

Θεωρία ED ESPERIENZA TEATRALE: AZIONI RITUALI DENTRO E FUORI DALLA SCENA TRAGICA

GLORIA MUGELLI

UNIVERSITÀ DI PISA

gloria.mugelli@gmail.com

Isolata dal tempo ordinario grazie a una serie di dispositivi che segnalano l'inizio della rappresentazione (l'alzarsi e l'abbassarsi delle luci, il sipario che si apre e si chiude, persino in qualche caso l'avviso di spegnere la suoneria dei cellulari) l'esperienza del teatro moderno in molti casi offre al pubblico seduto in platea un margine di azione quasi nullo.

Quando si cercano di ricostruire l'atteggiamento e i comportamenti del pubblico antico si tende a procedere per contrasto rispetto all'immagine degli spettatori moderni: degli spettatori delle *performance* tragiche e comiche antiche, che assistevano alle rappresentazioni spesso in preda all'ebbrezza dionisiaca, si sottolinea l'irrequietezza, l'atteggiamento chiassoso, la facilità a manifestare rumorosamente entusiasmo o dissenso rispetto a quanto veniva messo in scena¹.

Limitarsi a considerare il pubblico antico semplicemente come un pubblico ubriaco, chiassoso e irrequieto non rende tuttavia giustizia alla dimensione di attività festiva e rituale in cui la tragedia si inserisce: chi assiste alle rappresentazioni drammatiche è partecipe e attivo prima di tutto perché si trova in una condizione di attività rituale, come partecipante alla festa delle Dionisie.

¹ Sul comportamento degli spettatori della tragedia vd. LOSCALZO 2008; ROSELI 2011. Molto discussa è la questione della composizione del pubblico, che includeva probabilmente, accanto ai πολῖται, anche una partecipazione (non maggioritaria) di donne, bambini e ξένοι. Sulla composizione del pubblico vd. PICKARD-CAMBRIDGE, 361-382; LOSCALZO 2008, 69-100; SOMMERSTEIN 2010. Sulle diverse categorie sociali che partecipavano alle Grandi Dionisie vd. anche SPINETO 2005, 230-315.

1. Vedere il dramma, vedere il rito

Il momento in cui gli spettatori prendevano posto sugli spalti del teatro di Dioniso per assistere agli agoni drammatici faceva a tutti gli effetti parte di un *continuum* di azioni rituali, nell'ambito delle quali i partecipanti alle Dionisie erano coinvolti più o meno direttamente². Per alcuni, l'esperienza di accomodarsi nel teatro per assistere alla *performance* drammatica non doveva essere totalmente diversa da quanto compiuto nei primi giorni della festa, non soltanto perché si assisteva a canti e danze anche al di fuori del contesto drammatico (nell'*ἀγορά*, per esempio³) ma anche perché, considerata l'enorme folla che prendeva parte alla processione e al sacrificio, è plausibile che molti dei partecipanti si limitassero ad andare alla festa per assistere ai rituali senza prendervi parte in prima persona⁴.

Era possibile osservare diversi generi di rituali dagli stessi spalti del teatro di Dioniso che ospitava, prima della rappresentazione delle tragedie, numerose azioni sacre, agite da diverse categorie di *πολιται*: Pickard-Cambridge colloca in teatro, prima della rappresentazione drammatica, la purificazione con il sangue del maialino compiuta dai *περιστίαρχοι*, le libagioni versate dagli *strateghi*, la sfilata degli orfani dei caduti in battaglia, il conferimento delle corone onorifiche⁵.

Uno dei momenti centrali e più spettacolari delle Dionisie era sicuramente la grande *πομπή* che conduceva al sacrificio, nel corso della quale sfilavano gli officianti del rituale,

² Sulle diverse azioni rituali compiute nell'ambito delle Grandi Dionisie il punto di riferimento principale rimane lo studio di A.W. PICKARD-CAMBRIDGE 1968, 79-176. Cfr. anche SOURVINOU-INWOOD 2003, 67-140; SPINETO 2005, 185-326. La *εἰσαγωγή* notturna della statua di Dioniso compiuta dagli efebi era accompagnata da cori, danze e bevute notturne (sul ruolo dell'*εἰσαγωγή*, cfr. SOURVINOU-INWOOD 2003, 67-99); i cori e le danze caratterizzavano anche la grande *πομπή* diretta al santuario di Dioniso. Una volta compiuto il grande sacrificio nel santuario di Dioniso, molti cittadini ricevevano una parte della carne sacrificale: il banchetto, insieme alle bevute collettive e ai simposi, costituiva a tutti gli effetti una forma di attività rituale per Dioniso.

³ Senofonte (*X. Eq. Mag.* 3, 2) attesta che canti e danze per Dioniso si svolgevano presso l'altare dei dodici dei nell'*ἀγορά* del Ceramicò. Il santuario dei dodici dei si trovava nel settore centro-settentrionale dell'*ἀγορά*, era composto da un *τέμενος* (9,35 x 9,85 m) tangente la via delle Panatenee e vicino alla Stoa di Zeus *Eleutherios*. Un altare era situato all'interno del recinto sacro, mentre all'esterno si trovava un altare rettangolare basso, la cosiddetta *ἔσχάρα* (sull'inappropriatezza della distinzione, per forma e per funzione, tra *βωμός* ed *ἔσχάρα* vd. EKROTH 1998 ed EKROTH 2001). Il santuario, costruito per iniziativa di Pisistrato figlio di Ippia durante il suo arcontato (522/521 a. C.) venne danneggiato, senza probabilmente essere distrutto, durante le guerre persiane e restaurato nella seconda metà del V secolo, vd. WYCHERLEY 1957, 129-136; CAMP 2010⁵, 89-90; GRECO 2014, 1051 sq. Sull'identificazione dell'*ἔσχάρα* coinvolta nell'*εἰσαγωγή* con l'altare basso associato all'altare dei dodici dei situato nell'*ἀγορά*, vd. SOURVINOU-INWOOD 2003.

⁴ Sulla possibile coesistenza di diverse forme di partecipazione ai riti e alle feste della Atene del quinto secolo vd. PARKER 2005, 37-49.

⁵ PICKARD-CAMBRIDGE 1968, 93. A proposito dei rituali in teatro, soprattutto in età imperiale, vd. CHANIOTIS 2007. La *σφαγή* del porcellino in teatro è attestata soltanto da fonti tarde: Suda, s. v. *καθάρσιον*; Poll. VIII, 104. Per le libagioni degli *strateghi* vd. Plu. *Cim.* 8. La presenza in teatro degli orfani dei caduti in battaglia è attestata in alcuni passaggi degli oratori, vd. Aeschin. III, 153-154; Isoc. VIII, 82. Il conferimento delle corone ai cittadini è attestato dalla metà del IV secolo. Per le onorificenze pubbliche conferite alle Dionisie, attestate in IG I3 102, IG I3 125, IG II2 2/SEG 32:38, AIUK 4.2 no. 7, vd. WILSON 2009; RHODES 2011.

coloro che conducevano le vittime, le ragazze (in particolare le *κανηφόροι*) che trasportavano offerte e strumenti sacrificali, i coreghi e i loro cori⁶.

Molti dei partecipanti alla festa non sfilavano, ma si limitavano ad assistere al passaggio della processione: lungo l'itinerario della *πομπή* venivano costruite strutture provvisorie o semi-provvisorie (spalti e transenne), paragonabili agli *ἴκρια* del teatro, per gestire la folla e permettere ai cittadini di farsi spettatori delle diverse azioni sacre della festa.

L'esperienza delle Dionisie, che comprende sia la partecipazione diretta, sia il fatto di assistere allo spettacolo della festa, può essere messa in relazione con l'esperienza della *θεωρία*, lo spostamento rituale verso un luogo sacro⁷. L'atto di *θεωρεῖν* costituisce la forma minima di *agency* rituale: l'azione di recarsi presso un luogo sacro per compiere un rito, per prendere parte a una festa o semplicemente in visita. Anche nella sua forma più semplice, quella della visita presso il luogo sacro senza particolari incarichi rituali, la *θεωρία* implica una forma di visione sacra⁸: la religione greca attribuisce un significato fondamentale all'esperienza visiva, in particolare per quel che riguarda l'aspetto spettacolare delle grandi feste religiose, e i *θεωροί* potevano essere incaricati sia di compiere il rito in prima persona, sia di osservare il rituale verificandone l'efficacia.

Anche tenendo in considerazione il primato attribuito da Aristotele alla parola e alla costruzione dell'intreccio⁹, il senso della vista, attivato dalla messa in scena delle tragedie, era uno degli strumenti fondamentali per il coinvolgimento dei *θεαταί* seduti nel teatro di Dioniso¹⁰.

L'aspetto visivo era centrale anche nella partecipazione allo spettacolo del rito e della festa, che investiva tutti i sensi e contribuiva a costruire l'esperienza rituale grazie sia al piacere

⁶ Sulla dimensione visiva, sulla bellezza e sul *κόσμος* della processione vd. NEILS 1996; KAVOULAKI 1999; JAMESON 1999; VIVIERS 2010.

⁷ In generale sul concetto di *θεωρία* e sul ruolo dei *θεωροί*, e sulla maggiore o minore connotazione sacrale che i due termini assumono nel tempo, arrivando anche a indicare una magistratura o la visita istituzionale presso una *πόλις* straniera, vd. RUTHERFORD 2014.

⁸ Per RUTHERFORD 2014, 142-155, *θεωρός/θεωρία/θεωρέω* indicano «all sorts of religious viewing». Sulla derivazione etimologica *θεωρός* > **θεα-(φ)ορός* cfr. BEEKES 2010, s.v. *θεωρός*. CHANTRAINE 1968, esprime qualche dubbio prima di tutto sul nesso tra attività del *θεωρός* e visione, e in secondo luogo sul fatto che, avendo *θεά* una derivazione attica, forme come *θεαρός* dovrebbero essere di origine attica ma avrebbero una coloritura dialettale dorica.

⁹ Arist. *Po.* 1453b 1-14.

¹⁰ Sulla differenza di significato tra i due termini *θεωρός* e *θεατής* vd. RUTHERFORD 2014, 145. Sulla dimensione visuale della tragedia greca vd. MEINECK 2018, in particolare il capitolo 2 sulla questione degli effetti dell'*ὄψις* tragica sugli spettatori e il capitolo 4 sul rapporto tra percezione, predizione e azione nella rappresentazione tragica dei gesti. Meineck interpreta, in una prospettiva storica adattata al dramma antico, le recenti teorie sulla *enacted* e più in generale della *distributed cognition*, che permettono di aprire nuove prospettive sul rapporto tra azione, percezione e *performance* drammatica. I presupposti di partenza per lo studio di Meineck sono gli studi di archeologia cognitiva di RENFREW/MALAFOURIS 2010 e RENFREW/MALAFOURIS 2013.

derivante dalla corretta esecuzione di un rito efficace, sia al ricordo del rito nei momenti successivi al periodo della festa¹¹.

Sebbene non ci sia soluzione di continuità tra le diverse azioni sacre compiute nel corso della festa e il momento della messa in scena delle tragedie, la continuità temporale è uno dei pochi fili che legano quanto rappresentato sulla scena al contesto dionisiaco della festa. Le azioni rituali vicine nel tempo e nello spazio al presente degli spettatori seduti nel teatro di Dioniso attraversano raramente lo spazio della *performance* drammatica. Anche se l'intreccio dei drammi è affollato di rituali, dentro e fuori dalla scena, è molto raro che questi riti si sovrappongano a quelli compiuti nel corso della festa: l'assenza del rituale dionisiaco dalla scena del dramma è del resto parte del problema più generale che riguarda il grado di pertinenza degli agoni drammatici con il dio venerato come *Eleutheros* nel corso della festa¹². L'ipotesi che la tragedia abbia tutto, niente o solo qualcosa a che fare con Dioniso¹³ ha delle importanti conseguenze per quanto riguarda l'interpretazione della tragedia come rituale inserito nella festa dionisiaca, e su un livello più generale determina le modalità attraverso le quali la tragedia attica entra in rapporto con l'ideologia della *πόλις*¹⁴.

Questo studio si propone di ritornare sul problema del rapporto tra la dimensione rituale rappresentata sulla scena della tragedia greca e la vita religiosa della *πόλις* ateniese. Prendendo come presupposto l'idea che esistano dei tratti comuni tra l'attività dello spettatore e quella di chi prende parte o una festa, e che la vista possa giocare un ruolo nella sovrapposizione delle due esperienze rituali, ci concentreremo sulle interferenze tra i rituali drammatici e il contesto festivo, per comprendere in che misura e con quali scopi drammaturgici ciò che

¹¹ Vd. CHANIOTIS 2006. Su alcune strategie drammatiche di evocazione del piacere rituale, o più in generale della memoria dei riti condivisa dagli spettatori del dramma vd. TADDEI 2010.

¹² Per un bilancio storiografico degli studi sul rapporto tra rituale e tragedia, vd. lo studio di GRAF 2006, che fa il punto su tre ordini di problemi: le origini rituali della tragedia greca, la tragedia come rituale e infine la rappresentazione dei rituali nel dramma. Sulla questione delle origini della tragedia vd. gli studi raccolti da CSAPO/MILLER 2007.

¹³ Mi riferisco, ovviamente, alla discussione sul carattere dionisiaco e rituale della tragedia greca, avviata in particolare dallo studio di WINKLER/ZEITLIN 1990. Vd. in particolare FRIEDRICH 1996 (con la riposta di SEAFORD 1996) e EASTERLING 1997, 36-53. Nella direzione opposta va SCULLION 2002, che nega qualsiasi essenza rituale e dionisiaca della tragedia greca.

¹⁴ Oltre agli studi di VERNANT/VIDAL-NAQUET 1972; VERNANT/VIDAL-NAQUET 1986; LORAUX 1999 lo stretto legame tra azione rituale e azione drammatica è stata messa in evidenza da GOLDHILL 1987 (ristampato nel volume a cura di WINKLER/ZEITLIN 1990), che tratta in particolare dei rituali in teatro che precedono le rappresentazioni drammatiche (per cui vd. anche CHANIOTIS 2007) per riflettere sul valore politico delle Grandi Dionisie. Goldhill critica in particolare l'approccio di TAPLIN 1978, 162, che separa nettamente il contesto dionisiaco dalle rappresentazioni tragiche e comiche. Per una prospettiva diversa da quella di Goldhill, sul rapporto tra tragedia e *πόλις* democratica, vd. le risposte di GRIFFIN 1998 (con la successiva risposta di SEAFORD 2000 sul carattere "collettivo" della tragedia greca); RHODES 2003; CARTER 2004. Il recente studio di CALAME 2017 sulla tragedia corale costituisce il primo punto di riferimento per una lettura rituale della tragedia greca: lo studioso rimette al centro del fenomeno tragico la *performance* corale, identificata come il principale nucleo rituale della rappresentazione drammatica.

era rappresentato sulla scena entrava in rapporto diretto con le azioni rituali compiute nel corso della festa, andando ad attivare direttamente la visione rituale degli spettatori¹⁵.

Considereremo, in particolare, le modalità con cui lo spazio scenico viene attraversato da movimenti riconducibili all'azione sacra della *θεωρία*, intesa come spostamento verso un luogo sacro per agire o per assistere a un rituale. Osserveremo le dinamiche tragiche del rito confrontabili direttamente con l'esperienza festiva degli spettatori concentrandoci sulle azioni, sui movimenti, sulle intenzioni degli agenti rituali caratterizzati come *θεωροί*, con l'obiettivo di comprendere fino a che punto le azioni rituali rappresentate sulla scena attivino un processo di *mise en abyme* che solleciti direttamente l'esperienza rituale degli spettatori in quanto partecipanti a una festa.

Le entrate e le uscite dei personaggi sono uno dei punti di riferimento principali quando si tratta di studiare la messa in scena dei drammi, che ci sarà utile anche per osservare l'intersecarsi tra gli spostamenti rituali dei personaggi e lo spazio della *performance* drammatica: prenderemo in considerazione, nella prima parte della riflessione, gli ingressi di personaggi che arrivano in scena dopo aver compiuto un'azione rituale, e provengono quindi da uno spazio sacro.

Discuteremo poi un caso di studio che riguarda un singolo dramma euripideo, lo *Ione*, nel quale l'ambientazione delfica permette di ragionare sulle dinamiche spaziali attivate dalla *θεωρία*, sul rapporto tra visione e azione rituale e su come questo aspetto del rito venga sfruttato per costruire l'azione drammatica.

2. L'ingresso del *θεωρός*

I movimenti dentro e fuori scena dei *θεωροί*, personaggi che si sono recati in visita a un santuario o hanno partecipato a una festa o un'azione rituale invisibile agli spettatori, fanno parte di un meccanismo drammaturgico presente in numerose tragedie, sfruttato per ottenere diversi effetti: in qualche caso, si tratta di motivare l'assenza di un personaggio, mentre in altri casi questi spostamenti vengono sfruttati per collocare in uno spazio invisibile agli spettatori eventi fondamentali per l'evoluzione della trama.

L'ingresso dei *θεωροί* permette inoltre in molti casi di confrontare l'esperienza rituale compiuta fuori dalla scena tragica con gli eventi che si stanno rappresentando nell'*orchestra* del teatro di Dioniso: molti di questi personaggi, infatti, mettono in evidenza il contrasto tra la loro provenienza da uno spazio rituale o un'occasione festiva e quanto si sta svolgendo sotto gli occhi degli spettatori.

Nei testi di alcune tragedie troviamo traccia di come questo meccanismo di contrasto si basi soprattutto sull'elemento visivo: i personaggi sottolineano verbalmente alcune caratteristiche dell'aspetto dei *θεωροί* e del loro costume tragico che stonano con quanto accade sulla scena.

¹⁵ Di recente, TADDEI 2020 ha affrontato il problema delle rappresentazioni e dell'evocazione delle feste nei drammi euripidei.

Uno degli elementi messi più di frequente in evidenza è l'incompatibilità tra l'abbigliamento festivo dei θεωροί e gli eventi, spesso luttuosi, rappresentati nel dramma.

La questione dell'appropriatezza rituale di particolari vesti e ornamenti è un tema ricorrente in molti contesti rituali e festivi¹⁶, e riguarda direttamente i partecipanti alle Grandi Dionisie, spettatori del dramma: l'εὐκοσμία era al centro dell'Assemblea che chiudeva la festa e che verificava il corretto svolgimento delle azioni sacre¹⁷.

È durante questa Assemblea che Demostene, corego per i ditirambi, avrebbe dovuto pronunciare la sua orazione contro Midia, in cui accusava l'avversario di aver distrutto le vesti e le corone d'oro che egli aveva fatto realizzare per sé e per i coreuti. Per dimostrare l'empietà del suo avversario, Demostene cita due oracoli che danno ordine agli Ateniesi la celebrazione di feste per Dioniso. Gli oracoli prescrivono sacrifici¹⁸ e preghiere a diversi dei, prescrivono inoltre di bere vino e indossare corone sul capo.

In qualche passaggio tragico la corona (in particolare quella d'alloro) è legata alla consultazione dell'oracolo delfico, e il ritorno dal santuario di personaggi coronati si carica quindi di aspettative sul responso dell'oracolo¹⁹: nell'*Edipo re* quando Creonte entra in scena coronato (κάρα / πολυστεφής ... παγκάρπου δάφνης, vv. 82-83) i supplici installati di fronte al palazzo di Edipo colgono l'alloro come il segno di un oracolo a loro favorevole, presentimento che viene immediatamente smentito da Creonte stesso, nella sua prima battuta (vv. 87-88).

Negli esempi che vedremo di seguito, invece, il contrasto tra il personaggio del θεωρός e il contesto dell'azione drammatica non è esplicitamente legato alla consultazione dell'oracolo, ma si determina soltanto per un'incompatibilità tra spazi rituali invisibili, in cui si svolgono ordinarie azioni sacre, e lo spazio della scena tragica. Si tratta di tre esempi di tragedie ambientate nei pressi di Atene, che vedono Teseo partecipare al meccanismo del rientro del θεωρός sempre in quanto agente di una ritualità ordinaria, incompatibile con quanto accade sulla scena tragica²⁰.

Nella prima parte dell'*Ippolito* euripideo, Teseo è assente (ἔκδημος, v. 281) perché sta partecipando a una θεωρία, sulla destinazione della quale non vengono dati dettagli²¹: la θεωρία non ha motivazioni evidenti, se non la finalità drammaturgica di tenere Teseo lontano dalla propria casa, mentre nell'οἶκος di Trezene Fedra si confronta con il figliastro.

Al momento del suo ritorno, Teseo si lamenta che la casa non lo accolga «come è degno di un θεωρός», aprendo le porte e salutandolo con benevolenza (οὐ γάρ τί μ' ὡς θεωρὸν ἀξιοῖ δόμος / πύλας ἀνοίξας εὐφρόνως προσεννέπειν, Eur. *Hipp.* 792-793). Dopo aver ricevuto la notizia che la mancata accoglienza gioiosa è dovuta alla morte di Fedra, che ha precipitato la

¹⁶ Sul concetto di κόσμος dell'abbigliamento (in particolare femminile), vd. GHERCHANOC 2012 e GHERCHANOC, HUET 2007. Su caratteristiche e contesti d'uso di vesti e accessori in Grecia antica, vd. LEE 2015.

¹⁷ PICKARD-CAMBRIDGE 1968, 95-98.

¹⁸ Il verbo usato è *kallierein*, che indica di sacrificare ottenendo buoni presagi, cfr. PARKER 2005, 103-104.

¹⁹ Sui diversi usi delle corone di foglie e fiori in Grecia antica vd. BLECH 1982.

²⁰ Sul ruolo di Teseo nei drammi conservati vd. lo studio di MILLS 1997.

²¹ Cfr. il commento di BARRETT 1964, 31-32 e ad 281 e 790 sq., che interpreta l'assenza di Teseo come un'innovazione euripidea.

casa nel lutto, Teseo prende la corona che sta indossando a esempio del suo repentino passaggio da una condizione festiva al lutto, e dell'incompatibilità tra la sua posizione di θεωρός e quanto è appena accaduto a Trezene: αἰᾶ· τί δῆτα τοῖσδ' ἀνέστεμμαί κάρα / πλεκτοῖσι φύλλοις, δυστυχῆς θεωρός ὦν («Ahi, ah, perché mi coronano il capo con queste foglie? Sfortunato θεωρός che sono!»)²².

Nelle *Supplici* euripidee, assistiamo ad un movimento rituale di Teseo che entra sulla scena procedendo nel senso opposto, muovendosi dalla casa verso un santuario o uno spazio sacro: il sovrano ateniese si reca ad Eleusi, dove si aspetta di trovare la madre intenta a celebrare la festa dei *Proerosia*²³. Etra è invece circondata dalle supplici, che in quanto madri in lutto hanno un aspetto totalmente diverso da chi si reca presso un santuario per partecipare alla festa. L'incompatibilità tra l'azione rituale e il contesto rappresentato nello spazio scenico viene sottolineata da Teseo, che entra in scena attratto dal suono del lamento funebre delle madri. Oltre al registro vocale del lutto, incompatibile con la festa eleusina, l'incompatibilità si gioca anche sul piano visivo: al verso 92, Teseo si stupisce della scena di supplica che gli si para davanti, con la madre circondata dalle supplici abbigliate con vesti funebri, definite «abiti non da festa»: πεπλώματ' οὐ θεωρικά²⁴.

Tra i drammi conservati integralmente, uno dei casi di studio più interessanti di circolazione rituale tra spazio extrascenico e spazio scenico è *l'Edipo a Colono*, in cui i movimenti dei personaggi definiscono uno spazio drammatico con diversi gradi di accessibilità rituale. Lo spazio scenico si definisce come βέβηλος, spazio sacro che permette la circolazione umana, in rapporto a due differenti spazi rituali: l'ἄλσος delle Eumenidi, inaccessibile, e l'altare di Poseidone del *Kolonos Hippios*, situato idealmente nello spazio extrascenico²⁵.

Quando Teseo interviene sulla scena dichiara di trovarsi nel demo di Colono per ragioni rituali: le grida di paura del coro lo avrebbero interrotto mentre si trovava «a sacrificare un

²² Eur. *Hipp.* 806-807. La maggior parte dei commenti all'*Ippolito* inserisce, in corrispondenza del v. 807, un'indicazione scenica secondo cui Teseo getterebbe a terra la corona, ricostruita sulla base del passo dell'*Agamennone* in cui Cassandra getta gli στέμματα del costume sacerdotale (Aesch. *Ag.* 1265), ma il parallelo più calzante è, a mio avviso, il passo dell'*Eracl*e euripideo in cui l'eroe invita i figli a togliersi gli ornamenti funebri che Megara ha fatto indossare loro per prepararli a morire (Eur. *HF*, 562). La questione del gesto di Teseo, che non può essere risolta con la sola evidenza testuale, ci dà l'opportunità di pensare le corone come oggetti scenici in movimento, che potevano essere indossati sulla scena, ma anche rimossi.

²³ La festa dei *Proerosia* si svolgeva interamente ad Eleusi, fatta eccezione per la proclamazione ad Atene da parte dell'araldo (IG II² 1363, 2). Vd. MIKALSON 1975, 67, PARKE 1977, 74, PARKER 2005, 330. Sullo svolgimento dei *Proerosia* vd. ROBERTSON 1996, 325 sq.

²⁴ Eur. *Supp.* 97.

²⁵ Vd. MARRUCCI 2016 sulla nozione di βέβηλος e sulle diverse gradazioni di accessibilità dello spazio sacro in questa tragedia. Sulla nozione di ἄλσος cfr. PATERA 2010, n. 27, BRULÉ 2012, 31-65, e JACOB 2015. Sulla geografia rituale, e su come questa è costruita in rapporto ad Atene, nell'*Edipo a Colono* cfr. SAID 2012; BRULÉ 2012, 31-48; RODIGHIERO 2012. Sui diversi riti rappresentati nell'*Edipo a Colono* vd. JOUANNA 1995. Sul rapporto tra la tragedia sofoclea e le tradizioni locali sulla morte e la collocazione della tomba di Edipo cfr. EDMUNDS 1981; BRILLANTE 2016.

bue sull'altare del dio del mare, protettore di Colono» (βουθυτοῦντά μ' ἀμφὶ βωμὸν ἔσχετ' ἐναλίω θεῶ / τοῦδ' ἐπιστάτη Κολωνοῦ; Soph. OC 888-889).

Dopo aver appreso il motivo della concitazione del coro, il sovrano manda a chiamare i suoi attendenti che si trovano ancora presso l'altare del sacrificio, indicato con un dimostrativo (πρὸς τούσδε βωμούς, 898) che sottolinea la prossimità dell'altare rispetto allo spazio scenico.

L'altare fuori scena di Poseidone è ritualmente attivo in diversi momenti del dramma: in corrispondenza dei versi 1156-1159, l'altare costituisce una sorta di spazio sacro di confine rispetto alla scena tragica, nel momento in cui ospita una supplica di Polinice, che richiede di poter entrare nello spazio sacro dove si trova il padre e di parlare con lui. La supplica fuori dallo spazio scenico accompagna la progressiva rifunzionalizzazione degli spazi del dramma attorno alla figura di Edipo, che dopo l'arrivo da supplice installato al confine del bosco sacro delle Eumenidi si trova ad essere integrato nel territorio ateniese²⁶.

Alla fine del dramma, l'altare ritorna ad essere un altare sacrificale: in corrispondenza dei tuoni che annunciano la morte di Edipo, Teseo viene nuovamente richiamato sulla scena dal coro e proviene di nuovo dall'altare di Poseidone, dove ha ripreso il sacrificio (Soph. OC 1491-1496).

Oltre a giustificare la presenza del sovrano nel demo periferico di Colono, il sacrificio ha senz'altro l'effetto di stabilire un'associazione con la competenza mitica e rituale degli spettatori, dato che il culto di Poseidone costituiva l'attività rituale principale nel santuario del *Kolonos Hippios*. Le entrate e le uscite di Teseo, che potrebbero mettere in rapporto lo spazio drammatico con lo spazio reale della Atene del quinto secolo e con lo spazio della festa, in particolare con l'altare del santuario di Dioniso, ottengono l'effetto di contrapporre il sacrificio a quanto avviene con la vicenda di Edipo: la situazione di emergenza dell'installazione del supplice non soltanto esclude dalla scena, ma interrompe gli *ἱερά* tipici della ritualità ordinaria.

In generale, abbiamo visto come il meccanismo del rientro del θεωρός sulla scena permetta di mettere in rapporto il teatro di Dioniso con spazi rituali invisibili che ospitano una ritualità controllata e ordinaria. Alcuni dei personaggi, entrando e uscendo dalla scena, si spostano tra lo spazio visibile e questi spazi invisibili, mettendoli in comunicazione tra loro e creando così un meccanismo di associazione con gli spazi della festa, che circondano il teatro di Dioniso. Questa dinamica è attiva in modo particolare nelle tragedie ambientate in luoghi periferici, al confine con la πόλις ateniese, ed è messo in atto da personaggi ateniesi, Teseo in particolare: il coinvolgimento di luoghi e personaggi ateniesi va nella direzione dello stabilirsi di un contatto con i πολῖται spettatori del dramma.

Il meccanismo di associazione non serve, però, a replicare sulla scena le dinamiche rituali della θεωρία, e non dà quindi modo agli spettatori di vedere riflessa, nel dramma, la loro esperienza di partecipanti alle Dionisie: le parole e gli atteggiamenti, l'immagine stessa dei

²⁶ Sul passaggio di *status* di Edipo in questa tragedia cfr. BURIAN 1974. Sia dal punto di vista della messa in scena che da quello delle dinamiche del rituale, *l'Edipo a Colono* presenta alcune caratteristiche in comune con le cosiddette *suppliant plays*: sulla messa in scena di queste tragedie vd. REHM 1988; sulle caratteristiche delle diverse *suppliant plays* nel *corpus* delle tragedie conservate vd. TZANETOU 2012, 105-128.

θεωροί che entrano sulla scena, tendono invece a stabilire una distanza tra quanto viene rappresentato sulla scena del dramma e l'esperienza festiva degli spettatori.

3. Θεωροί a Delfi: visione senza azione rituale

Il santuario di Delfi è uno dei luoghi che, nelle tragedie conservate, viene più spesso messo in comunicazione con Atene, attraverso l'evocazione di movimenti rituali, appartenenti alla categoria della πομπή o della θεωρία, che legano il santuario panellenico alla πόλις ateniese²⁷.

Il santuario delfico offriva ai visitatori, che vi rimanevano anche per molti giorni, un'esperienza visiva spettacolare²⁸, alla quale si accompagna un intero spettro di azioni rituali, dalle offerte vegetali al sacrificio, che danno accesso alle diverse aree del santuario e configurano, di conseguenza, diverse modalità della θεωρία.

L'azione scenica dello *Ione* euripideo si costruisce sfruttando le diverse possibilità di movimento offerte ai θεωροί nello spazio delfico: è grazie a diverse azioni sacre, compiute dentro e fuori dalla scena, che Euripide orienta i movimenti dei personaggi, ne definisce le caratteristiche, ne costruisce un orizzonte di conoscenza che permetterà lo svolgersi della trama tragica.

Quando il coro di schiave ateniesi, che si trova nell'area di fronte al tempio di Apollo, dichiara l'intenzione di vedere il celebre ὄμφαλός, Ione distingue tra due livelli di accesso, vincolati a un'offerta vegetale, il πελανός²⁹, e al sacrificio (σφαγή) di una pecora:

εἰ μὲν ἐθύσατε πέλανον πρὸ δόμων
καί τι πυθέσθαι χρῆζετε Φοίβου,
πάριτ' ἐς θυμέλας· ἐπὶ δ' ἀσφάκτοις
μήλοισι δόμων μὴ πάριτ' ἐς μυχόν³⁰.

Se avete già offerto il *pelanos* davanti al tempio, e volete sapere qualcosa da Febo, venite verso gli altari; se però non avete sacrificato la pecora, non entrate nel penetrale del santuario.

²⁷ Sul rapporto tra Delfi e Atene nella tragedia greca vd. VOGT 2010. Sui rituali ateniesi a Delfi, in particolare i *Pythais* e i rituali delle Tiadi, vd. VILLANUEVA PUIG 1986; MCINERNEY 1997. Su feste e rituali dionisiaci nello *Ione* vd. TADDEI 2020.

²⁸ Una efficace ricostruzione delle offerte depositate a Delfi, e dello spettacolare panorama che si offriva a chi visitava il santuario cfr. SCOTT 2010, 41-110, che riporta numerose piante e ricostruzioni del santuario. Sulle dinamiche dei pellegrinaggi e delle visite ai santuari, in particolare quello delfico, nel mondo antico vd. DILLON 1997; ARNUSH 2005; RUTHERFORD 2014.

²⁹ Il πελανός è la tassa sacrificale più documentata, sia in ambiente delfico che a Eleusi. Nella pratica delle offerte, il sostantivo si riferisce a una mistura più o meno liquida di olio, farina e miele, che poteva essere versata in una libagione oppure bruciata sull'altare, come offerta preliminare oppure in associazione al sacrificio cruento. Alcune iscrizioni tra quinto e quarto secolo attestano che la tassa poteva essere pagata in argento. Cfr. la discussione in AMANDRY 1950, 86-103. Cfr. Hesych. s.v. πελανός· ὁ μάντει διδόμενος μισθός, ὄβολός. Sulla monetizzazione degli oggetti del sacrificio, gli ὄβελοι in particolare, cfr. PARISE 1988. La funzione drammatica delle menzioni tragiche del πελανός verrà discussa *infra*, a proposito degli esiti e dell'immagine del sacrificio.

³⁰ Eur. *Ion* 226-229.

Nel passo, che costituisce uno dei pochi riferimenti espliciti alla norma rituale delfica regolante le azioni sacre da compiere tra estero e interno del tempio di Apollo, si distingue tra l'offerta incruenta del *πελανός*, che sembra dare in generale accesso a tutta l'area del santuario e in particolare all'altare che si trova sulla scena, all'esterno del tempio³¹, e il sacrificio cruento che invece darebbe accesso alla consultazione³².

Per tutta la durata del dramma, il coro di schiave ateniesi resterà all'esterno del tempio di Apollo, nell'*orchestra*: se da una parte i movimenti del coro sono influenzati dalle norme rituali che danno accesso alle diverse aree del santuario, dall'altra parte le esigenze di messa in scena fanno sì che il coro di schiave e la loro padrona rimangano ancorate allo spazio scenico³³. Di fatto, tuttavia, Creusa e le schiave stanno compiendo una delle attività comuni a ogni tipo di *θεωρία*: la contemplazione dello spazio sacro (Eur. *Ion* 231: ἄ δ' ἐκτὸς ὄμμα τέρψει, «quello che è fuori darà piacere allo sguardo»).

L'idea di recarsi a Delfi per fare un'esperienza, per così dire, turistica del santuario, che non comprendesse la consultazione dell'oracolo, non doveva essere fuori dall'ordinario. Allo stesso tempo, la sola visione dello spazio sacro comporta, per le schiave di Creusa, una dose di *τέρψις*, il piacere rituale³⁴. Il riferimento alla *τέρψις* visiva al cospetto del tempio di Apollo recupera la dettagliata descrizione che apre la parodo, in cui si pone l'enfasi sulla spettacolarità del santuario delfico, comparandola con le bellezze di Atene (Eur. *Ion* 184-187: οὐκ ἐν ταῖς ζαθέαις Ἀθάναις εὐκίονες ἦσαν ἀύλαι θεῶν μόνον οὐδ' ἀγνιάτιδες θεραπεῖαι. «Non solo nella divina Atene ci sono le dimore degli dei dalle belle colonne, e gli onori per il dio delle strade.»).

Se da una parte il riferimento alla visione rituale definisce l'identità del coro di schiave ateniesi, avvicinandola a quella degli spettatori della tragedia partecipanti alla festa, è quella stessa visione rituale del santuario che isola il personaggio di Creusa rispetto al proprio coro:

³¹ Nel prologo (Eur. *Ion* 112-124) Ione menziona tra i suoi compiti di servitore di Apollo quello di spazzare con un ramo di mirto il suolo del santuario, *δάπεδον θεοῦ*, e un altare di Apollo (*Φοίβου θυμέλαν*) che si trova *ὑπὸ ναοῖς*. L'altare in questione doveva essere collocato con ogni probabilità all'esterno del tempio, in modo da rappresentare l'azione rituale direttamente sulla scena, mentre Ione canta la sua monodia. *Contra* Gow 1912, che identifica l'altare menzionato al verso 114 con quello interno al tempio di Apollo e ritiene quindi che l'azione non sia visibile per il pubblico.

³² Secondo Wilamowitz 1926, 492-494, seguito da OWEN 1963, l'altare a cui fa riferimento Ione si troverebbe all'interno del tempio di Apollo, e da lì si potrebbe avere accesso a un'ulteriore area, riservata alla consultazione dell'oracolo (il *μῦχος*). ROUX 1976, 80 sq. identifica il sacrificio della pecora non come il sacrificio oracolare, compiuto all'esterno del tempio dal personale del santuario, ma come un secondo sacrificio, agito interamente all'interno del *ναός*. L'interpretazione più plausibile è tuttavia, a mio avviso, quella di AMANDRY 1950, secondo il quale l'offerta del *πελανός* sarebbe un prerequisito che avrebbe garantito alle schiave l'accesso al santuario, e che in generale permetteva l'accesso a qualsiasi tipo di azione sacra (sacrifici compresi), mentre il sacrificio oracolare permetteva di entrare nel tempio per interrogare l'oracolo. AMANDRY 1950, 101-102 associa il passo dello *Ione* a Ael. Ar., *Ath.* II, 14 in cui si prescrive di fare sacrifici preliminari (*προθύειν*) nel tempio di Atena *Pronaia* a Delfi, cfr. anche ROUX 1976, 80 sq.

³³ Vd. a questo proposito le osservazioni di LEE 1997, ad 221 sq.

³⁴ Sulle dinamiche della *θεωρία* cfr. RUTHERFORD 2014.

quando la donna ateniese entra in scena per la prima volta, la vista del tempio di Apollo le richiama alla memoria la violenza subita da parte del dio, e la spinge a piangere.

ὦ ξένε, τὸ μὲν σὸν οὐκ ἀπαιδευτῶς ἔχει
 ἐς θαύματ' ἔλθειν δακρύων ἐμῶν πέρι·
 ἐγὼ δ' ἰδοῦσα τοῦσδ' Ἀπόλλωνος δόμους
μνήμην παλαιὰν ἀνεμετρησάμην τινά·
 ἐκεῖσε τὸν νοῦν ἔσχον ἐνθάδ' οὔσά περ³⁵.

Straniero, da parte tua è bene educato sorprenderti delle mie lacrime.
 Ma io, vedendo questo tempio di Apollo, sono colpita da un antico ricordo.
 La mia mente era lontana, nonostante io fossi qui.

Nell'esperienza della partecipazione ai riti e alle feste, la μνήμη svolge un ruolo fondamentale, come meccanismo di rammemorazione rituale che permette prima di tutto di accumulare conoscenze e competenze rituali, mettendo in rapporto diverse azioni sacre in modo da saper riconoscere un rito ben svolto. Ricordarsi di aver partecipato a un rito o a una festa permette, inoltre, di verificarne l'efficacia e gli effetti nel presente: è il caso, per esempio, delle nozze e dei funerali, ma anche della partecipazione alle grandi feste della πόλις.

Il comportamento di Creusa, che scoppia in lacrime alla vista del tempio di Apollo, e il meccanismo attivato dalla memoria rituale che genera il pianto, contrastano con le ordinarie modalità della θεωρία: il pianto e l'atteggiamento luttuoso sono solitamente esclusi dallo spazio sacro in cui si sta svolgendo una festa o un'azione rituale.

La θεωρία femminile rappresentata sulla scena dello *Ione*, che ha da una parte un importante effetto di proiezione verso l'esperienza festiva degli spettatori (si tratta di uno dei pochi drammi in cui la visione dello spazio scenico viene così esplicitamente sollecitata) arriva per questa via a stridere con l'attività rituale ordinaria.

Lo scollamento tra il comportamento di Creusa e quello del coro, che in questa tragedia costituisce un gruppo molto solidale alla protagonista, e quello degli ordinari visitatori del santuario si accentuerà in maniera progressiva con l'avanzare dell'intreccio, fino alla progettazione dell'omicidio di Ione e all'episodio della supplica sulla scena, in cui Creusa cerca di sfuggire alla condanna a morte.

Alla fissità scenica e rituale di Creusa e delle schiave corrisponde un'enorme mobilità di spostamenti rituali da parte di Xuto, tra il santuario di Delfi e i luoghi sacri circostanti. Nella prima parte del dramma, Xuto è assente dalla scena perché, dice Creusa, si è recato presso l'antro di Trofonio: Ione chiede se sia prevista la consultazione dell'oracolo³⁶, oppure se la visita all'antro, che si trovava a una trentina di chilometri da Delfi, abbia solo lo scopo di farsi spettatore, θεατής, dello spazio sacro.

³⁵ Eur. *Ion* 247-251.

³⁶ I responsi di Trofonio erano associati e spesso confrontati con quelli della Pizia, vd. BONNECHERE 2003, 3-64.

{Ιων} σὺν ἀνδρὶ δ' ἤκεις ἢ μόνη χρηστήρια;
 {Κρ.} σὺν ἀνδρὶ. σηκούς δ' ἐκστρέφει Τροφώνιου.
 {Ιων} **πότερα θεατῆς ἢ χάριν μαντευμάτων;**
 {Κρ.} κείνου τε Φοίβου θ' ἐν θέλων μαθεῖν ἔπος³⁷.

{Ιο.} Vieni con tuo marito o sola, all'oracolo?
 {Cr.} Con il marito. Ma lui ora si aggira nell'antro di Trofonio.
 {Ιο.} Per ammirare il santuario o per un responso?
 {Cr.} Vuole chiedere una sola cosa, a lui e a Febo.

Ione non impiega il sostantivo θεωρός ma il termine θεατῆς, certamente connesso non soltanto all'attività visiva in generale, ma anche al ruolo degli spettatori del dramma. L'attività rituale di Xuto fuori scena si contrappone a quella del coro che si limita a osservare il tempio, ma viene anche messa in rapporto con il contesto della *performance* drammatica in generale, attraverso il rimando all'attività rituale degli spettatori del dramma³⁸.

Nell'economia della trama, la consultazione dell'oracolo di Trofonio giustifica l'assenza di Xuto dalla scena, ma non comporta rivelazioni particolari: il responso di Trofonio serve solo a dare la garanzia della veridicità dell'oracolo della Pizia, e contribuisce così all'inganno di Apollo ai danni di Xuto.

Tra la consultazione dei due oracoli, Xuto transita sulla scena per un tempo piuttosto breve, prima di entrare dalla porta del tempio di Apollo, rappresentato dalla σκηνή, per consultare l'oracolo. Xuto non compie nessuna delle azioni sacre prescritte da Ione ai versi 226-229 come preliminari alla consultazione: l'unica azione sacra che si svolge sulla scena è il saluto rivolto da Xuto ad Apollo, che si definisce come un'offerta verbale, ἀπαρχαί, per il dio (Eur. *Ion*, 401-402: πρῶτον μὲν ὁ θεὸς τῶν ἐμῶν προσφθεγμάτων / λαβὼν ἀπαρχὰς χαιρέτω: «Per prima cosa gioisca il dio di ricevere l'offerta dei miei saluti»).

È Ione stesso a lasciar libero il passaggio, ammettendo che a lui spetta amministrare ciò che accade all'esterno del tempio, τὰ γ' ἔξω (v. 114), mentre l'autorità sulla consultazione dell'oracolo spetta al personale che si trova nell'ἄδυτον (πλησίον... τρίποδος)³⁹.

I diversi riti connessi con la consultazione sono esclusi dalla rappresentazione di fronte agli occhi degli spettatori, e si svolgono nello spazio extra e retro scenico: in particolare, si colloca fuori scena il sacrificio oracolare, χρηστήριον⁴⁰, che ha autorizzato Xuto a entrare nel

³⁷ Eur. *Ion* 299-302.

³⁸ Sull'impiego di θεατῆς in questo passo e sul rapporto tra i due sostantivi cfr. RUTHERFORD 2014, 144 sq.

³⁹ Eur. *Ion* 414-416.

⁴⁰ Il termine χρηστήριον, che fa riferimento al sacrificio dovuto al personale del santuario pitico per la consultazione dell'oracolo, compare nell'iscrizione del quinto secolo che regola la ripartizione delle porzioni sacrificali nell'ambito della θεωρία da Andro a Delfi (CID 7, A = LSS 38 = CGRN 29, ll. 30-32.): ogni ιδιώτης che sacrifica a Delfi ottiene un terzo delle parti, eccezion fatta per le vittime sacrificate per consultare l'oracolo o per purificarsi: τὸ τρίτομ μέρος, πλὴν χροστερίων καὶ κ[αθαρο]σίων (i privati possono prendere "la terza parte, eccetto che per

tempio di Apollo, compiuto in comune (κοινόν), probabilmente da tutti coloro che hanno intenzione di consultare l'oracolo nello stesso giorno.

στείχοιμ' ἄν εἶσω· καὶ γάρ, ὡς ἐγὼ κλύω,
 χρηστήριον πέπτωκε τοῖς ἐπήλυσι
 κοινὸν πρὸ ναοῦ· βούλομαι δ' ἐν ἡμέρα
 τῆδ' — αἰσία γάρ — θεοῦ λαβεῖν μαντεύματα⁴¹.

Mi avvio per entrare: a quanto sento, la vittima offerta in comune dai pellegrini è già stata abbattuta dinanzi al tempio. Desidero ottenere un responso dal dio in questo giorno, perché è fausto di sicuro.

L'azione rituale, seppur strettamente connessa all'oracolo⁴², è confinata al di fuori dello spazio scenico. Non è chiaro se l'esclusione del rito dalla scena sia giustificata sul piano spaziale o su quello temporale, ovvero se ci si debba immaginare che il sacrificio si sia svolto in un altro luogo oppure nello spazio rappresentato sulla scena, prima dell'avvio dell'azione drammatica: Xuto situa il rituale πρὸ ναοῦ⁴³, ribadendo il legame tra il sacrificio e lo spazio sulla soglia del tempio.

Anche Creusa, che non consulta l'oracolo in prima persona, è costretta ad allontanarsi dallo spazio scenico: prima di entrare, Xuto le chiede di compiere un'azione rituale che si associa alla consultazione: un'εὐχή pronunciata dopo aver portato all'altare un ramo d'alloro, per chiedere ad Apollo un responso favorevole.

σὺ δ' ἀμφὶ βωμούς, ὦ γύναι, δαφνηφόρους
 λαβοῦσα κλῶνας, εὐτέκνους εὔχου θεοῖς
 χρησμούς μ' ἐνεγκεῖν ἐξ Ἀπόλλωνος δόμων⁴⁴

E tu, donna, cogli ramoscelli d'alloro, va' agli altari che ne sono adorni e prega gli dei, perché io riporti all'oracolo di Apollo un responso che promette figli.

Dal punto di vista dell'allestimento e delle convenzioni sceniche, la preghiera di Creusa potrebbe essere rappresentata in scena: almeno un altare, quello utilizzato nella supplica, si trova

i sacrifici oracolari e le purificazioni"). L'iscrizione chiarisce l'esistenza, a Delfi, di diverse categorie di sacrificio, tassate diversamente da parte del personale del santuario a seconda dello scopo e della natura dell'offerta: nel caso del χρηστήριον la vittima doveva essere destinata totalmente al santuario.

⁴¹ Eur. *Ion* 418-421.

⁴² In Plut. *De defect.*, 437 a. al sacrificio oracolare viene attribuito lo scopo di verificare la disponibilità del dio a dare responsi. Il nesso di causa e effetto tra il sacrificio e i responsi del dio è sottolineato dallo stesso Ione, pochi versi prima dell'ingresso di Xuto: quando Creusa dichiara di voler interrogare il dio sulla violenza subita, Ione afferma che non sarebbe possibile ottenere un oracolo del genere dal dio «né con una σφαγή di pecore presso l'altare, né con la consultazione degli uccelli» (Eur. *Ion* 376-377: ἢ προβωμίοις / σφαγαῖσι μῆλων ἢ δι' οἰωνῶν πτεροῖς).

⁴³ Eur. *Ion* 420.

⁴⁴ Eur. *Ion* 422-424.

sulla scena, e anche i rami d'alloro sono menzionati più volte nel prologo⁴⁵. In molti altri drammi, un personaggio femminile pronuncia sulla scena una preghiera associata a un'offerta vegetale⁴⁶.

Nello *Ione*, le azioni sacre che accompagnano la *θεωρία* a Delfi sono confinate al di fuori dello spazio scenico, lontano dalla soglia del tempio, in contrasto con la norma rituale che doveva essere nota agli spettatori, e che viene ricordata dallo stesso Ione nel corso del dramma.

L'esclusione dei sacrifici e delle offerte in generale dallo spazio scenico ha in primo luogo la funzione di organizzare i movimenti dei personaggi dentro e fuori dalla scena, a seconda di quanto è richiesto dalla catena degli eventi del dramma.

Gli spostamenti dei personaggi nello spazio scenico ed extrascenico non corrispondono fedelmente ai movimenti rituali nei differenti spazi del santuario pitico. L'altare rappresentato sulla scena, su cui si richiama l'attenzione degli spettatori soltanto nel prologo e nella scena di supplica, rimaneva visibile per tutta la durata del dramma, e doveva senza dubbio attirare l'attenzione degli spettatori sulla discontinuità tra quanto rappresentato nell'*orchestra* e i rituali agiti nello spazio invisibile.

Gli spettatori, che conoscevano le pratiche della *θεωρία* a Delfi, erano consapevoli della distanza tra le loro conoscenze sui rituali agiti nel santuario e quanto rappresentato sulla scena, ed erano quindi messi a confronto con le differenti modalità con cui il rito si adattava alle convenzioni drammatiche.

Anche il riferimento all'aspetto visivo della *θεωρία* non ha l'effetto di avvicinare quanto rappresentato sulla scena all'esperienza festiva degli spettatori: la visione rituale di Creusa, richiamando un'esperienza dolorosa, crea una distanza tra quanto avviene sulla scena e l'ordinaria modalità di stare dentro a uno spazio sacro.

4. Θεωροί e supplici, dentro e fuori dalla scena tragica

In quanto parte di un'esperienza vicina nel tempo e nello spazio alla rappresentazione dei drammi, l'azione rituale è uno strumento particolarmente efficace per riflettere sul rapporto tra tragedia e *πόλις* concentrandosi, in particolare, sul rapporto tra il *μῦθος* dei drammi e il contesto festivo in cui questi drammi sono rappresentati.

L'atto stesso di far parte del pubblico della tragedia per assistere alla rappresentazione delle tragedie costituisce di per sé un'azione rituale, in rapporto con la visione rituale prevista tra gli elementi costitutivi della *θεωρία*, intesa come spostamento verso un luogo sacro per compiere o vedere un rito, e di conseguenza come forma minima di partecipazione alla festa.

La presenza, sulla scena tragica, di personaggi caratterizzati come *θεωροί* permette di attivare un meccanismo di associazione rituale, sollecitando direttamente la visione attiva

⁴⁵ La questione della presenza dell'alloro sulla scena è rilevante per quanta riguarda l'uscita di scena di Hermes, nel prologo: il dio dichiara di rifugiarsi, *ἐς δαφνώδη γύαλα ... τάδε*, riferendosi probabilmente all'interno del tempio di Apollo.

⁴⁶ Cfr. per esempio Soph. *OT* 911-923; Soph. *El.* 634-689.

degli spettatori seduti nel teatro di Dioniso, e mettendo per questa via in questione l'esperienza rituale e festiva dei cittadini partecipanti alle Dionisie.

La rappresentazione sulla scena di personaggi ritualmente attivi non si esaurisce mai nel senso della ritualità ordinaria e controllata rappresentata di fronte agli occhi degli spettatori: non accade mai che i *πολιται* siano messi a confronto con la loro immagine riflessa.

Accade, invece, che l'immagine dei *θεωροί* sia sfruttata per segnare una distanza, e mettere in evidenza un contrasto: quando segnalano l'incompatibilità tra la loro recente esperienza rituale e quanto avviene sulla scena del dramma, i personaggi ribadiscono, di fronte agli spettatori, l'incompatibilità tra due diversi generi di eventi, o due diversi tipi di azione sacra.

Lo spazio del teatro di Dioniso dove si svolge la *performance* drammatica e lo spazio della festa risultano da questo punto di vista due spazi ben distinti: le azioni rituali della festa non trovano posto nella rappresentazione drammatica se non come strumento per sottolineare un'alternativa, ritualmente ordinaria e controllata, rispetto agli eventi rappresentati sulla scena.

La caratterizzazione rituale dello spazio scenico e degli spazi invisibili si determina, come accade nello *Ione*, escludendo dalla scena tutte le azioni rituali che costituiscono la *θεωρία*, e utilizzando anzi queste azioni come pretesto per giustificare i movimenti dei personaggi dentro e fuori scena. In questo modo, non soltanto lo spazio scenico viene a definirsi come un luogo che esclude gli *ίερά* della festa, ma il teatro di Dioniso viene messo in comunicazione, per mezzo delle entrate e alle uscite dei personaggi, con spazi vicini e lontani ritualmente attivi, in rapporto con gli spazi della festa.

In qualche caso, gli spostamenti dei personaggi non operano soltanto una distinzione tra due spazi rituali, ma li mettono in rapporto creando un'interferenza, sottolineata nel testo del dramma, tra l'esperienza festiva e quello che accade sulla scena tragica. I passi tragici che abbiamo osservato, in cui questo meccanismo è attivato dal rientro di un *θεωρός* sulla scena, sono quelli in cui questo sentimento di incompatibilità risulta più evidente.

È nello spazio di questa interferenza che, a mio avviso, si può ricavare qualche elemento sull'esperienza della tragedia per gli spettatori del quinto secolo, che come i *θεωροί* rappresentati nei drammi si trovano messi a confronto con eventi funesti, lontani dall'esperienza del rito e della festa.

Non è un caso che il meccanismo di confronto diretto con gli spettatori, di associazione con gli spazi e i tempi delle Dionisie, riguardi prevalentemente personaggi ateniesi, che si muovono da e verso Atene: a parte il caso dello *Ione*, in cui il santuario delfico gioca un ruolo fondamentale nella definizione dell'identità ateniese, anche grazie all'evocazione nel corso del dramma di diversi percorsi rituali (ancora nell'ordine della *θεωρία*) che uniscono Atene al santuario panellenico, gli altri drammi interessati da questo meccanismo sono ambientati in spazi periferici rispetto alla *πόλις* ateniesi, in comunicazione diretta con gli spazi cittadini, e in molti casi lo stesso Teseo gioca un ruolo fondamentale.

Rispetto ad altri dispositivi drammatici di rappresentazione del rituale, in particolare il *pattern* del sacrificio corrotto⁴⁷, il passaggio sulla scena tragica di personaggi caratterizzati come θεωγοί è senz'altro meno facile da identificare, soprattutto perché risulta meno d'impatto dal punto di vista dell'evoluzione degli eventi drammatici: si tratta, in molti casi, di uno stratagemma usato per giustificare gli spostamenti dei personaggi dentro e fuori scena, e il contatto con il contesto rituale delle Dionisie procede nel senso di ciò che rimane escluso dalla scena, piuttosto che andare a orientare direttamente la trama e le dinamiche della *performance*.

Allo stesso tempo, è proprio la marginalità rispetto alla *performance* drammatica che giustifica il confronto tra gli eventi rappresentati sulla scena e l'attività rituale ordinaria agita negli spazi extrascenici. Per questa via, il dispositivo drammatico della θεωγία definisce per contrasto alcune caratteristiche dell'esperienza tragica come esperienza rituale che coinvolge la vista degli spettatori.

I movimenti dentro e fuori scena giustificati dalla necessità di compiere un'attività rituale finiscono sempre per escludere la ritualità ordinaria dalla scena tragica: quando un personaggio si mostra in scena coronato per la festa, sente la necessità di sottolineare l'incompatibilità tra il proprio abbigliamento festivo e quanto accade sotto gli occhi degli spettatori.

Allo stesso tempo, anche quando il dramma è ambientato in uno spazio sacro, come accade per *l'Edipo a Colono*, o in un grande santuario, come nelle *Supplici* e nello *Ione* euripideo, la ritualità festiva e ordinaria agita regolarmente dai θεωγοί rimane confinata al di fuori dello spazio scenico.

I movimenti dentro e fuori scena degli agenti rituali non fanno dello spazio scenico una sorta di luogo di passaggio, o di zona franca esclusa dalle azioni rituali: sia il coro che i personaggi agiscono diversi rituali in teatro, non soltanto preghiere, giuramenti, maledizioni, lamentazioni funerarie, ma anche rituali che coinvolgono direttamente lo spazio sacro⁴⁸. In particolare, nelle tragedie che abbiamo osservato, lo spazio sacro e in particolare gli altari scenici (non soltanto l'ἄλσος delle Eumenidi, ma anche gli altari di Eleusi e Delfi) sono utilizzati dai personaggi per supplicare.

Il rituale di supplica può essere un buon esempio per fare un confronto tra i rituali rappresentati sulla scena tragica e il trattamento riservato alle azioni riconducibili all'ambito della θεωγία.

La supplica è infatti un'azione rituale che, in un certo senso, si trova agli antipodi dell'ordinaria modalità di visita presso un santuario. Si tratta di una procedura rituale straordinaria, che turba la prassi rituale, in particolar modo perché sovverte le ordinarie modalità di comportamento in un luogo sacro, invadendo lo spazio dell'altare e del santuario⁴⁹. La presenza

⁴⁷ Per lungo tempo, come è noto, gli studi sul rapporto tra rituale e tragedia si sono concentrati sul dispositivo del cosiddetto *perverted ritual*, a partire dal lavoro di ZEITLIN 1965 sul *perverted sacrifice* nell'*Orestea*. Sull'applicabilità del concetto di *perverted ritual* alla tragedia greca vd. HENRICH 2004.

⁴⁸ Per esempi di diversi generi di azioni rituali rappresentate o evocate sulla scena dei drammi di Euripide vd. TADDEI 2020.

⁴⁹ Sul rituale di supplica vd. SINN 1993, in particolare per quanto riguarda la permanenza nel santuario. In generale vd. GIORDANO 1999, NAIDEN 2006.

del supplice sull'altare solleva il problema della possibilità di contaminazione dello spazio sacro, nel caso in cui venga violato il diritto di asilo del supplice.

Per questo motivo, la supplica è un rituale problematico, che richiede di intervenire con urgenza, e che è quindi incompatibile con le ordinarie attività festive che si compiono nel santuario.

La supplica non è l'unico rituale che si svolge sulla scena tragica, ma si tratta di un esempio molto efficace per fare da contrasto rispetto a quanto abbiamo osservato accadere per la *θεωρία* e per i movimenti dei *θεωροί*: almeno dal punto di vista dei rituali che entrano nella *performance* drammatica, l'esperienza della tragedia è un'esperienza rituale straniante rispetto a quanto accade nel corso della festa, e ospita una ritualità fuori dall'ordinario.

La *πόλις* in festa non è assente dalla tragedia, ma vi entra in modo problematico, sotto forma di interrogazione continua e di percezione continua di uno spaesamento. I sacrifici interrotti, le corone gettate a terra, le lacrime versate nello spazio sacro ci danno la misura di questo sfasamento della tragedia rispetto alla festa, e della sua dimensione di esperienza rituale.

BIBLIOGRAFIA

- AMANDRY 1950 = P. Amandry, *La mantique apollinienne à Delphes : essai sur le fonctionnement de l'Oracle*, Paris 1950.
- ARNUSH 2005 = M. Arnush, *Pilgrimage to the Oracle of Apollo at Delphi: Patterns of Public and Private Consultation*, in J. Elsner, I. Rutherford (edd.), *Pilgrimage in Graeco-Roman and Early Christian Antiquity: Seeing the Gods*, Oxford 2005, 97-110.
- BARRETT 1964 = W. S. Barrett, *Euripides. Hippolytos*, London 1964.
- BEEKES 2010 = R. S. P. Beekes, *Etymological Dictionary of Greek*, Leiden 2010.
- BLECH 1982 = M. Blech, *Studien zum Kranz bei den Griechen*, Berlin/New York 1982.
- BONNECHERE 2003 = P. Bonnechère, *Trophonios de Lébadée: cultes et mythes d'une cité béotienne au miroir de la mentalité antique*, Leiden 2003.
- BRILLANTE 2016 = C. Brillante, *La fine di Edipo: le tradizioni locali e l'Edipo a Colono*, "QUCC" 3.114 (2016), 11-58.
- BURIAN 1974 = P. Burian, *Suppliant and Saviour: Oedipus at Colonus*, "Phoenix" 28.4 (1974), 408-429.
- CALAME 2017 = C. Calame, *La tragédie chorale. Poésie grecque et rituel musical*, Paris 2017.
- CAMP 2010⁵ = J. M. Camp, *The Athenian Agora: Site Guide*. Princeton (NJ) 2010.
- CARTER 2004 = D. M. Carter, *Was Attic Tragedy Democratic?*, "Polis: The Journal for Ancient Greek and Roman Political Thought" 21 (2004), 1-25.
- CHANOTIS 2006 = A. Chaniotis, *Rituals between norms and emotions: ritual as shared experience and memory*, in E. Stavrianopoulou (ed.), *Ritual and Communication in the Graeco-Roman World*, Liège 2006, 211-38.
- CHANOTIS 2007 = A. Chaniotis, *Theatre Rituals*, in P. Wilson (ed.) *The Greek Theatre and Festivals: Documentary Studies*, Oxford 2007, 48-66.
- CHANTRAINE 1968 = P. Chantraine, *Dictionnaire étymologique de la langue grecque: histoire des mots*, Paris 1968.
- CSAPO/MILLER 2007 = E. Csapo, M. C. Miller, *The Origins of Theater in Ancient Greece and beyond : From Ritual to Drama*, Cambridge 2007.
- DILLON 1997 = M. Dillon, *Pilgrims and Pilgrimage in Ancient Greece*, London/New York 1997.
- EASTERLING 1988 = P. E. Easterling, *Tragedy and Ritual [" Cry "Woe, woe" but may the good prevail !"]*, "Mètis" 3. 1-2 (1988), 87-109.
- EASTERLING 1997 = P.E. Easterling, *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*, Cambridge 1997.
- EDMUNDS 1981 = L. Edmunds, *The Cults and the Legend of Oedipus*, "HSPh" 85 (1981), 221-238.
- EKROTH 1998 = G. Ekroth, *Altars in Greek Hero-Cults : A Review of the Archaeological Evidence*, in R. Hägg (ed.), *Proceedings of the Fourth International Seminar on ancient Greek cult, organized by the Swedish institute at Athens, 22-24 October 1993 (ActaAth-8, 15)*, Stockholm 1998, 117-130.

- EKROTH 2001 = G. Ekroth, *Altars on attic vases: the identification of bomos and eschara*, in C. Scheffer (ed.), *Ceramics in context. Proceedings of the Internordic colloquium in ancient pottery*, Stockholm 2001, 115-26.
- FRIEDRICH 1998 = R. Friedrich, *Everything to Do with Dyonisos? Ritualism, the Dionysiac, and the Tragic*, in M. S. Silk (ed.), *Tragedy and the Tragic: Greek Theatre and Beyond*, Oxford 1998, 257-283.
- GHERCHANOC 2012 = F. Gherchanoc, *Beauté, ordre et désordre vestimentaires féminins en Grèce ancienne*, in "Clio. Femmes, Genre, Histoire" 36 (2012), 19-42.
- GHERCHANOC/HUET 2007 = F. Gherchanoc, V. Huet, *Pratiques politiques et culturelles du vêtement*, "RH", 641 (2007), 3-30.
- GIORDANO 1999 = M. Giordano, *La supplica. Rituale, istituzione sociale e tema epico in Omero*, "AION(filol)" Quaderni 3, Napoli 1999.
- GOLDHILL 1987 = S. Goldhill, *The Great Dionysia and Civic Ideology*, "JHS" 107 (1987), 58-76.
- GOW 2012 = A. S. F. Gow, *On the Meaning of the Word ΘΥΜΕΛΗ*, "JHS" 32 (2012), 213-238.
- GRAF 2006 = F. Graf, *Drama and Ritual. Evolution and Convergences*, in E. Medda/M. S. Mirto/M. P. Pattoni, *Komoidotragoidia: Intersezioni Del Tragico e Del Comico Nel Teatro Del V Secolo a.C.*, Pisa 2006, 103-118.
- GRECO 2014 = E. Greco, *Topografia di Atene. Sviluppo urbano e monumenti dalle origini al III secolo d. C. Vol 3: Quartieri a nord e a nord-est dell'Acropoli e Agora del Ceramico*, Atene 2014.
- GRIFFIN 1998 = J. Griffin, *The Social Function of Attic Tragedy*, "CQ" 48.1 (1998), 39-61.
- HENRICHs 2004 = A. Henrichs, *"Let the Good Prevail": Perversions of the Ritual Process in Greek Tragedy*, in D. Yatromanolakis, R. Panagiotis (eds.), *Greek Ritual Poetics*, Cambridge (Mass.) 2004, 189-198.
- JACOB 2015 = C. Jacob, *Paysage et bois sacré : ἄλσος dans la Périégèse de la Grèce de Pausanias*, in O. De Cazanove, J. Scheid (edd.), *Les bois sacrés: Actes du Colloque International (Naples 1989)*, Napoli 2015, 31-44.
- JAMESON 1999 = M. H. Jameson, *The Spectacular and the Obscure in Athenian Religion*, in S. Goldhill, R. Osborne, *Performance Culture and Athenian Democracy*, Cambridge 1999, 270-290.
- JOUANNA 1995 = J. Jouanna, *Espaces sacrés, rites et oracles dans l'Œdipe à Colone de Sophocle*, "REG" 108.1 (1995), 38-58.
- KAVOULAKI 1999 = A. Kavoulaki, *Processional Performance and the Democratic Polis*, in S. Goldhill, R. Osborne, *Performance Culture and Athenian Democracy*, Cambridge 1999, 293-320.
- LEE 1997 = K. H. Lee, *Euripides. Ion*, Warminster 1997.
- LEE 2015 = M. M. Lee, *Body, Dress, and Identity in Ancient Greece*, New York 2015.
- LORAUX 1999 = N. Loraux, *La voix endeuillée*, Paris 1999.
- LOSCALZO 2008 = D. Loscalzo, *Il pubblico a teatro nella Grecia antica*, Roma 2008.
- MARRUCCI 2016 = L. Marrucci, *Bebelos: spazio sacro, gradazioni di sacralità e gerarchie di partecipazione*, "Mythos" 10 (2016), 159-72.
- MCINERNEY 1997 = J. McNerney, *Parnassus, Delphi, and the Thyiades*, "GRBS" 38.3 (1997), 263-83.

- MEINECK 2018 = P. Meineck, *Theatrocracy: Greek Drama, Cognition, and the Imperative for Theatre*, London/New York 2018.
- MIKALSON 1957= J. D. Mikalson, *The Sacred and Civil Calendar of the Athenian Year*, Princeton (NJ) 1957.
- MILLS 1997 = S. Mills, *Theseus, Tragedy and the Athenian Empire*, Oxford 1997.
- NAIDEN 2006 = F. S. Naiden, *Ancient Supplication*, Oxford 2006.
- NEILS 1996 = J. Neils, *Pride, Pomp and Circumstance*, in *Worshipping Athena : Panathenaia and Parthenon*, Madison 1996, 177-197.
- OWEN 1963 = A. S. Owen, *Euripides. Ion*, Oxford 1963.
- PARISE 1988 = N. Parise, *Sacrificio e misura del valore nella Grecia antica*, in *Sacrificio e società nel mondo antico*, Roma/Bari 1988.
- PARKE 1977 = H. W. Parke, *Festivals of the Athenians*, London 1977.
- PARKER 2005 = R. Parker, *Polytheism and Society at Athens*, Oxford 2005.
- PATERA 2010 = I. Patera, *Espace et structures culturels du sanctuaire grec : la construction du vocabulaire*, "RHR" 227 (2010), 535-551.
- PICKARD-CAMBRIDGE 1968 = A.W. Pickard-Cambridge, *The Dramatic Festivals of Athens, second edition revised by J. Gould and D.M. Lewis, with select addenda*, Oxford 1968.
- REHM 1988 = R. Rehm, *The Staging of Suppliant Plays*, "GRBS" 29 (1988), 263-308.
- RENFREW/MALAFOURIS 2010 = C. Renfrew, L. Malafouris, *The Cognitive Life of Things: Recasting the Boundaries of the Mind*, Cambridge MA 2010.
- RENFREW/MALAFOURIS 2013 = C. Renfrew, L. Malafouris, *How things shape the mind : a theory of material engagement*, Cambridge MA 2013.
- RHODES 2003 = P. J. Rhodes, *Nothing to Do with Democracy: Athenian Drama and the Polis*, "JHS" 123 (2003), 104-119.
- RHODES 2011 = P. J. Rhodes, *The Dionysia and Democracy Again*, "CQ" 61.1, (2011), 71-74.
- ROBERTSON 1996 = N. Robertson, *New Light on Demeter's Mysteries: The Festival Proerosia*, "GRBS" 37 (1996), 319-379.
- RODIGHIERO 2012 = A. Rodighiero, *The Sense of Place: Oedipus at Colonus, 'Political' Geography, and the Defence of a Way of Life*, in A. Markantonatos et B. Zimmermann (edd.) *Crisis on Stage: Tragedy and Comedy in Late Fifth-Century Athens*, Berlin/Boston 2012, 55-80.
- ROUX 1976 = G. Roux, *Delphes: son oracle et ses dieux*, Paris 1976.
- RUTHERFORD 2014 = I. Rutherford, *State Pilgrims and Sacred Observers in Ancient Greece: A Study of Theōriā and Theōroi*, Cambridge 2014.
- SAID 2012 = S. Said, *Athens and Athenian Space in Oedipus at Colonus*, in A. Markantonatos, B. Zimmermann (edd.) *Crisis on Stage: Tragedy and Comedy in Late Fifth-Century Athens*, Berlin 2012, 81-102.
- SCOTT 2010 = M. Scott, *Delphi and Olympia: The Spatial Politics of Panhellenism in the Archaic and Classical Period*, Cambridge 2010.
- SCULLION 2002 = S. Scullion, *'Nothing to do with Dionysus': tragedy misconceived as ritual*, "CQ" 52 (2002), 102-137.

- SEAFORD 1998 = R. Seaford, *Something to Do with Dionysos - Tragedy and the Dionysiac : Response to Friedrich*, in M. S. Silk (ed.), *Tragedy and the Tragic : Greek Theatre and Beyond*, Oxford 1998, 284-309.
- SEAFORD 2000 = R. Seaford, *The Social Function of Attic Tragedy: A Response to Jasper Griffin*, "CQ" 50.1 (2000), 30-44.
- SINN 1993 = U. Sinn, *Greek sanctuaries as places of refuge*, in N. Marinatos, R. Hägg (edd.), *Greek Sanctuaries : new approaches*, London 1993, 88-109.
- SOMMERSTEIN 2010 = A. Sommerstein, *The tangled ways of Zeus : and other studies in and around Greek tragedy*, Oxford 2010.
- SOURVINOU-INWOOD 2003 = C. Sourvinou-Inwood, *Tragedy and Athenian Religion*, Lanham (MD) 2003.
- SPINETO 2005 = N. Spineto, *Dionysos a teatro: il contesto festivo del dramma greco*, Roma 2005
- TADDEI 2010 = A. Taddei, *Memory, Performance and Pleasure in Greek Rituals*, in A. Michaels (ed.), *Ritual Dynamics and the Science of Ritual*, vol. II, Wiesbaden 2010, 87-108.
- TADDEI 2020 = A. Taddei, *Heorté. Azioni sacre sulla scena tragica euripidea*, Pisa 2020.
- TZANETOU 2012 = A. Tzanetou, *City of Suppliants. Tragedy and Athenian Empire*. Austin, Texas 2012.
- VERNANT/VIDAL-NAQUET 1972 = J.-P. Vernant, P. Vidal-Naquet, *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*, Paris 1972.
- VERNANT/VIDAL-NAQUET 1986 = J.-P. Vernant, P. Vidal-Naquet, *Mythe et tragédie en Grèce ancienne II*, Paris 1986.
- VILLANUEVA 1986 = M. C. Villanueva Puig, *À propos des Thyiades de Delphes*. In *L'association dionysiaque dans les sociétés anciennes: actes de la table ronde (Rome, 24-25 mai 1984)*, Roma 1986, 31-51.
- VIVIERS 2010 = D. Viviers, *Élites et processions dans les cités grecques : une géométrie variable ?*, in L. Capdetrey, Y. Lafond (edd.) *La cité et ses élites: pratiques et représentation des formes de domination et de contrôle social dans les cités grecques : actes du colloque de Poitiers, 19-20 octobre 2006*, Bordeaux 2010.
- VOGT 2010 = S. Vogt, *Delphi in der attischen Tragödie*, "A&A", 44.1 (2010), 30-48.
- WILSON 2009 = P. Wilson, *Tragic Honours and Democracy: Neglected Evidence for the Politics of the Athenian Dionysia*, "CQ", 59.1 (2009), 8-21.
- WINKLER/ZEITLIN 1990 = J. J. Winkler, F. I. Zeitlin, *Nothing to Do with Dionysos : Athenian Drama in Its Social Context*, Princeton (NJ) 1990.
- WYCHERLEY 1957 = R. E. Wycherley, *The Athenian Agora : Literary and Epigraphical Testimonia*, Princeton (NJ) 1957.
- ZEITLIN 1965 = F. Zeitlin, *The Motif of Corrupted Sacrifice in Aeschylus' Oresteia*, "TaPhA", 96 (1965), 463-508.