

## LE FESTE SULLA SCENA TRAGICA: ALCUNI ESEMPI

ANDREA TADDEI

UNIVERSITÀ DI PISA

[andrea.taddei@unipi.it](mailto:andrea.taddei@unipi.it)

**L**e relazioni tra rito e tragedia – usiamo per ora due singolari – sono assai complesse ed articolate: si possono studiare in vari modi e secondo prospettive diverse, anche molto lontane tra di loro. Sono diversi gli approcci, sono differenti le sfumature, risultano diversificati anche gli esiti delle indagini. In apertura di un contributo stampato circa quindici anni fa<sup>1</sup> e dedicato ad evoluzioni e convergenze nel rapporto tra dramma e rito, Fritz Graf individuava «three different ways in which the topic of Drama and Ritual has been discussed»: il dramma come rito; il rito come dramma; l'origine del dramma dal rito. Dei tre assi individuati da Graf, pare a me che il terzo («the origin of drama from ritual») sia quello che più degli altri ha animato l'interesse degli interpreti e degli studiosi, e sembra di potere affermare che la collaborazione tra discipline abbia dato un certo impulso allo studio della transizione *dal rito al dramma*<sup>2</sup>.

### 1. Rito, riti, tragedia, tragedie

Il tema di cui intendo discutere e intorno al quale proporre alcuni esempi non è, dunque, nuovo<sup>3</sup>. Anzi, a volere essere rigorosi, prima di divenire oggetto di riflessione dalla stagione del

<sup>1</sup> GRAF 2006. Il contributo fa parte degli atti di un convegno organizzato alla Scuola Normale Superiore di Pisa e dedicato agli intrecci tra tragico e comico (MEDDA/MIRTO/PATTONI 2006). Sul tema lo studioso è tornato anche in GRAF 2007. Un utile panorama si può leggere anche in Lloyd Jones 1998, 173-195.

<sup>2</sup> Si veda in particolare CSAPO/MILLER 2008. Cf. anche WILSON 2007, RABINOWITZ 2008.

<sup>3</sup> Si vedano in proposito SOURVINOU-INWOOD 2003 e CALAME 2017, in particolare 11-120. Un punto recente della situazione si può leggere in TADDEI 2020, 17-25, con bibliografia ulteriore. Rimando a quanto ho scritto in quella sede sul complesso e articolato rapporto tra tragedia greca, religione e pratiche culturali. Complementare, ma

ritualismo cantabrigense lungo un arco temporale che giunge fino al cosiddetto, e dibattuto, *New Ritualism*<sup>4</sup> e ad altri studi a noi contemporanei<sup>5</sup>, il problema del rapporto tra rito e tragedia è stato preso in considerazione almeno sin dalla celeberrima riflessione aristotelica contenuta nella *Poetica* (1449a10), relativa alla derivazione della tragedia ἀπὸ τῶν ἐξαρχόντων τὸν διθύραμβον, «da coloro che danno avvio al ditirambo»<sup>6</sup>.

Il panorama degli studi è, dunque, particolarmente ampio.

Pur recependo la sostanza, scientifica e storiografica, di ciascuno dei tre assi di riflessione individuati da Graf, le considerazioni che qui intendo proporre non si iscrivono in alcuno di essi e – a dire il vero – affrontano, presentando alcuni esempi, una porzione molto piccola di un problema che, preso nella sua struttura generale, è al contrario assai ampio e suscettibile di numerose ulteriori articolazioni. Nel quadro delle possibili, multiple e differenziate relazioni tra riti e tragedie (volgiamo ora al plurale i due sostantivi menzionati in apertura), la domanda che provo a formulare riguarda infatti i possibili significati e i messaggi che possono essere veicolati dal fatto di vedere evocata sulla scena una ἑορτή, che quest'ultima sia rappresentata oppure costruita nell'immaginario degli spettatori. Ad interessarmi è, dunque, il rapporto tra un sottoinsieme della categoria dei riti, le ἑορταί<sup>7</sup>, e quelle parti delle rappresentazioni tragiche nelle quali una festa è resa oggetto di allusione.

Quale effetto si crea – questa è la domanda di fondo – quando un tragediografo fa riferimento a quei complessi, più o meno coerenti, di rituali che si aggregano a formare una ἑορτή?<sup>8</sup>

La presenza delle feste conferiva al tempo della πόλις un ritmo fatto di irregolarità che conducono le feste ad addensarsi in alcuni mesi dell'anno<sup>9</sup> e, all'interno di questi mesi, in periodi specifici probabilmente connessi con le potenzialità di illuminazione notturna derivante dal ciclo lunare. La strutturazione su base lunisolare dell'anno attico comportava l'inserimento di un mese «aggiunto» (ἐμβόλιμος) ogni due o tre anni e, talvolta, una certa confusione nell'individuazione dei giorni. Un passo delle *Leggi* di Platone (757c) ci rende, d'altra parte, certi del fatto che l'anno attico iniziava, senza alcuna ritualizzazione, con la prima luna nuova dopo il

---

diverso, rispetto alle riflessioni qui sviluppate è il tema del rapporto tra tragedie e divinità, sui cui si può fare per esempio riferimento a MIKALSON 1991, MASTRONARDE 2005 e, più di recente, LEFKOWITZ 2016.

<sup>4</sup> Cf. FRIEDRICH 1996 e, soprattutto, FRIEDRICH 2000 con la replica di R. Seaford (SEAFORD 2000).

<sup>5</sup> Anche il tema del rapporto con Dioniso e il dionisismo è variamente dibattuto: Cf. WINKLER/ZITLIN 1990, DI DONATO 1992, 85-96; SOURVINOU-INWOOD 1994, FRIEDRICH 1996, 257-283, con la risposta di R. Seaford (SEAFORD 1996); SCULLION 2002. Più di recente CALAME 2013c (con riferimento al ditirambo). Ancora più di recente, Calame 2017 e DI DONATO 2017.

<sup>6</sup> Sull'interpretazione del passo, cf. CALAME 2017, 85-87 (con ulteriore bibliografia)

<sup>7</sup> Vale a dire le feste che hanno una loro collocazione ricorrente nel calendario. Sulla nozione di ἑορτή e sul rapporto di quest'ultima con il tempo politico sia consentito rinviare a quanto ho scritto in TADDEI 2020 (in particolare 25-37). Come avremo modo di ricordare anche più avanti, non bisogna ovviamente dimenticare che è in un contesto festivo – quello delle Dionisie urbane – che venivano rappresentate le tragedie.

<sup>8</sup> Cf. TADDEI 2019, TADDEI 2020, 17-33.

<sup>9</sup> Non c'è per esempio confronto tra il numero di feste presenti in Elafebolione e quello, per fare solo un esempio, di Maimakterione. Cf. PARKER 2005, 486-487.

solstizio d'estate, con il mese estivo di Ecatombeone<sup>10</sup>, e terminava con il mese di Sciroforione. Pur essendo il calendario un elemento di organizzazione del tempo della πόλις e dei cittadini, una simile combinazione di elementi poteva determinare alcuni problemi nell'individuazione dei singoli giorni, difficoltà che lasciano traccia per esempio nel celebre lamento della luna nelle *Nuvole* di Aristofane:

ἄλλα τ' εὖ δρᾶν φησίν, ὑμᾶς δ' οὐκ ἄγειν τὰς ἡμέρας	615
οὐδὲν ὀρθῶς, ἀλλ' ἄνω τε καὶ κάτω κυδοιδοπᾶν,	
ὥστ' ἀπειλεῖν φησὶν αὐτῇ τοὺς θεοὺς ἐκάστοτε,	
ἥνικ' ἂν ψευσθῶσι δεῖπνου κἀπίωσιν οἴκαδε	
τῆς ἐορτῆς μὴ τυχόντες κατὰ λόγον τῶν ἡμερῶν.	
κᾶθ' ὅταν θύειν δέη, στρεβλοῦτε καὶ δικάζετε,	620
πολλάκις δ' ἡμῶν ἀγόντων τῶν θεῶν ἀπαστίαν,	
ἥνικ' ἂν πενθῶμεν ἢ τὸν Μέμνον' ἢ Σαρπηδόνα,	
σπένδεθ' ὑμεῖς καὶ γελᾶτ'.	

Poi altri benefici [scil. la luna] dice di farvi, e invece voi non tenete esattamente il conto dei giorni, li scompigliate in gran disordine: e così dice che gli dèi la minacciano ogni volta che restano truffati di un pranzo, e se ne tornano a casa senza godere della festa secondo il calendario. E quando si dovrebbero fare i sacrifici, voi fate torture e processi, e quando da noi gli dèi digiunano in segno di lutto per Memnone o per Sarpedone, voi vi divertite tra bevute e scherzi<sup>11</sup>.

Punto di riferimento temporale, occasione di pasti straordinari rispetto alla quantità e qualità dell'alimentazione ordinaria, circostanza nella maggior parte dei casi di gioia e divertimento, talvolta di ubriachezza e di eccessi di vario tipo<sup>12</sup>, finanziata dalla πόλις, la festa fa parte della esperienza ordinaria di un numero elevato di cittadini che partecipavano alle processioni, ai sacrifici (e alla ripartizione delle carni, spesso proporzionale alla quantità di partecipanti da ciascun demo)<sup>13</sup> ed anche ai cori, che cantavano e danzavano in occasione della rappresentazione delle tragedie, delle commedie e dell'esecuzione dei ditirambi<sup>14</sup>.

<sup>10</sup> Sulla mancata ritualizzazione dell'avvio di anno: cf. PARKER 2008, 179. Si vedano anche le osservazioni di CHANIOTIS 2010. Il tema del calendario attico è affrontato da Parker in più occasioni: si vedano, almeno, PARKER 1996, PARKER 2005, 155-177 e PARKER 2011, 171-223.

<sup>11</sup> Aristoph. *Nub.* 615-623 (traduzione di Dario del Corno, Milano 1996)

<sup>12</sup> Per esempio relazioni sessuali occasionali che tanta parte giocano nella trama di alcune commedie: si pensi alle *Tauropolie* negli *Epitrepontes* di Menandro ma anche alle feste per Dioniso nello *Ione* di Euripide.

<sup>13</sup> Cf. IG I<sup>3</sup> 334.

<sup>14</sup> Si veda CALAME 1992 e cf. *supra*, nota 5.

## 2. Cori tragici e feste

Queste premesse poste, vorrei ora sviluppare alcune considerazioni intorno al tema enunciato nel titolo del mio contributo. Vorrei cioè concentrarmi sulla intersezione tra le *ἑορταί* e i testi tragici che noi leggiamo e facciamo lo sforzo di immaginare *agiti* (si tratta di *δράματα*) di fronte a una *σκηνή* o nell'*orchestra*, durante le Dionisie urbane, in un giorno primaverile tra l'undicesimo e il tredicesimo giorno di Elafebolione, nel quadro di un contesto festivo assai articolato, ma sostanzialmente omogeneo<sup>15</sup>.

È principalmente attraverso la voce del coro che le feste 'entravano' nel tessuto tragico, quasi che la funzione mediatrice giocata dal gruppo corale si giocasse, da una parte, tra lo stesso coro e le divinità e, d'altra parte, tra le azioni rituali corali e il pubblico che assiste allo spettacolo mentre partecipa alla festa per Dioniso Eleutereo. È una sorta di "delega rituale", quella praticata dal pubblico a vantaggio del coro, che finisce così per giocare un ruolo di vera mediazione tra le "competenze rituali" dei cittadini (la loro abitudine ai ritmi del calendario e alle azioni rituali che compongono le feste), da una parte, e l'uso di questa festa all'interno della sequenza di eventi, realizzata proprio attraverso la sollecitazione di queste competenze.

È evidente che la scelta delle feste calendariali come 'reagente chimico' da fare interagire con i drammi costruisce un inevitabile limite intorno all'indagine qui condotta, perché la dimensione eortologica non è – ammesso sia il caso di precisarlo – la sola che un cittadino ateniese incrociava nella quotidianità e nell'organizzazione politica delle comunità con cui egli entrava in relazione (non solo la *πόλις*, ma il suo *γένος*, la fratria, e le forme di associazione intermedie che coesistevano all'interno dell'organizzazione politica)<sup>16</sup>. D'altra parte, bisogna precisare che l'uso del solo calendario ateniese non esaurisce le possibilità di indagine, se si considerano, per esempio, il riferimento a feste come il sacrificio per Zeus a Olimpia (nell'*Elettra* di Euripide), i giochi Nemei nell'*Ipsipile*, gli *Heraia* nell'*Elettra* o gli *Hyakinthia* nell'*Elena* di Euripide<sup>17</sup>. Ritengo tuttavia che il caso delle *ἑορταί* ateniesi possa mostrare delle prime linee di coerenza, e alcune specificità interessanti, tra l'altro anche per riflettere sulla stessa nozione di *ἑορτή* e sul suo *status*.

Ragionare intorno ad alcuni esempi offrirà, dunque, la possibilità di osservare singoli casi ed impostare, in futuro, riflessioni di carattere più generale, che coinvolgano per esempio anche la commedia.

Bisogna poi osservare che l'evocazione di una *ἑορτή* da parte dei cori tragici è quasi sempre indiretta, vale a dire senza menzione esplicita<sup>18</sup> del nome della festa stessa: tale riferi-

<sup>15</sup> Cf. PICKARD-CAMBRIDGE 1968, 79-176; DI DONATO 1992, SPINETO 2005, 185-326; PARKER 2005, 342-360; CALAME 2017, 43-94

<sup>16</sup> Cf. ISMARD 2010.

<sup>17</sup> Cf. rispettivamente Eur. *El.* 779-782, fr. 757, 928-943 (cf. CARRARA 2014), Eur. *El.* 767-774, Eur. *Hel.* 1465-1477.

<sup>18</sup> Quando capita – come nelle *Fenicie* (v. 153) e nell'*Ippolito* (v. 25) euripidei – che il nome dei Misteri venga fatto, la festa non ha una vera e propria funzione specifica all'interno della drammaturgia, e non si carica di quel supplemento di informazione, o di echi che possiamo osservare quando ad essere coinvolto è, invece, il gruppo corale.

mento avviene per via indiretta, tutt'altro che esplicita, attraverso la menzione di elementi concreti, in un certo senso sparpagliati all'interno del canto corale. E la combinazione contribuisce a identificare una circostanza festiva specifica per il lettore moderno (con qualche difficoltà di cui diremo), e per lo spettatore antico che decifrava (meglio: decodificava) il riferimento grazie alla propria esperienza, personale e collettiva. Si tratta di unità formali minimali la cui combinazione costruisce una vera e propria 'immagine polivalente', per evocare una nozione elaborata dal fondatore della antropologia storica del mondo antico. Come accade per le immagini leggendarie studiate da Louis Gernet, si tratta in effetti di considerare tanto le associazioni tra le modalità di costruzione di un'immagine a vantaggio degli spettatori, quanto le connessioni, ad un tempo, con ciò che accade nello sviluppo drammaturgico della tragedia e con l'esperienza rituale di chi assiste alla *performance*<sup>19</sup>.

### 3. Una festa come elemento di scambio

Vorrei partire dal terzo stasimo degli *Eraclidi* euripidei e in particolare dalla supplica che il coro sta rivolgendo sull'altare di Zeus a Maratona, affinché i figli di Eracle cacciati da Argo possano essere accolti ad Atene da Demofonte. Nel corso dello stasimo, il coro rivolge una preghiera finalizzata ad avere buone notizie sulla battaglia che è in corso di svolgimento tra Ateniesi e Argivi. I vecchi ateniesi si rivolgono a Ghe, a Selene e ai raggi del sole, chiedendo che questi «gridino alto in cielo la buona notizia» (vv. 750-751) della avvenuta vittoria sui nemici.

Il coro prosegue poi con una seconda preghiera, indirizzata questa volta ad Atena, la dea protettrice della πόλις in cui il dramma è rappresentato, alla quale il gruppo corale si rivolge chiamandola πότηνια, signora.

Γᾶ καὶ παννύχιος σελά- να καὶ λαμπρόταται θεοῦ φαεσιμβρότου ἀυγαί, ἀγγελίαν μοι ἐνέγκαι,	750
ἰαχήσατε δ' οὐρανῶι.... [...]	
ἀλλ', ὦ πότηνια, σὸν γὰρ οὐ- δας γᾶς καὶ πόλις, ἄς σὺ μά- τηρ δέσποινά τε καὶ φύλαξ,	770

---

Riprendo qui, in parte, alcune delle considerazioni che ho svolto in TADDEI 2020, al quale rimando per ulteriori approfondimenti e indicazioni bibliografiche.

<sup>19</sup> Sulla nozione di "immagine polivalente" cf. Gernet 2004, in particolare 39-42 e 48-49 e Di Donato 2007. Sullo statuto epistemologico e i percorsi storico-culturali che hanno condotto alla elaborazione di una antropologia storica del mondo antico si vedano, almeno, Di Donato 1990 e 2013. Sull'uso della nozione di 'immagine' in riferimento al modo di evocare le feste in tragedia sia consentito rinviare a quanto ho scritto in Taddei 2020, 10-12.

πόρευσον ἄλλαι τὸν οὐ δικάϊως  
 τᾶιδ' ἐπάγοντα δορυσσοῦν  
 στρατὸν Ἀργόθεν· οὐ γὰρ ἐμᾶι γ' ἀρετᾶι                    775  
 δικάϊός εἰμ' ἐκπεσεῖν μελάθρων.  
 ἐπεὶ σοι πολύθυτος ἀεὶ  
 τιμὰ κραίνεται οὐδὲ λά-  
 θει μηνῶν φθινὰς ἀμέρα  
 νέων τ' αἰοδαὶ χορῶν τε μολπαί.                                780  
 ἀνεμόεντι δ' ἐπ' ὄχθωι  
 ὀλολύγματα παννυχίοις ὑπὸ παρ-  
 θένων ἰαχεῖ ποδῶν κρότοισιν.

Terra, e Luna che splendi tutta la notte,  
 luminosissimi raggi del dio  
 che porta luce ai mortali,  
 portatemi la notizia,  
 gridate nel cielo  
 [...]

E tu, o veneranda (tuo è il suolo  
 della terra, tua è la città, di cui  
 tu sei la madre, padrona e custode),  
 conduci altrove colui che, contro giustizia,  
 conduce qui, da Argo, l'esercito armato di lance.  
 Non è giusto che, per il mio valore,  
 io venga cacciato dalla mia dimora,  
 poiché la parte che ti spetta, il sacrificio,  
 viene sempre portato a compimento in tuo onore,  
 e non viene dimenticato il giorno declinante del mese  
 né sono dimenticati i canti dei giovani, né canti e danze dei gruppi corali.  
 Sulla collina ventosa risuonano  
 grida di gioia, al battere dei piedi delle giovani,  
 che si prolunga per tutta la notte.

Vorrei concentrare l'attenzione sugli ultimi tre versi di questa lunga invocazione che gli anziani ateniesi rivolgono ad Atena.

Costruendo l'invocazione alla dea, il coro esplicita chiaramente la prestazione che legittima la preghiera, la 'parte' che motiva l'instaurazione di una forma di reciprocità tra la comunità politica ateniese e la sua dea. Si tratta della celebrazione delle Panatenee, l'imponente festa con la quale la quale la πόλις celebrava se stessa alla fine del mese estivo di Ecatombeone, tra il ventisettesimo e il ventottesimo giorno, quando il mese stava per finire.

Può non essere inutile osservare come l'immagine della festa venga costruita a vantaggio degli spettatori. Menzionare la celebrazione dei sacrifici che comportano combustione (v. 777: πολύθυτος); ricordare alla dea che la scadenza del tempo determinato dalla πόλις (779:

μηνῶν φθινὰς ἀμέρα) non viene dimenticato (v. 778-779: οὐδὲ λάθει); evocare la collina battuta dal vento (v. 781: ἀνεμόεντι δ' ἐπ' ὄχθωι); ricordare i canti intonati dai cori di giovani (v. 780: νέων τ' ἀοιδὰι χορῶν) e distinti dalle danze unite al canto (v. 780: μολπαί) da loro praticate; fare cenno alle grida rituali (v. 782: ὀλολύγματα) e alle danze delle giovani ragazze ancora non sposate (v. 782-783: παρθένων), danze che durano tutta la notte (vv. 782-783: παννυχίοις ποδῶν κρότοισιν): questa combinazione di elementi che il lettore moderno separa e discerne con gli strumenti della sua analisi corrisponde a riferirsi, entro uno spazio decisamente serrato (si tratta di sei versi in tutto), a una delle feste più importanti e partecipate del calendario ateniese<sup>20</sup>.

Tratteniamo allora questo caso, e insieme ad esso, in estrema sintesi, la tipologia di elementi usati dal tragediografo per costruire, fabbricare in senso proprio, l'immagine<sup>21</sup> di questa festa a favore dell'immaginario degli spettatori: c'è un riferimento al quadro temporale (la fine del mese), a elementi topografici (la collina battuta dal vento), ad azioni rituali (il sacrificio, le danze, i canti).

#### 4. Una festa come sfondo

Il secondo esempio al quale intendo fare cenno consente di osservare un analogo procedimento di costruzione, a favore degli spettatori, dell'immagine della festa dei Misteri eleusini, un procedimento finalizzato in questo caso ad uno scopo drammaturgico differente.

Nel caso che ora prenderemo in esame la ἐορτή svolge, infatti, la funzione di una sorta di 'pannello di sfondo' sul quale vengono proiettate e fatte riflettere le conseguenze di ciò che si svolge sulla scena. Se cioè negli *Eraclidi* le Panatenee svolgevano una sorta di riferimento extracontestuale grazie al quale il coro degli anziani parlava, in una certa misura, anche a nome dei *politai* seduti a teatro, nell'esempio che stiamo per osservare, il riferimento alla festa – pur sollecitando direttamente l'esperienza culturale degli spettatori – svolge piuttosto una funzione di amplificazione degli effetti immaginati dalle schiave di Creusa quando queste ultime prendono in considerazione l'ipotesi che uno straniero diventi addirittura sovrano ad Atene.

Nel terzo stasimo della tragedia, la vicenda, che condurrà all'identificazione tra Ione e il figlio di Xuto che Apollo ha identificato come futuro sovrano ateniese<sup>22</sup>, è ancora incerta, sospesa e non avviata verso una soluzione. Creusa medita allora di uccidere il giovane e il coro – solidale con la regina – rivolge nella prima coppia strofica una preghiera ad Ecate affinché il piano di avvelenamento vada a buon fine.

Dopo questa prima coppia strofica, durante la quale il gruppo corale, invocando una divinità marginale, mantiene una certa coerenza con la propria fisionomia e identità

<sup>20</sup> Sulle Panatenee, cf. PARKER 2005, 253-268

<sup>21</sup> Uso la nozione di 'immagine' nel senso definito *supra*, § 2 e nella nota 19, con la bibliografia ivi citata.

<sup>22</sup> Si ricorderà che il marito di Creusa ricostruisce di avere concepito il figlio durante la celebrazione di feste in onore di Dioniso celebrate a Delfi.

drammatica di marginalità sociale, le giovani schiave costruiscono una seconda invocazione nella quale la situazione cambia. Vale la pena leggere per intero il testo dei vv. 1075-1090:

αἰσχύνομαι τὸν πολὺν-	1075
μνον θεόν, εἰ παρὰ Καλλιχόροισι παγαῖς	
λαμπάδα θεωρὸς εἰκάδων	
ἐννύχιον ἄυπνος ὄψεται,	
ὅτε καὶ Διὸς ἀστερωπὸς	
ἀνεχόρευσεν αἰθήρ,	1080
χορεύει δὲ σελάνα	
καὶ πεντήκοντα κόρα	
†Νηρέος αἰ κατὰ πόντον	
ἀναῶν τε ποταμῶν†	
δίνας χορευόμεναι	1085
τὰν χρυσοστέφανον κόραν	
καὶ ματέρα σεμνάν·	
ἴν' ἐλπίζει βασιλεύ-	
σειν ἄλλων πόνον ἐσπεσῶν	
<ὁ> Φοίβειος ἀλάτας	

Ho vergogna di fronte al dio molto invocato,  
 se, presso la fonte Callichoros  
 vedrà, insonne, la fiaccolata notturna di chi partecipa al ventesimo giorno  
 quando anche il cielo stellato di Zeus  
 scoppia in danze, e danza la luna e le cinquanta figlie di Nereo  
 Le quali in mare e tra i vortici dei fiumi perenni  
 rendono la vergine dalla corona d'oro e la veneranda sua madre  
 oggetti di onore con le loro danze:  
 lì spera di governare  
 sfruttando le pene di altri  
 il vagabondo di Febo.

Per il lettore moderno di queste parole il testo non è immediatamente comprensibile, almeno in assenza di note esplicative a piè di pagina che – diciamo così – lo guidino in direzione dei Misteri di Eleusi, la festa che si svolgeva nel mese autunnale di Boedromione. Se proviamo ad assumere il punto di vista dello spettatore antico, il quale sente queste parole cantate dal gruppo corale che danza nell'orchestra, e ne fruisce una prima volta come accade a noi che per la prima volta le leggiamo (avendo tuttavia la possibilità di potersi soffermare sui singoli termini, leggere le note e, all'occorrenza, ripetere la lettura daccapo), può avere senso chiedersi in quale modo e secondo quali strategie venga costruita, proprio a vantaggio dello spettatore seduto nel teatro di Dioniso, l'immagine «Misteri di Eleusi».

Come già abbiamo osservato per gli *Eraclidi*, anche nello *Ione* non abbiamo riferimenti espliciti alla festa (non si dice, cioè, «durante i Misteri», così come negli *Eraclidi* non si indica-

vano le Panatenee per via onomastica), e l'immagine della έορτή di Boedromione viene costruita, a vantaggio degli spettatori, combinando l'allusione alle azioni sacre con il riferimento all'asse del tempo e dello spazio. L'identificazione della processione «del ventesimo giorno» (v. 1077: εἰκάδων) come una delle fasi cruciali delle celebrazioni misteriche<sup>23</sup> conduce infatti Euripide alla individuazione di elementi che richiamano, coinvolgono e sollecitano l'esperienza diretta, quotidiana e irregolarmente cadenzata nell'arco dell'anno attico, dei *politai* seduti nel teatro.

In primo luogo, il riferimento che diremmo "temporale" non ha i tratti di un richiamo cronologico in senso stretto. Dovendo infatti menzionare «il ventesimo giorno» come punto di riferimento, questo viene associato alla fiaccolata (λαμπάδα, v. 1077) notturna (έννύχιον, v. 1078) alla quale Dioniso rischia di assistere insonne (άυπνος, v. 1078) se gli eventi dovessero prendere la direzione temuta ed enunciata dal coro. Ad essere rilevante ai fini della identificazione della festa da parte degli spettatori è dunque la associazione tra l'elemento temporale e quello, per così dire, visivo e culturale: la fiaccola del ventesimo giorno orienta in modo univoco l'attenzione degli spettatori verso la processione eleusinia.

In secondo luogo, alla associazione di questi due elementi si aggiunge anche la menzione di un dato topografico (v. 1075 παρὰ Καλλιχόροισι παγαῖς)<sup>24</sup>, un tratto di paesaggio religioso caratterizzato da un nesso mitico rituale di sicuro rilievo per coloro che partecipavano alla festa e avevano partecipato, circa un mese prima delle grandi Dionisie, alla iniziazione durante i cosiddetti piccoli misteri<sup>25</sup>

Proseguiamo nel nostro ragionamento, ed aggiungiamo un ulteriore tassello.

Il coro dice di avere vergogna (αἰσχύνομαι, v. 1775) di fronte al «dio molto invocato» (τὸν πολύυμνον), nell'eventualità in cui qualcuno – forse lo stesso Dioniso – assista alla celebrazione dei Misteri<sup>26</sup>. L'espressione di timore da parte delle giovani è articolata, usando la prima persona plurale, in forma di vergogna nei confronti di Dioniso, o meglio della sua personificazione Iacco, la cui statua veniva trasportata dai partecipanti alla affollata, e assai partecipata, πομπή che si snodava lungo la via sacra, da Atene in direzione di Eleusi, appunto nel ventesimo giorno di Boedromione. Si ha, cioè, l'impressione che le giovani schiave comprimano la loro identità servile e relazionale nei confronti di Creusa (confinata alla prima coppia strofica), ed espandano invece la funzione coreutica rituale rivestita (per così dire: in

<sup>23</sup> Sullo svolgimento dei Misteri, cf. SOURVINOU-INWOOD 2003b, PARKER 2005, 342-363. Sulla πομπή eleusinia, cf. Hdt. 8, 155.

<sup>24</sup> Si tratta della fonte vicino alla quale Demetra si era seduta, addolorata per la perdita della figlia. La fonte si trova fuori dal Telesterion (LIPPOLIS 2006, 86) ed era sede di canti e danze eseguite prima e dopo la parte di rituale eseguita all'interno del recinto sacro.

<sup>25</sup> Cf. LARSSON 2007, 73-76; PARKER 2011, 250.

<sup>26</sup> Per essere ancora più precisi le schiave ateniesi temono che il giovane creduto straniero possa esercitare una forma di sovranità (βασιλεύειν, v. 1089-1090). Non è questo, tuttavia, l'aspetto che ci interessa per il nostro ragionamento. Sulla interpretazione del passo, cf. TADDEI 2020, 119-121

quanto gruppo corale) dalle persone che cantano e danzano<sup>27</sup> nell'orchestra, nel corso della festa in onore di Dioniso Eleutereo. Le giovani provano infatti vergogna di fronte a Dioniso, il dio che ha un suo ruolo nei Misteri, ma anche il dio in onore del quale si svolge, nel teatro di Dioniso ad Atene, la festa che fa da cornice alla rappresentazione del dramma.

Il riferimento ai misteri eleusini svolge, così, una duplice funzione, che associa il richiamo ad elementi identitari (l'auspicio che nessuno straniero comandi ad Atene) ad un riferimento concreto al dio celebrato nel corso della festa, il dio la cui statua era fisicamente presente nel teatro ed in onore del quale la comunità dei cittadini sta celebrando una serie di azioni sacre nell'ambito delle quali la tragedia viene rappresentata.

In una tragedia così piena di Atene, insomma il coro non si vergogna di Atena, ma di Dioniso.

## 5. La costruzione dello spazio rituale extra-scenico

Mi avvio a concludere proponendo qualche più rapida osservazione a proposito del secondo stasimo dell'*Edipo a Colono* di Sofocle, con lo scopo di osservare un uso ancora differente del riferimento a una festa, finalizzato in questo caso anche alla costruzione di uno spazio extra-scenico nel quale si svolgono (o forse meglio: si stanno svolgendo) degli eventi cruciali per lo sviluppo del dramma.

Dopo che le sue figlie sono state prese in ostaggio da Creonte (v. 820) Edipo chiede l'aiuto del popolo ateniese (v. 822: Ἰὼ ξένοι, τί δράσεται; ἢ προδώσετε;) ed il coro dei vecchi di Colono dichiara da subito (vv. 824 sq.) la propria solidarietà al sovrano tebano accolto ad Atene. Poco più avanti (vv. 887 sq.), è il sovrano ateniese Teseo ad informarsi e poi intervenire per aiutare Edipo, affermando di avere perciò interrotto un sacrificio in onore di Poseidone (v. 888: βουθυτοῦντά μ' ἀμφὶ βωμὸν ... ἐναλίω θεῶ) che egli stava celebrando insieme ai cittadini i quali, a dire il vero, continuano a svolgere l'azione sacra fino al momento in cui Teseo dispone di interromperne l'esecuzione (θυμάτων ἄπο, v. 899) e ordina di correre verso un punto di riferimento specifico, evidentemente noto al pubblico (vv. 901-902: ἔνθα δίστομοι/μάλιστα συμβάλλουσιν ἐμπόρων ὁδοί, «dove si incrociano le due vie che i viandanti percorrono»)<sup>28</sup>, con lo scopo di bloccare le due ragazze.

Poco più avanti, Teseo continua la propria difesa, chiede (in realtà ordina sia fatto al più presto: ὡς τάχιστα, 897) a Creonte di «guidarlo e scortarlo» (1019-1021: Ὀδοῦ κατάρχειν τῆς ἐκεῖ, πομπὸν δέ με χωρεῖν) verso il luogo in cui si trovano Antigone e Ismene, e continua a sollecitare questo spostamento (1038: χωρῶν...).

È a questo punto che si colloca l'intervento corale al quale vorrei fare cenno, nell'ambito del quale è formulato il desiderio di trovarsi nella piana di Eleusi, il luogo in cui Ateniesi e Tebani stanno per scontrarsi. Come è noto, non è, questo, l'unico caso in cui il coro esprime

<sup>27</sup> I riferimenti alla danza sono frequenti in questi versi: cf. 1079, 1080, 1084-1085 (oltre ovviamente fonte Kallichoros, che ha la danza nel nome: cf. Paus. 1, 38, 6).

<sup>28</sup> Cioè dove si incrociano la via verso Dafne e la strada verso la pianura Triasia.



pazione collettiva da parte della comunità politica ateniese<sup>32</sup>: è percorrendo questa «via sacra» che gli iniziati si muovono verso il luogo in cui si celebrano i Misteri (v. 1450: οὐ πότνια σεμνὰ τιθνοῦνται τέλη) e nel quale il γένος degli Eumolpidi (v. 1453) esercita la propria autorità sacerdotale (v. 1453: προσπόλων)

Muovendosi entro le medesime coordinate individuate per gli altri passi esaminati, il codice simbolico utilizzato funziona qui come traccia per guidare l'immaginario degli spettatori lontano dall'orchestra, e costruire così in questo modo uno spazio extrascenico. Ad essere sollecitata è l'esperienza geografica e rituale del pubblico, attraverso la menzione di un passaggio situato sulla via sacra (il passo di Daphni) dove si trova un santuario di Apollo (le *Rive pitiche* del v. 1448), le rive piene di torce che evocano la processione del diciannovesimo giorno di Boedromione che aveva proprio nelle torce un elemento cruciale, come testimonia la documentazione iconografica<sup>33</sup>, e la menzione finale, enigmatica, del gruppo aristocratico che condivide con i *Keyrkes* la responsabilità della gestione dei Misteri.

Si ha quasi l'impressione che, con la costruzione di questo percorso immaginario, il Coro segua l'esortazione che Teseo aveva rivolto a Creonte, chiedendogli di guidarlo verso quel luogo (v. 1019-1021, 1038), e ai cittadini di recarsi «all'incrocio delle due strade (vv. 901-902)<sup>34</sup>.

## 6. Un codice per finalità differenti

È tempo di concludere, e vorrei farlo in modo molto rapido, senza tornare sui dettagli che non avrebbe alcun senso ripercorrere in forma riassuntiva, ma cercando di proporre una sola osservazione di carattere più generale.

Abbiamo avuto occasione di osservare alcuni casi nei quali una festa entra, sempre mediante la voce del coro, nel tessuto del testo tragico. Nei tre casi che si è scelto di prendere qui in esame si tratta di un "ingresso" più o meno indiretto, tramite il quale l'immagine di una εορτή è fabbricata grazie alla combinazione di elementi che appartengono alla esperienza della vita quotidiana dei cittadini, dal punto di vista degli spazi frequentati, delle azioni rituali specifiche svolte, della temporalità sacra coinvolta, e anche delle emozioni legate alla celebrazione.

C'è dunque una certa coerenza tra la tipologia di elementi utilizzati dagli autori tragici. Si tratta di una modalità evocativa che dà l'impressione di uscire dall'ambito della cosiddetta

<sup>32</sup> Cf. Hdt. 8, 65 (dove si parla della processione verso Eleusi, alla quale partecipa un numero di persone descritto da Erodoto come particolarmente elevato) e And. *Myst.* 111 (dove l'oratore può rivolgersi ai giudici parlando di una partecipazione alla festa presentata in termini collettivi, a nome dell'intera πόλις ateniese). Cf. anche PARKER 2005, 343.

<sup>33</sup> La presenza delle fiaccole è un elemento caratterizzante molte feste, e più in particolare la ritualità eleusinia: cfr PARKER 2005, 350 (con riferimenti ulteriori ed ulteriore bibliografia).

<sup>34</sup> Cf. *supra*. A vedere bene, questa costruzione del cammino verso Eleusi era già iniziata prima del dialogo tra Teseo e Creonte, nel corso del primo stasimo, con la menzione del fiume Cefiso al v. 687 e con la descrizione dell'irruzione di Dioniso all'interno dello spazio – idilliaco in senso proprio – del demo di Colono: cf. vv. 675-677). Mi riservo di tornare su questo argomento in un lavoro di prossima pubblicazione.

tecnica autoriale, e sembra piuttosto corrispondere a strategie enunciative fondate sull'esperienza e sulle competenze degli spettatori seduti a teatro. D'altra parte, abbiamo avuto occasione di osservare come queste strategie siano state messe al servizio di uno dei messaggi costruiti dai tragediografi e anche di mostrare quali differenti finalità possono accompagnarsi a queste strategie: il coinvolgimento del pubblico quando una preghiera fa riferimento alla festa come vero e proprio elemento di scambio con gli dei (negli *Eraclidi*), un 'pannello di sfondo' per fare meglio risultare il peso della questione centrale di un dramma (nello *Ione*), la definizione di spazi esterni a quel che accade di fronte alla σκηνή e nell'orchestra (nell'*Edipo a Colono*).

Si tratta, in conclusione, di un codice di comunicazione polivalente, ancorato al tempo stesso nell'universo simbolico di una festa ma anche e soprattutto nella competenza rituale degli spettatori.

#### BIBLIOGRAFIA

- CALAME 1992 = C. Calame, *La festa*, in M. Vegetti (ed.), *Introduzione alle culture antiche*. III: *L'esperienza religiosa antica*, Torino 1992, 29-54.
- CALAME 2017 = C. Calame, *La tragédie chorale. Poésie grecque et rituel musical*, Paris 2017.
- CARRARA 2014 = P. Carrara, *L'Issipile di Euripide: la partecipazione di Toante ed Euneo ai primi giochi nemei*, "Prometheus" 40 (2014), 75-86.
- CHANIOTIS 2010 = A. Chaniotis, *The Molpoi Inscription: Ritual Prescription or Riddle?*, "Kernos" 23 (2010) 375-379.
- CSAPO/MILLER 2007 = E. Csapo, M.C. Miller (edd.), *The origins of Theater in Ancient Greece and Beyond: from ritual to drama*, Cambridge 2007.
- DI BENEDETTO 1971 = V. Di Benedetto, *Euripide. Teatro e società*, Torino 1971.
- DI DONATO 1990 = R. Di Donato, *Per una antropologia storica del mondo antico*, Firenze 1990.
- DI DONATO 1992 = R. Di Donato, *A Dioniso nulla? Il contesto sociale del dramma attico*, in *Didattica dell'Antico*, Casale Monferrato 1992, 85-96.
- DI DONATO 2007 = R. Di Donato, *La leggenda eroica come memoria sociale dei Greci. Polivalenza d'immagini*, in L. Marrucci, A. Taddei, *Polivalenze epiche. Contributi di Antropologia storica*, Pisa 2007, 139-148.
- DI DONATO 2013 = R. Di Donato, *Per una storia culturale dell'antico*, Pisa 2013.
- DI DONATO 2017 = R. Di Donato, *Tra riti e tragedia*, in L. Di Vasto (ed.), *Vincenzo Di Benedetto: il filologo e la fatica della conoscenza*, Castrovillari 2017, 17-28.
- FRIEDRICH 1996 = R. Friedrich, *Everything to do with Dionysos? Ritualism, the Dionysiac, and the Tragic*, in *SILK* 1996, 257-283.

- FRIEDRICH 2000 = R. Friedrich, *Dionysos among the dons. The New Ritualism in Richard Seaford's Commentary on the Bacchae*, "Arion: A Journal of Humanities and the Classics" 7.3, (2000), 115-152.
- GERNET 2004 = L. Gernet, *Polyvalence des images. Testi e frammenti sulla leggenda greca*, a cura di A. Soldani, Prefazione di R. Di Donato, Pisa 2004.
- GRAF 2006 = F. Graf, *Drama and ritual. Evolution and Convergences*, in MEDDA/MIRTO/PATTONI 2006, 103-118.
- GRAF 2007 = F. Graf, *Religion and Drama*, in M. Mac Donald, J. M. Walton, *The Cambridge Companion to Greek and Roman Theatre*, Cambridge 2007, 55-71.
- ISMARD 2010 = P. Ismard, *La 14ese des 14eseaux : Athènes et ses associations, Vie-1e siècle av. JC*, Paris 2010
- LARSON 2007 = J. Larson, *Ancient Greek Cults. A Guide*, London/New York 2007.
- LEFKOWITZ 2016 = M. Lefkowitz, *Euripides and the Gods*, Oxford/New York 2016.
- MASTRONARDE 2005 = D. Mastronarde, *The gods*, in J. Gregory (ed.), *A Companion to Greek Tragedy*, Oxford 2005, 321-332.
- MEDDA/MIRTO/PATTONI 2006 = E. Medda, M.S. Mirto, M.P. Pattoni (ed.), ΚΩΜΩΙΔΙΟΤΡΑΓΩΙΔΙΑ. *Intersezioni del tragico e del comico nel teatro del V secolo a.C.*, Pisa 2006.
- MIKALSON 1991 = J.D. Mikalson, *Honor Thy Gods: Popular Religion in Greek Tragedy*, London 1991.
- PARKER 1996 = R. Parker, *Athenian Religion. A History*, Oxford 1996.
- PARKER 2005 = R. Parker, *Polytheism and Society at Athens*, Oxford 2005.
- PARKER 2006 = R. Parker, *The Molpoi. Review of A. Herda, Der Apollon-Delphinios-Kult in Milet und die Neujahrsprozession nach Didyma. Ein neuer Kommentar der sog.Molpoi Saztung*, Mainz 2006, "Classical Review" 58, (2008) 178-180.
- PARKER 2011 = R. Parker, *On Greek Religion*, Princeton 2011.
- PICKARD-CAMBRIDGE 1996 = A. Pickard-Cambridge, *The Dramatic Festivals of Athens*, Oxford 1968<sup>2</sup> (tr. it.a cura di A. Blasina, Firenze 1996).
- SEAFORD 2000 = R. Seaford, *The Dionysiac Don Responds to Don Quixote: Rainer Friedrich on the New Ritualism*, in "Arion: A Journal of Humanities and the Classics" 8.3 (2000) 74-98.
- SILK 1996 = M.S. Silk (ed.), *Tragedy and the Tragic. Greek Theatre and Beyond*, Oxford 1996.
- SOURVINOU-INWOOD 2003 = C. Sourvinou-Inwood, *Tragedy and Athenian Religion*, Lanham/Boulder/New York/Oxford 2003.
- SOURVINOU-INWOOD 1994 = C. Sourvinou-Inwood, *Something to do with Athens: Tragedy and Ritual*, in R. Osborne, S. Hornblower (edd.), *Ritual, Finance, Politics*, Oxford 1994, 268-290.
- SOURVINOU-INWOOD 2003 = C. Sourvinou-Inwood, *Festivals and Mysteries: Aspects of the Eleusinian Cult*, in M. Cosmopoulos (ed.), *Greek Mysteries: the Archaeology and Ritual of Ancient Greek Secret Cults*, London/New York 2003, 25-49.
- SPINETO 2005 = N. Spineto, *Dionysos a teatro. Il contesto festivo del dramma greco*, Roma 2005.

TADDEI 2019 = A. Taddei, *Buona fine e buon principio: le Scire nelle Ekklesiazousai di Aristofane*, in E. Berardi, M. Manca (edd.), *Età del mondo, et. dell'uomo. Nascita, vita e morte tra microcosmo e macrocosmo*, Alessandria 2019, 61-79.

TADDEI 2020 = A. Taddei, *Heortè. Azioni sacre sulla scena tragica euripidea*, Pisa 2020.

WILSON 2007 = P. Wilson (ed.), *The Greek Theatre and Festivals: Documentary Studies*, Oxford 2007.

WINKLER/ ZEITLIN 1990 = J.J. Winkler, F.I. Zeitlin (edd.), *Nothing to Do with Dionysos? Athenian Drama in Its Social Context*, Princeton 1990.