en què

65. HENRICHS 1978, 144.

66. STEHLE 2004, esp. 132-136 qüestiona la fluïditat i indistinció entre ritus i teatre que permeïria aquest paper d'intermediari del cor, mitjançant un seguit de diferències en el ritme, metre, caracterització, coreografia i les fórmules mateixes de la invocació. Una altra qüestió, encara més complexa i incerta, roman fins a quin punt l'emmirallament del cor en el cor dionisiac inserit en la imatge mítica s'esdevenia només a nivell verbal o si es representava com a tal, és a dir, amb quin grau de mimesi els moviments del cor podrien reproduir les danses dels ritus dionisiacs reals (en la mesura en què els coreutes, homes, poguessin conèixer-los) i quin paper podrien tenir-hi elements d'attrezzo com les torxes esmentades al text.

67. SCULLION 2002 observa que la forma ritual de certs cants té, justament, la funció literària de subratllar la ironia del fet que siguin cantats en moments d'angoixa. En una línia semblant, segons conclou STEHLE 2004, 155, les diferències entre els cants rituals de la tragèdia i els reals, que fan que als primers l'*eufemía* esdevingui *aischrología*, exposen el desordre amagat al nivell de la comunitat i el cosmos més que en l'individu: pol·lució, malediccions, malalties, violència, etc. transmeten l'inefable a través d'un ritus fallit o pervertit. Per això Dionís i la forma coral són evocats sobretot, i especialment a Sòfocles, quan el cor està més equivocat i l'ofuscació humana és màxima.

tenen lloc aquestes danses, reflecteix el contrari dels cors de les tragèdies en què s'invoca. S'invoca, però, precisament per aquesta oposició que fa del cor dionisiac el model ideal, inabastable en la trama dels drames tebanos, dels cors humans.

Mentre que l'oposició és més palesa a l'*Antígona* i l'*Èdip rei*, on el cor adreça els seus precis esperançats des d'una ciutat a la vora del col·lapse, ben llunyana de la muntanya on balla Dionís, la situació és més particular a l'*Èdip a Colonos*. A l'última tragèdia de l'autor l'ambientació àtica mitiga l'angoixa del cor i el contrast entre l'espai del seguici dionisiac i el del drama, que ja es presenta en general com un lloc sagrat i benaurat sota la protecció divina. Aquest cor és el que més s'acosta al de Dionís, però no arriba a entrar al bosc sagrat, i els seus membres romanen homes grans que no obliden mai la proximitat de la mort. Només en aquesta tragèdia un personatge tebà, Èdip, acaba sent acollit al paratge on dansa la divinitat, ja com a heroi, un cop a superat el llindar de la seva vida humana. L'excepcionalitat del paratge de Colonos, ja concebut com a *locus amoenus*, permet el relatiu èxit d'aquesta invocació coral.

La descripció del cor ideal de Dionís no s'oposa sols a la situació que es viu al drama en general, sinó que cobra més força en ser manifestada pel cor. A més de les paraules, els cants i moviments del cor posen en relleu com, en invocar el seguici dionisiac diví, l'imita i pretèn unir-s'hi. Com a déu ambivalent, en certa manera també es reclama a Dionís que faci d'intermediari i esborri les distincions entre el cor dionisiac ideal o original del seu seguici de nimfes i el cor dionisiac tebà. Entre el cor de Dionís i les nimfes, una escena inalterable, pertanyent a una edat d'or, i el cor de ciutadans que representa la tragèdia a les Grans Dionísies, se situa aquest cor dramàtic, que s'adreça al déu perquè intervingui i alleugi el seu present opressiu. Encara que els cors d'ancians no aconseguixin obtenir de Dionís la mediació desitjada i transcendir la separació amb els cors divins, en invocar-lo i imitar-ne els moviments el cor esdevé l'intermediari entre la trama mítica i el context real de la representació. El cor dionisiac inserit supera així el mite i atorga una nova dimensió que fa aquests tres cors sofoclis tràgics en tots els sentits.

BIBLIOGRAFIA

- R.S.P. BEEKES 2010, *Etymological Dictionary of Greek*, Leiden-Boston.
- A. BIERL 1991, *Dionysos und die griechische Tragödie: politische und 'metatheatralische' Aspekte im Text (Vol. 1)*, München.
- A. BIERL 2017, «The Bacchic-Chor(a)ic Chronotope: Dionysus, Chora and Chorality in the Fifth Stasimon of Sophocles' *Antigone*», in A. BIERL; M. CHRISTOPOULOS; A. PAPACHRYSTOSOMOU (edd.), *Time and Space in Ancient Myth, Religion and Culture*, Berlin-Boston, pp. 99-144.
- R. BUXTON 1994, *Imaginary Greece: The Contexts of Mythology*, Cambridge.
- D. CAIRNS 2016, *Sophocles: Antigone*, London.

- C. CALAME 1997, *Choruses of Young Women in Ancient Greece. Their Morphology, Religious Role and Social Function*, Lanham [= 1977 [2019²], *Les chœurs de jeunes filles en Grèce archaïque. 1. Morphologie, fonction religieuse et sociale. 2. Alcman*, Rome, trad. D. Collins; J. Orion].
- C. CALAME 1999, «Performative Aspects of the Choral Voice in Greek Tragedy: Civic Identity in Performance», in S.G. GOLDHILL; R. OSBORNE (edd.), *Performance Culture and Athenian Democracy*, Cambridge, pp. 125-153.
- C. CALAME 2007, «Giochi di genere e performance musicale nel coro della tragedia classica: spazio drammatico, spazio culturale, spazio civico», in F. PERUSINO; M. COLANTONIO (edd.), *Dalla lirica corale alla poesia drammatica. Forme e funzioni del canto corale nella tragedia e nella commedia greca*, Pisa, pp. 49-73.
- L. CAMPBELL 1879², *Sophocles, edited with English Notes and Introductions I: Oedipus Tyrannus, Oedipus Coloneus, Antigone*, Oxford.
- J. CARRUESCO GARCÍA 2010, «El motiu del jardí a la tragèdia i la novel·la com a element definidor de gènere», *SPhV* 12, pp. 31-47.
- D.M. CARTER 2006, «At Home, Round Here, Out There: the City and Tragic Space », in L. SLUITER; R.M. ROSEN (edd.), *City, Countryside, and the Spatial Organization of Value in Classical Antiquity*, Leiden, pp. 138-172.
- S. CASTELLANETA 2021, *Euripide e la Macedonia*, Alessandria.
- N. CECCONI 2016, «Dioniso e la corona di luce. Iconografia e immaginario della figura di Dioniso nimbato», *Otium* 1, pp. 1-72.
- G. CERRI 2007, «Nuovi generi corali nell'Edipo a Colono di Sofocle», in F. PERUSINO; M. COLANTONIO (edd.), *Dalla lirica corale alla poesia drammatica. Forme e funzioni del canto corale nella tragedia e nella commedia greca*, Pisa, pp. 159-181.
- P. CHANTRAINE 1999², *Dictionnaire étymologique de la langue grecque*, Paris.
- E. CSAPO 2008, «Star choruses: Eleusis, Orphism, and New Musical Imagery and Dance», in M. REVERMANN; P. WILSON (edd.), *Performance, Iconography, Reception: Studies in Honour of Oliver Taplin*, Oxford, pp. 262-290.
- E. CSAPO 2017, «Imagining the Shape of Choral Dance and Inventing the Cultic Euripides' Later Tragedies», in L. GIANVITTORIO (ed.), *Choreutika. Performing and Theorising Dance in Ancient Greece*, Pisa-Roma, pp. 119-156.
- H. CULLYER 2005, «A Wind that Blows from Thrace: Dionysus in the Fifth Stasimon of Sophocles' *Antigone*», *CW* 99, pp. 3-20.
- S. DALMON 2015, «Les Nymphes entre maternité et courotrophie dans les *Hymnes homériques*», *Cab. Mondes anc.* 6, pp. 1-17.
- M. DETIENNE 1989, *Dionysos at Large*, Cambridge-London [= 1986, *Dionysos à ciel ouvert*, Paris, trad. A. Goldhammer].
- V. DI BENEDETTO 2004, *Euripide: Le Baccanti*, Milano.
- E.R. DODDS 1986², *Euripides: Bacchae*, Oxford.
- U.S. DHUGA 2005, «Choral Identity in Sophocles' *Oedipus Coloneus*», *AJPh* 126, pp. 333-362.

- G. FERRARI 2008, *Alcman and the Cosmos of Sparta*, Chicago.
- P.J. FINGLASS 2018, *Sophocles: Oedipus the King*, Cambridge-New York.
- P.J. FINGLASS 2019, «*Iô Cithaeron*: High Rhetoric and Everyday Discourse in Sophocles' *Oedipus the King*», in M. TAUFER (ed.), *La montagna nell'antichità = Berge in der Antike = Montains in antiquity*, Freiburg, pp. 131-140.
- R. GAGNÉ 2019, «Cosmic Choruses: Metaphor and Performance», in P.S. HORKY (ed.), *Cosmos in the Ancient World*, Cambridge, pp. 188-211.
- R.F. GOHEEN 1951, *The Imagery of Sophocles' Antigone*, Princeton.
- M. GRIFFITH 1999, *Sophocles: Antigone*, Cambridge.
- G. GUIDORIZZI; G. AVEZZÙ; G. CERRI 2008, *Sofocle. Edipo a Colono. Introduzione e commento di G. Guidorizzi, testo critico a cura di G. Avezzi, traduzione di G. Cerri*, Milano.
- G. GUIDORIZZI 2020, *Euripide: Baccanti*, Milano.
- G. HEDREEN 1994, «Silens, Nymphs, and Maenads», *JHS* 114, pp. 47-69.
- G. HEDREEN 2006, «"I Let Go My Force Just Touching Her Hair": Male Sexuality in Athenian Vase-Paintings of Silens and Iambic Poetry», *CLAnt* 25, pp. 277-325.
- K. HEIKKILÄ 1991, «"Now I Have the Mind to Dance": The References of the Chorus to their Own Dancing in Sophocles' Tragedies», *Arctos* 25, pp. 51-68.
- A. HENRICHs 1978, «Greek Maenadism from Olympias to Messalina», *HSCPb* 82, pp. 121-160.
- A. HENRICHs 1990, «Between City and Country: Cultic Dimensions of Dionysus in Athens and Attica», in M. GRIFFITH; D.J. MASTRONARDE (edd.), *Cabinet of the Muses*, Berkeley, pp. 257-277.
- A. HENRICHs 1996, «*Warum soll ich denn tanzen?*» *Dionysisches im Chor der griechischen Tragödie*, Stuttgart-Leipzig.
- J. HESK 2012, «Oedipus at Colonus», in A. MARKANTONATOS (ed.), *Brill's Companion to Sophocles*, Leiden-Boston, pp. 167-189.
- I. HILTON 2015, «Thebes As the "Anti-Athens"? Some Observations on the City's Tragic Functions», *Eos* 102, pp. 261-276.
- A.I. JIMÉNEZ SAN CRISTÓBAL 2013, «The Sophoclean Dionysos», in A. BERNABÉ; M. HERRERO DE JÁUREGUI; A.I. JIMÉNEZ SAN CRISTÓBAL; R. MARTÍN HERNÁNDEZ (edd.), *Redefining Dionysos*, Berlin-Boston, pp. 272-300.
- A.I. JIMÉNEZ SAN CRISTÓBAL 2022, «Las Ninfas y Dioniso», *CFC(G)* 32, pp. 161-182.
- J.C. KAMERBEEK 1967, *Sophocles. The plays of Sophocles. Commentaries. Part 4: The Oedipus Tyrannus*, Leiden.
- J.C. KAMERBEEK 1978, *Sophocles. The plays of Sophocles. Commentaries. Part 3: The Antigone*, Leiden.
- J.C. KAMERBEEK 1984, *The Plays of Sophocles. Commentaries. Part 7: The Oedipus Coloneus*, Leiden.
- R. KITZINGER 2012, «Sophoclean Choruses», in A. MARKANTONATOS (ed.), *Brill's Companion to Sophocles*, Leiden-Boston, pp. 385-407.

- B. KOWALZIG 2007, «“And now all the world shall dance!” (Eur. *Bacch.* 114). Dionysus’ Choroí between Drama and Ritual», in E. CSAPO; M. MILLER (edd.), *The Origins of Theater in Ancient Greece and Beyond. From Ritual to Drama*, Cambridge, pp. 221-251.
- W. KRANZ 1933, *Stasimon: Untersuchungen zu Form und Gehalt der griechischen Tragödie*, Hildesheim.
- A. LARDINOIS 2012, «Antigone», in K. ORMAND (ed.), *A Companion to Sophocles*, Chichester, pp. 55-68.
- H. LLOYD-JONES; N.G. WILSON 1990, *Sophoclis fabulae*, Oxford.
- J.M. MACEDO 2011, «In between Poetry and Ritual: The Hymn to Dionysus in Sophocles’ *Antigone* (1115-54)», *CQ* 61, pp. 402-411.
- A. MARKANTONATOS 2002, *Tragic Narrative: a Narratological Study of Sophocles’ Oedipus at Colonus*, Berlin-New York.
- A. MARKANTONATOS 2007, *Oedipus at Colonus: Sophocles, Athens and the World*, Berlin-New York.
- M. MASSENZIO 1970, *Cultura e crisi permanente. La ‘xenía’ dionisiaca*, Roma.
- D.J. MASTRONARDE 2002, *Euripides: Medea*, Cambridge.
- R. MERKELBACH 1988, *Die Hirten des Dionysos: die Dionysos-Mysterien der römischen Kaiserzeit und der bukolische Roman des Longus*, Stuttgart.
- S. MURNAGHAN 2012, «Sophocles’ Choruses», in K. ORMAND (ed.), *A Companion to Sophocles*, Chichester, pp. 220-235.
- M. NAPOLITANO 2019, «Montagne liriche (a proposito di Alcm. fr.89 PMG = fr. 159 Calame, e di altri monti)», in M. TAUFER (ed.), *La montagna nell’antichità = Berge in der Antike = Montains in antiquity*, Freiburg, pp. 73-87.
- R. NICOLAI 2011, «La crisi del paradigma: funzioni degli *exempla* mitici nei cori di Sofocle», in A. RODIGHIERO; P. SCATTOLIN (edd.), “... *Un enorme individuo, dotato di polmoni soprannaturali*”. *Funzioni, interpretazioni e rinascite del coro drammatico greco*, Verona, pp. 1-36
- S. NOVO TARAGNA 1979, «Lingua e stile dell’inno tragico in Sofocle, *Ant.* 1115-1152», *RFIC* 107, pp. 131-141.
- G. PADUANO 1982, *Tragedie e frammenti di Sofocle*, Torino.
- F. PÉREZ LAMBÁS 2017, *Elementos rituales en los prólogos de Sófocles*, València.
- G.A. PRIVITERA 1970, *Dioniso in Omero e nella poesia greca arcaica*, Roma.
- M. RISTORTO 2009, «La función del himno a Apolo, Artemisa y Dionisos (vv. 151-215) en *Edipo Rey* de Sófocles», *AFC* 22, pp. 103-116.
- X. RIU 1999, *Dionysism and Comedy*, Lanham.
- A. RODIGHIERO 1998, *Sofocle. Edipo a Colono*, Venezia.
- A. RODIGHIERO 2011, «The Sense of Place: *Oedipus at Colonus*, ‘Political’ Geography and the Defense of a Way of Life», in A. MARKANTONATOS; B. ZIMMERMANN (edd.), *Crisis on Stage. Tragedy and Comedy in Late Fifth-Century Athens*, Berlin-New York, pp. 55-80.
- A. RODIGHIERO 2012, *Generi lirico-corali nella produzione drammatica di Sofocle*, Tübingen.
- R. SCODEL 2012, «Sophocles’ biography», in K. ORMAND (ed.), *A Companion to Sophocles*, Chichester, pp. 25-37.

- S. SCULLION 1998, «Dionysos and Katharsis in *Antigone*», *ClAnt* 17, pp. 96-122.
- S. SCULLION 2002, «“Nothing to Do with Dionysus”: Tragedy Misconceived as Ritual», *CQ* 52, pp. 102-137.
- R. SEAFORD 2006, *Dionysos*, London-New York.
- C. SOURVINOU-INWOOD 2003, *Tragedy and Athenian Religion. Greek Studies*, Lanham.
- E. STEHLE 2004, «Choral Prayer in Greek Tragedy: Euphemia or Aischrologia?», in P. MURRAY; P. WILSON (edd.), *Music and the Muses: the Culture of ‘Mousikē’ in the Classical Athenian city*, Oxford, pp. 121-155.
- A. SUKSI 2001, «The Poet at Colonus: Nightingales in Sophocles», *Mnemosyne* 54, pp. 646-658.
- L.A. SWIFT 2010, *The Hidden Chorus. Echoes of Genre in Tragic Lyric*, Oxford.
- S. TORJUSSEN 2006, «Dionysos in the Underworld. An Interpretation of the Toledo Krater», *Nordlit* 10, pp. 85-101.
- E. VAN NES DITMARS 1992, *Sophocles’ Antigone: Lyric Shape and Meaning*, Pisa.
- T. VAN NORTWICK 2012, «Last Things. *Oedipus at Colonus* and the End of Tragedy», in K. ORMAND (ed.), *A Companion to Sophocles*, Chichester, pp. 141-154.
- P. VICAIRE 1968, «Place et figure de Dionysos dans la tragédie de Sophocle», *REG* 81, pp. 351-373.
- J.G. DE VRIES 1976, «Dancing Stars (Sophocles *Antigone* 1146)», in J.M. BREMER; S.L. RADT; C.J. RUIJGH (edd.), *Miscellanea tragica in honorem J.C. Kamerbeek*, Amsterdam, pp. 471-474.
- F.I. ZEITLIN 1990, «Thebes: Theater of Self and Society in Athenian Drama», in J.J. WINKLER; F.I. ZEITLIN (edd.), *Nothing to Do with Dionysos? Athenian Drama in its Social Context*, Princeton, pp. 130-167.
- I.F. ZEITLIN 1993, «Staging Dionysus in Thebes and Athens» in J.H. CARPENTER; C.A. FARAONE (edd.), *Masks of Dionysus*, Ithaca-London, pp. 147-182.
- B. ZIMMERMANN 2017, «Griechische Chöre zwischen Religion, Politik und Kultur», in A. GOSTOLI, A. FONGONI; F. BIONDI (edd.), *Poeti in agone: competizioni poetiche e musicali nella Grecia antica*, Turnhout, pp. 27-46.
- B. ZIMMERMANN 2019, «Un der Kithairon tanzt. Der Berg als Mitspieler in Euripides’ *Bakchen*», in M. TAUFER (ed.), *La montagna nell’antichità = Berge in der Antike = Montains in antiquity*, Freiburg, pp. 141-148.