

LEXIS

Poetica, retorica e comunicazione nella tradizione classica

33.2015

ADOLF M. HAKKERT EDITORE

Direzione

VITTORIO CITTI
PAOLO MASTANDREA
ENRICO MEDDA

Redazione

STEFANO AMENDOLA, GUIDO AVEZZÙ, FEDERICO BOSCHETTI, CLAUDIA CASALI, LIA DE FINIS, CARLO FRANCO, ALESSANDRO FRANZOI, MASSIMO MANCA, STEFANO MASO, LUCA MONDIN, GABRIELLA MORETTI, MARIA ANTONIETTA NENCINI, PIETRO NOVELLI, STEFANO NOVELLI, GIOVANNA PACE, ANTONIO PISTELLATO, RENATA RACCANELLI, GIOVANNI RAVENNA, ANDREA RODIGHIERO, GIANCARLO SCARPA, PAOLO SCATTOLIN, LINDA SPINAZZÈ, MATTEO TAUFER

Comitato scientifico

MARIA GRAZIA BONANNO, ANGELO CASANOVA, ALBERTO CAVARZERE, GENNARO D'IPPOLITO, LOWELL EDMUNDS, PAOLO FEDELI, ENRICO FLORES, PAOLO GATTI, MAURIZIO GIANGIULIO, GIAN FRANCO GIANOTTI, PIERRE JUDET DE LA COMBE, MARIE MADELEINE MACTOUX, GIUSEPPE MASTROMARCO, GIANCARLO MAZZOLI, GIAN FRANCO NIEDDU, CARLO ODO PAVESE, WOLFGANG RÖSLER, PAOLO VALESIO, MARIO VEGETTI, PAOLA VOLPE CACCIATORE, BERNHARD ZIMMERMANN

LEXIS – Poetica, retorica e comunicazione nella tradizione classica

<http://www.lexisonline.eu/>
info@lexisonline.eu, infolexisonline@gmail.com

Direzione e Redazione:

Università Ca' Foscari Venezia
Dipartimento di Studi Umanistici
Palazzo Malcanton Marcorà – Dorsoduro 3484/D
I-30123 Venezia

Vittorio Citti vittorio.citti@gmail.it

Paolo Mastandrea mast@unive.it

Enrico Medda enrico.medda@unipi.it

Pubblicato con il contributo di:

Dipartimento di Studi Umanistici (Università Ca' Foscari Venezia)

Dipartimento di Studi Umanistici (Università degli Studi di Salerno)

Copyright by Vittorio Citti

ISSN 2210-8823

ISBN 978-90-256-1300-6

Lexis, in accordo ai principi internazionali di trasparenza in sede di pubblicazioni di carattere scientifico, sottopone tutti i testi che giungono in redazione a un processo di doppia lettura anonima (*double-blind peer review*, ovvero *refereeing*) affidato a specialisti di Università o altri Enti italiani ed esteri. Circa l'80% dei revisori è esterno alla redazione della rivista. Ogni due anni la lista dei revisori che hanno collaborato con la rivista è pubblicata sia online sia in calce a questa pagina.

Lexis figura tra le riviste di carattere scientifico a cui è riconosciuta la classe A nella lista di valutazione pubblicata dall'**ANVUR** (*Agenzia Nazionale di Valutazione del Sistema Universitario e della Ricerca*). È inoltre censita dalla banca dati internazionale **Scopus-Elsevier**, mentre è in corso la procedura di valutazione da parte della banca dati internazionale **Web of Science-ISI**.

Informazioni per i contributori: gli articoli e le recensioni proposti alla rivista vanno inviati all'indirizzo di posta elettronica **infolexisonline@gmail.com**. Essi debbono rispettare scrupolosamente le norme editoriali della rivista, scaricabili dal sito **www.lexisonline.eu** (si richiede, in particolare, l'utilizzo esclusivo di un font greco di tipo unicode). Qualsiasi contributo che non rispetti tali norme non sarà preso in considerazione da parte della redazione.

Si raccomanda di inviare due files separati del proprio lavoro, uno dei quali reso compiutamente anonimo. Il file anonimo dovrà essere accompagnato da una pagina contenente nome, cognome e recapiti dell'autore (tale pagina sarà poi eliminata dalla copia inviata ai referees).

Revisori anni 2013-2014:

Gianfranco Agosti	Marco Fernandelli	Camillo Neri
Guido Avezzù	Franco Ferrari	Gianfranco Nieddu
Emmanuela Bakola	Patrick J. Finglass	Salvatore Nicosia
Michele Bandini	Alessandro Franzoi	Stefano Novelli
Giuseppina Basta Donzelli	Ornella Fuoco	Maria Pia Pattoni
Luigi Battezzato	Valentina Garulli	Giorgio Piras
Franco Bertolini	Alex Garvie	Antonio Pistellato
Federico Boschetti	Gianfranco Gianotti	Renata Raccanelli
Tiziana Brolli	Massimo Gioseffi	Giovanni Ravenna
Alfredo Buonopane	Wolfgang Hübner	Ferruccio Franco Repellini
Claude Calame	Alessandro Iannucci	Antonio Rigo
Fabrizio Cambi	Mario Infelise	Wolfgang Rösler
Alberto Camerotto	Walter Lapini	Alessandro Russo
Caterina Carpinato	Liana Lomiento	Stefania Santelia
Alberto Cavarzere	Giuseppina Magnaldi	Paolo Scattolin
Ettore Cingano	Giacomo Mancuso	Antonio Stramaglia
Vittorio Citti	Chiara Martinelli	Vinicio Tammaro
Silvia Condorelli	Stefano Maso	Andrea Tessier
Roger Dawe	Paolo Mastandrea	Renzo Tosi
Rita Degl'Innocenti Pierini	Giuseppe Mastromarco	Piero Totaro
Paul Demont	Enrico Medda	Alfonso Traina
Stefania De Vido	Elena Merli	Mario Vegetti
Riccardo Di Donato	Francesca Mestre	Giuseppe Zanetto
Rosalba Dimundo	Luca Mondin	Stefano Zivec
Lowell Edmunds	Patrizia Mureddu	
Marco Ercoles	Simonetta Nannini	

LEXIS

Poetica, retorica e comunicazione nella tradizione classica

SOMMARIO

ARTICOLI

Patrick J. Finglass, <i>Martin Litchfield West, OM, FBA</i>	1
Vittorio Citti, <i>Carles Miralles, filologo e poeta</i>	5
Marion Lamé – Giulia Sarrullo et al., <i>Technology & Tradition: A Synergic Approach to Deciphering, Analyzing and Annotating Epigraphic Writings</i>	9
Pietro Verzina, <i>Le ‘Horai’ in ‘Cypria’ fr. 4 Bernabé</i>	31
Patrizia Mureddu, <i>Quando l’epos diventa maniera: lo ‘Scudo di Eracle’ pseudo-esiodo</i>	57
Felice Stama, <i>Il riscatto del corpo di Ettore: una rivisitazione ‘mercantesca’ in Eschilo</i>	71
Anna Caramico, <i>Ψυχῆς εὐτλήμονι δόξη: esegesi del v. 28 dei ‘Persiani’ di Eschilo</i>	80
Carles Miralles (†), <i>Quattro note alle ‘Supplici’ di Eschilo: vv. 176-523, 291-323, 249, 346</i>	92
Liana Lomiento, <i>Eschilo ‘Supplici’ 825-910. Testo, colometria e osservazioni sulla struttura strofica</i>	109
Carles Garriga, <i>‘Le droit se déplace’: Paul Mazon e Aesch. ‘Ch.’ 308</i>	127
Andrea Taddei, <i>Ifigenia e il Coro nella ‘Ifigenia tra i Tauri’. Destini rituali incrociati</i>	150
Pascale Brillet-Dubois, <i>A Competition of ‘choregoi’ in Euripides’ ‘Trojan Women’. Dramatic Structure and Intertextuality</i>	168
Stefano Novelli, <i>Nota a Eur. ‘Tro.’ 361</i>	181
Valeria Melis, <i>Eur. ‘Hel.’ 286: un nuovo contributo esegetico</i>	183
Francesco Lupi, <i>Alcune congetture inedite di L.C. Valckenaer e J. Pierson sui frammenti dei tragici greci</i>	195
Adele Teresa Cozzoli, <i>Un dialogo tra poeti: Apollonio Rodio e Teocrito</i>	218
Silvio Bär, <i>What’s in a μή? On a Polysemous Negative in Call. ‘Aet.’ fr. 1.25</i>	241
Matteo Massaro, <i>‘Operis labor’: la questione critico-esegetica di Plaut. ‘Amph.’ 170 e lo sfogo di uno schiavo</i>	245
Emanuele Santamato, <i>Imitare per comunicare: Coriolano e Romolo in Dionigi di Alicarnasso</i> ..	254
Giovanna Longo, <i>Ecfrasi e declamazioni ‘sbagliate’: Pseudo-Dionigi di Alicarnasso ‘Sugli errori che si commettono nelle declamazioni’ 17</i>	282
Alessia Bonadeo, <i>Sulle tracce di un’incipiente riflessione metapoetica: l’elegia 1.2 di Properzio</i>	301
Rosalba Dimundo, <i>L’episodio di Semele nelle ‘Metamorfofi’ di Ovidio: una proposta di lettura</i> ..	320
Suzanne Saïd, <i>Athens as a City Setting in the Athenian ‘Lives’</i>	342
Lucia Pasetti, <i>L’arte di ingiuriare: stilistica e retorica dell’insulto in Apuleio</i>	363
Morena Deriu, <i>‘Prosimetrum’, impresa e personaggi satirici nei ‘Contemplantes’ di Luciano di Samosata</i>	400
Fabio Vettorello, <i>I ‘Saturnalia’ di Luciano. Struttura e contesti</i>	417
Francesca Romana Nocchi, <i>‘Divertissements’ dotti e inimicizie virtuali: il ‘lusus in nomine’ negli ‘Epigrammata Bobiensia’</i>	432

Silvia Arrigoni, <i>Per una rassegna di 'hemistichia' e 'uersus' enniani nel commento di Servio a Virgilio</i>	453
Alice Franceschini, <i>Lessico e motivi tradizionali in un epigramma cristiano</i>	477
Thomas Reiser, <i>Lexical Notes To Francesco Colonna's 'Hypnerotomachia Poliphili' (1499) – Cruces, Contradictions, Contributions</i>	490

RECENSIONI

Giulio Colesanti – Manuela Giordano (ed. by), <i>Submerged Literature in Ancient Greek Culture. An Introduction</i> (L. Carrara)	527
Luisa Andreatta, <i>Il verso docmiaco. Fonti e interpretazioni</i> (E. Cerbo)	532
Marcel Andrew Widzisz, <i>Chronos on the Threshold. Time, Ritual, and Agency in the 'Oresteia'</i> (C. Lucci)	536
<i>L'indovino Poliido. Eschilo, 'Le Cretesi'. Sofocle, 'Manteis'. Euripide, 'Poliido'</i> , edizione a c. di Laura Carrara (L. Ozbek)	549
Eric Csapo – Hans Rupprecht Goette – J. Richard Green – Peter Wilson (ed. by), <i>Greek Theatre in the Fourth Century B.C.</i> (A. Candio)	557
Marta F. Di Bari, <i>Scene finali di Aristofane. 'Cavalieri' 'Nuvole' 'Tesmoforiazuse'</i> (M. Napolitano)	559
Carlotta Capuccino, <i>ΑΡΧΗ ΛΟΓΟΥ: Sui proemi platonici e il loro significato filosofico, presentazione di Mario Vegetti</i> (S. Nannini)	568
William den Hollander, <i>Flavius Josephus, the Emperors and the City of Rome</i> (A. Pistellato) ...	577
Francesca Mestre, <i>Three Centuries of Greek Culture under the Roman Empire. 'Homo Romanus Graeca Oratio'</i> (D. Campanile)	582
<i>Carmina Latina Epigraphica Africarum provinciarum post Buechelerianam collectionem editam reperta cognita (CLEAfr)</i> , collegit, praefatus est, edidit, commentariolo instruxit Paulus Cugusi adiuvante Maria Theresia Sblendorio Cugusi (A. Pistellato)	587
Salvatore Cerasuolo – Maria Luisa Chirico – Serena Cannavale – Cristina Pepe – Natale Rampazzo (a c. di), <i>La tradizione classica e l'Unità d'Italia</i> (C. Franco)	592
William Marx, <i>La tomba di Edipo. Per una tragedia senza tragico</i> , traduzione di Antonella Candio (M. Natale)	594

Ifigenia e il Coro nella *Ifigenia tra i Tauri*. Destini rituali incrociati*

1. Un'elevata densità rituale.

Un rito agito sulla scena, o nell'orchestra, non corrisponde necessariamente a una rappresentazione fedele di azioni sacre così come agite dai *politai* nel quadro della porzione di vita sociale che noi isoliamo come religiosa¹. Esistono infatti diversi livelli di mediazione (a partire, ovviamente, dalla soggettività autoriale) tra un universo simbolico condiviso, e concretamente realizzato entro il nesso mitico rituale che legittima le azioni sacre della *polis*, e il grado di convenzionalità determinato dalle circostanze rappresentate, per così dire, dal *drama* in senso proprio. E tuttavia, il codice simbolico utilizzato, condiviso tra autore e pubblico², appare saldamente fondato su conoscenze e competenze rituali determinate dalla esperienza dei singoli, vissuta individualmente oppure attraverso le forme di aggregazione, temporanee e permanenti, operanti all'interno della *polis* ancora in età classica³.

Nel caso della *Ifigenia tra i Tauri* il riferimento ad azioni rituali, e in particolare a feste del calendario argivo, delio e soprattutto ateniese, contribuisce in maniera decisiva a costruire nell'immaginario degli spettatori il passato della protagonista e del coro di giovani schiave che, insieme alla figlia di Agamennone, operano nel santuario di Artemide.

La tragedia di cui ci occupiamo costituisce del resto, e da tempo, un terreno di indagine privilegiato per chi si occupi del cosiddetto calendario festivo ateniese. L'attenzione degli interpreti si è concentrata soprattutto su quanto è possibile ricostruire a proposito di Brauronie e Tauropolie, fondate rispettivamente dalla protagonista e da Oreste nel finale della tragedia, ma queste due feste non sono le sole *heortai* ateniesi alle quali si fa riferimento nel dramma. A queste deve infatti essere affiancata almeno la menzione – eziologica, nell'intento euripideo – dei *Choes*, da parte di Oreste, e la più che probabile allusione ai *Plynteria* al momento della purificazione della statua di Artemide⁴. Volendo poi, per così dire, estendere il raggio geo-

* Desidero ringraziare R. Di Donato, che ha letto e discusso con me questo lavoro, arricchendolo con correzioni e utili suggerimenti. Dei temi qui affrontati ho avuto l'opportunità di discutere, in occasioni differenti, anche con V. Andò, D. Bonanno, M. Carastro, N. Cusumano e M. Giordano: tutti siano ringraziati per le loro osservazioni. Di ogni errore e omissione resto ovviamente unico responsabile.

¹ Per questo punto di metodo, cf. Di Donato 2010.

² L'osservazione riguarda ovviamente anche gli attori e i membri del coro, selezionati tra i *politai*. È un punto importante, quello relativo alla competenza che i cittadini si fanno nel partecipare alle *performances* corali: nell'arco di un anno una buona parte della popolazione ateniese maschile aveva occasione di cantare e danzare in un coro: si veda Herington 1985, 96 e 161 ss. Cf. anche Kowalzig 2007, 4 s., Vetta 2007 e Bierl 2011, 68. Sia consentito rinviare anche a quanto ho scritto in Lexis 32, 2014.

³ Cf. Di Donato 1984 e Gernet 1997 (con la introduzione di R. Di Donato). Si veda anche Gernet 1999.

⁴ Per i *Choes*, cf. vv. 939-60 (cf. Wolff 1992, 325-9, Hamilton 1992, 10-33, Parker 2005, 293-5), per i *Plynteria*, cf. vv. 1040 ss. (cf. Wolff 1992, Parker 2005, 163 ss., 226 e 478, con importanti riflessioni anche circa lo statuto dei *Plynteria* come ἐορτή), Sull'*aition* euripideo dei *Choes* si vedano le osservazioni di Dunn 1996, 50-1.

grafico oltre la *polis* in cui il dramma fu rappresentato intorno al 412⁵, sarà utile ricordare anche il riferimento alle feste per Artemide celebrate annualmente sull'isola di Delo, esplicitamente menzionate dal coro, e l'allusione di Ifigenia ai culti argivi in onore di Era. Sarà, infine, utile aggiungere che sono numerosi anche i riferimenti a forme rituali specifiche, funzionalmente connotate, presenti nel dramma: così accade, ad esempio, per l'anomalo *threnos*⁶ a distanza intonato dalla protagonista in onore di Oreste creduto morto, o per l'allusione esplicita a forme culturali, anche assai controverse, praticate in onore di Artemide nella terra dei Tauri.

L'elevato grado di 'densità rituale' della tragedia contribuisce perciò a legittimare la scelta di concentrarsi su questo specifico aspetto, per tentare una diversa lettura della caratterizzazione, anche reciproca, di Ifigenia e del gruppo di schiave che, insieme a lei, operano nel santuario di Artemide, nella lontana, desolata e inospitale (v. 94: ἄξιενον; v. 402: ἄμικτον) terra dei Tauri.⁷

Non si tratta né di rivendicare il carattere esclusivo o privilegiato di una simile chiave interpretativa né di misurare il grado di maggiore o minore coerenza psicologica di un singolo personaggio⁸. Si tratta, piuttosto, di valutare in quale misura il riferimento a pratiche rituali consenta di trasmettere messaggi che il pubblico è in grado di recepire, soprattutto in ragione della propria competenza rituale.

2. Ifigenia e il 'suo' coro: analogie e differenze tra passato, presente e futuro .

Nel più recente tra i commenti alla *Ifigenia tra i Tauri*, P. Kyriakou sottolinea, per così dire, la solidità drammaturgica della protagonista e l'autorevolezza anche religiosa con cui essa interviene nell'arco dell'intero dramma. La figlia di Agamennone

⁵ Sulla (problematica) datazione del dramma si veda la ricostruzione del dibattito in Kyriakou 2006, 39-42. Cf. anche Cropp 2000, 60-1. L'allusione ai *Delia* ha fatto pensare alla possibilità di una datazione più alta (e cioè vicina alla purificazione dell'isola da parte degli Ateniesi, di cui parla Thuc. 3.104), ma si tratta di un'ipotesi oggi sostanzialmente ritenuta superata.

⁶ Cf. v. 144: δυσθρηνήτοις ... θρήνοις. Le offerte rituali sono elencate nel dettaglio, e comprendono latte, vino e miele (vv. 163-5). Si vedano le osservazioni di D. Lanza (Lanza 1989, 16-7). L'allusione a un vassoio d'oro contribuisce a rendere chiara l'opulenza del santuario di Artemide presso i Tauri (cf. Kyriakou 2006, 92).

⁷ Sulla 'geografia' (e sulle conseguenze anche testuali dell'interpretazione proposta) nella *Ifigenia taurica* si vedano le osservazioni di Hall 1987. Sulla lontananza della terra dei Tauri («not only a far away land. It is nearly inaccessible»), cf. Saïd 2011, 51. Sui Tauri, cf. Cropp 2000, 47 s., con bibliografia.

⁸ Per quanto ovviamente legittima, una simile operazione intellettuale rischia infatti talvolta di operare una sorta di scollamento progressivo tra le figure mitiche *personatae* e il contesto sociale nel quale dobbiamo fare lo sforzo di immaginare rappresentato un dramma. Questo contesto, agonale e festivo, è prima di tutto politico (cf. Di Donato 1986, 1992, 2002, 2013), e trae legittimazione dalla presenza di spettatori che stanno partecipando a una festa e condividono con l'autore del dramma, ma anche con i *politai* che cantano e danzano nel coro dei quindici membri, un universo simbolico di riferimento che passa *anche* attraverso la rappresentazione di rituali sulla scena (su questo si veda anche Lanza 1989, 18). La pluralità dei livelli di ricezione (cf. Vernant – Vidal Naquet 1972, su cui si veda Di Donato 2013 I, 251-61) riguarda ovviamente anche questa competenza rituale, che sarà diversa per uno spettatore membro del γένος dei *Kerykes* o *Eumolpidi* e per uno dei *trentamila* che, nella celebre e senz'altro enfatica narrazione erodotea (cf. Hdt. 8.65 e le osservazioni di Parker 2005, 348 s.) partecipano alla πομπή che da Atene muoveva verso Eleusi per celebrare i Misteri nel mese di Boedromione.

non appare, cioè, *the product of a mere dramatic distillation of mythic figures and literary precedents or mere examples of standard moral types*, ma si caratterizza per una fisionomia ben definita⁹.

Nel corso della tragedia, e fino al complesso inganno ordito ai danni del re barbaro presso il quale la figlia di Agamennone è stata trasportata dopo i fatti di Aulide, il personaggio di Ifigenia si sviluppa in effetti come figura dotata di singolare autonomia, anche rispetto alla stessa funzione sacerdotale impostale da Toante (v. 32: ναῖσι δ' ἐν τοῖσδ' ἰερέων τίθησί με). Fortemente critica rispetto alla pratica taurica del sacrificio umano, la figlia di Agamennone si rifiuta, per esempio, di portare a compimento questo rituale, pur svolgendone con scrupolo la parte incipitaria, e quindi non impedendone – di fatto – l'esecuzione.

Al contrario di quel che accade per la protagonista, e in conformità con quanto avviene in buona parte del teatro euripideo, il coro ha invece un ruolo relativamente limitato e sostanzialmente marginale nello svolgimento degli eventi. Le schiave (δμοαί, v. 143) si collocano sostanzialmente su un piano di continuità funzionale e relazionale con Ifigenia, una *philia*¹⁰ che si traduce in una fattiva collaborazione per realizzare il piano di fuga della padrona, realizzato grazie all'autorità religiosa di cui quest'ultima gode¹¹. Fin dalla parodo, le giovani rispondono con azioni sacre (πέμπω, v. 131) alle indicazioni rituali (εὐφραμεῖτε, v. 123¹²) della loro sacerdotessa, della quale il gruppo si dichiara esplicitamente 'schiavo' (κληιδούχου δούλα, v. 131).

Unica affermazione di autonomia del coro rispetto a Ifigenia sarebbe la mancanza di una critica esplicita al sacrificio umano nei confronti del quale – come si è visto – Ifigenia prende invece le distanze in modo chiaro¹³. A ben vedere, tuttavia, anche su questo piano il coro non è così distante dalla sua padrona perché, se è vero che nel primo stasimo le giovani non riprendono le parole di critica pronunciate da Ifigenia, è altrettanto vero che in più occasioni viene sottolineata, proprio dalle schiave, l'anomalia di altari bagnati con sangue umano e di una dea che trae un piacere rituale distorto (ἡδονή) dall'uccisione di uomini invece che di animali¹⁴.

⁹ Kyriakou 2006, 30-7. Di tenore analogo sono le osservazioni di Hall 2013, 16-7, che ha illustrato come il dramma euripideo di cui qui ci occupiamo, e ancora più in particolare la figura della protagonista, non abbia goduto di una grande fortuna nella storia degli studi. Dopo il commento edito da M. Platnauer nel 1938, è stato, per esempio, necessario attendere la fine degli anni '90, e poi il primo decennio del nuovo secolo, per osservare una nuova attenzione per la tragedia. Sono molto importanti le pagine in cui la studiosa stabilisce connessioni tra le riprese di interesse nei confronti di questo dramma e snodi cruciali della storia europea e mondiale.

¹⁰ Il richiamo alla complicità sulla base della relazione che lega Ifigenia e il coro emerge in più luoghi del testo. Cf., per esempio, v. 458 (σιγάτε, φίλοι, dove l'invito al silenzio prelude alla necessità di sacrificare ad Artemide i nuovi arrivati) oppure vv. 1056 ss. (ὦ φίλταται γυναῖκες, che apre la *rhesis* in cui la protagonista chiede la complicità del coro nella realizzazione del piano di fuga).

¹¹ Cf. vv. 1159 ss.

¹² Sulla *euphemia* si veda Suárez de la Torre 2007.

¹³ Kyriakou 2006, 36.

¹⁴ Sul piacere rituale sia permesso rinviare a Taddei 2007 e 2010. Cf. Strachan 1976, 138-40. Tra le prese di posizione del coro nei confronti del sacrificio umano cf. i vv. 463-6 (che è, di fatto, una forte presa di posizione delle giovani schiave), v. 1116 (il coro descrive il proprio ruolo in Tauride e precisa di svolgere una funzione sacra in rapporto ad altari *non bagnati da sangue*

Protagonista e coro condividono, per così dire, un profilo rituale analogo, determinato da un presente funzionalmente connotato nella lontana terra taurica e da un passato, ellenico per entrambe, che non ha prodotto gli esiti attesi per fanciulle di origine aristocratica. Nel presente degli eventi messi in scena, schiave e sacerdotessa svolgono funzioni distinte e complementari, vivendo e operando in un santuario presentato, sin dal prologo, come insanguinato e grondante di sangue greco (v. 72: καὶ βωμός, Ἔλλην οὗ καταστάζει φόνος;)¹⁵.

La differenziazione funzionale tra la sacerdotessa e le sue schiave ha tuttavia un tratto di interesse non tanto nella specificità dei ruoli (per esempio nel caso della purificazione della statua cui collaborano anche altre figure, tra le quali ναοφύλακες βώμοί τ' ἐπιστάται¹⁶), quanto in una sorta di maggiore radicamento delle giovani nel quadro della cultualità taurica¹⁷. Alla padrona che intona il lamento esse dichiarano infatti, ai vv. 179-81, che risponderanno con forme innologiche modulate sul grido barbaro, e che con tutta probabilità trovavano riscontro nella musica che accompagnava il canto¹⁸:

Xo.} ἀντιψάλμους ᾠδὰς ὕμνων τ'
Ἀσιητᾶν σοι βάρβαρον ἄχάν,
δέσποιν', ἐξαυδάσω,

Pur svolgendo funzioni differenziate, coro e protagonista, schiave e sacerdotessa, sono vincolate da un legame di reciprocità che emerge in più occasioni¹⁹ e costruiscono, nell'arco dell'intero dramma, il disegno di una fuga di Ifigenia dalla terra dei Tauri che troverà una prima realizzazione solo nel finale, grazie all'intervento di Atena *ex machina*.

Il futuro cui è destinata la sacerdotessa è, dunque, ben diverso da quello che attende le giovani componenti del coro, perché se la prima costruisce da presto il proprio piano di fuga dalla terra dei barbari, le seconde si limitano ad aiutarla essendo radicate proprio in quella terra. Nella ricostruzione del proprio passato, vale a dire

animale: βωμούς τ' οὐ μηλοθύτας. Ma cf. già i vv. 403-6). Si veda anche vv. 72, 1117-22. Sull'atteggiamento di Ifigenia nei confronti del sacrificio umano, e sull'ambigua posizione attribuibile ad Artemide, cf. Papadopoulou 2005.

¹⁵ Al tempio erano probabilmente appesi gli scheletri delle vittime (oppure i beni sottratti al nemico: al v. 626 si allude infatti alla cremazione e alla precipitazione dei resti delle vittime: cf. Kyriakou 2006, 70), ma non è certo cosa fosse concretamente rappresentato sulla scena. Cf. Burnett 1971, 63 (contro l'ipotesi di un ridimensionamento dell'apparato scenico avanzata da A.M. Dale). Cf. Di Benedetto – Medda 1997, 139 s. e Saïd 2011, 50.

¹⁶ Cf. v. 1284. La sezione in cui si fa riferimento alla purificazione della statua si trova ai vv. 1040 ss. (si vedano le importanti osservazioni di Lanza 1989, 18 s.).

¹⁷ Ma cf. *infra* per la possibilità di un'analoga assimilazione da parte di Ifigenia.

¹⁸ Cf. Hall 2013, 53 s. dove si sottolinea la *complexity of their* (i.e. del coro) *relationship with the space they currently inhabit*. La studiosa cita come esempio positivo la prima traduzione inglese del dramma (a cura di G. West, London 1749), dove l'espressione è resa «in barbarous Asiatick Dialects»

¹⁹ Cf. ad es. vv. 1070 s., quando Ifigenia supplica (σ' ἰκνοῦμαι, v. 1069) il coro affinché questo la aiuti a realizzare il proprio piano sollecitando l'affetto che le giovani schiave nutrono per i loro cari (il v. 1071, che specifica trattarsi di *padri, madri e figli per chi ne ha*, è da considerare spurio perché si tratta di giovani non sposate, cf. v. 130).

nella determinazione della propria identità, protagonista e coro richiamano tuttavia elementi analoghi, che meritano di essere osservati, soprattutto per il modo in cui questi vengono costruiti nell'immaginario degli spettatori.

La costruzione euripidea del doppio cammino che, per vie diverse²⁰, ha condotto Ifigenia e le giovani schiave di origine greca in Tauride, fa infatti largo uso dei codici simbolici veicolati dai riti e dalle feste, in particolare i culti argivi in onore di Era e le feste per Artemide e Apollo celebrate sull'isola di Delo. Questi due importanti riti vengono utilizzati, rispettivamente da Ifigenia e dalle schiave, per mostrare quanto sia diverso il presente taurico rispetto al passato aristocratico della protagonista (d'altra parte assai noto all'uditorio) e del coro, del quale invece il pubblico non sa niente, se non quanto può recuperare da allusioni meglio rintracciabili per chi legge un testo, rispetto a chi assista al dramma seduto nel rumoroso teatro di Dioniso²¹.

3. Un passato senza sbocco: Ifigenia.

Non è ovviamente la prima volta che il pubblico si misura con la storia di Ifigenia, nota – per quel che concerne il sacrificio ad Aulide – già nei *Cipria* e in Esiodo, sebbene assente in Omero, dove la figlia di Agamennone compare, ma solo probabilmente, con il nome di *Iphianassa*²². Come spesso accade nei drammi euripidei, il pubblico si trova, piuttosto, ad associare una propria conoscenza del mito con importanti elementi di innovazione dell'autore, come il viaggio di Oreste e Pilade in una Tauride assai probabilmente modellata sulla descrizione che ne fa Erodoto²³, il ritorno in Grecia dei due fratelli e del cugino, e la fondazione di Brauronie e Tauropolie sulla costa orientale dell'Attica²⁴.

Se la fisionomia drammatica della protagonista appare – come si è visto – ben tratteggiata, e addirittura in corso di crescente precisazione durante il dramma, è evidente che il profilo rituale della sacerdotessa è solido sin dalle prime battute del dramma, ma è anche, al tempo stesso, rappresentato come problematico. La figura di Ifigenia appare infatti, per così dire, scomposta e sospesa tra una indubbia autorità, che si esercita addirittura sul re barbaro di cui ella è prigioniera, e la presa di distan-

²⁰ Sulla provenienza delle giovani schiave esistono varie posizioni. Non è detto, in ogni caso, che tutte provengano dalla stessa regione della Grecia. Una questione testuale (la possibilità di leggere *Eurota* invece di *Europa* al v. 135) lascia ancora aperta la possibilità che le giovani siano identificate come provenienti da Sparta o comunque dalla Laconia. Diggle (*Euripidea*, p. 418) ritiene persuasivi gli argomenti di E. Hall (1987) a favore della necessità di accogliere l'emendamento di Barnes. Ma si veda Cropp 1997.

²¹ Sul pubblico del teatro greco cf. Loscalzo 2008, Kawalko Roselli 2011.

²² Cf. *Cypria*, p. 41 Bernabè, Hes. *Cat.* fr. 23a M.-W. e, probabilmente, Stesicoro, *Oresteia* (fr. 215). Cf. Ekroth 2003 e Zeitlin 2011, 450 s. Per il riferimento omerico, cf. *Il.* 9.145 con il commento di Hainsworth, in Kirk 1993, 77.

²³ Cf. Hdt. 4.99-104 (cf. il commento di Corcella 1993, 315 s., con bibliografia). Cf. anche Hartog 1980, 171 s. Gli Ateniesi tentarono di estendere la propria influenza sull'area del mar Nero tra gli anni '30 e '20 del quarto secolo. Cf. Boardman 1999 e Tsatskhladze 1998.

²⁴ Sulle Brauronie, cf. Perusino – Gentili 2002, Ekroth 2003, Calame 2011. Sulle Tauropolie si veda la bibliografia citata in Taddei 2009.

za da alcune azioni sacre²⁵ che contribuiscono non poco a caratterizzare la barbarie della terra in cui Ifigenia e le schiave si trovano. Per quanto Euripide giochi molto su alcune ambiguità di questa opposizione tra civiltà e barbarie (per esempio quando Toante osserva che nemmeno presso i barbari sarebbe immaginabile il matricidio di Oreste²⁶), è infatti innegabile che l'intero dramma sia costruito intorno alla contrapposizione tra la desolata terra taurica²⁷ da una parte e, dall'altra, la *prospera e felice* Atene, il punto di arrivo anche geografico sul quale si chiude il dramma, e intorno al quale ruotano i molti riti e le feste evocate nella tragedia.

Ancora nell'ambito del *threnos* intonato in onore di Oreste, dopo avere descritto i mali abbattuti sulla propria casa, Ifigenia usa il tempo presente e dichiara di abitare *ora* (v. 219: *vñv... ναίω*) una terra arida (v. 219: *δυσχόρτους*) e inospitale, e quindi distinta dalla Grecia che il coro ha appena connotato in termini di prosperità vegetale e animale²⁸. La sacerdotessa inquadra il presente vissuto sulla scena in un più ampio percorso di vita, infelice sin da principio (*ἐξ ἀρχᾶς*, 203), e caratterizzato come una vera e propria quadruplici negazione di tutte le possibili forme di socialità e relazionalità concesse a una donna (v. 220: *ἄγαμος ἄτεκνος ἄπολις ἄφιλος*)²⁹. Privata della unione coniugale e, per questa via, dalla possibilità di generare figli, Ifigenia non appartiene ad alcuna comunità e non può realizzare le forme di reciprocità che caratterizzano l'agire degli uomini e, in questo caso, delle donne.

3.1. La ricostruzione di un passato rituale .

A questo presente così caratterizzato Ifigenia contrappone la rammemorazione di un passato le cui premesse erano di tutt'altro genere, e ricorda di essere stata un tempo oggetto di un'ambizione matrimoniale conforme a quanto accadeva d'ordinario per le famiglie aristocratiche, e dunque non limitata alla sola Argo, ma estesa all'intera Grecia³⁰. Per la ricostruzione (e la costruzione nell'immaginario degli spettatori) del proprio passato, la protagonista del dramma usa un codice comunicativo per noi molto interessante, saldamente ancorato alla dimensione rituale. Ai vv. 218-24, Ifigenia ricorda infatti che ad Argo, in età prematrimoniale, ella cantava e danzava³¹ in

²⁵ La presa di distanza si estende anche alla dimensione del mito, a proposito del quale Euripide mette in bocca ad Ifigenia parole di critica fondate su una sorta di iper-razionalismo, cf. vv. 387-90: Ifigenia dice di non credere (*ἄπιστα κρίνω*) al banchetto di Tantalos, e di ritenere invece la pratica del sacrificio umano, per così dire, connaturata ai Tauri (*ἀνθρωποκτόνους*, v. 389), i quali poi trasferirebbero sulla divinità la vera responsabilità del rito (v. 388). Cf. Zeitlin 2011, 450 s.

²⁶ Cf. v. 1174: *Ἀπολλων, οὐδ' ἐν βαρβάροις ἔτλη τις ἄν.*

²⁷ Nell'arco del dramma è frequente la contrapposizione tra la infelice terra dei Tauri e la prosperità di Atene (cf. p. es. i vv. 1087 s., 1482 s., 1131, 1449), ma la comunità dei Tauri non è descritta in termini di totale isolamento (hanno una *polis*, praticano il commercio, posseggono cavalli e navi, praticano l'allevamento del bestiame: cf. vv. 595, 1423-7, 236 s.). Cf. Saïd 1984 e 2002.

²⁸ Cf. vv. 133-5, con il commento di Kyriakou 2006, *a.l.*

²⁹ Sono importanti, a questo proposito, le osservazioni di Tzanetou 1999, 205 s. (con bibliografia ulteriore). Cf. anche Wolff 1992, 322.

³⁰ Sulle pratiche matrimoniali aristocratiche in età arcaica si veda Gernet 1968. Più in generale, sulle designazioni della parentela in età arcaica e poi classica cf. Gernet 1983 con le osservazioni di R. Di Donato (= Di Donato 2013, 63-71, 167-75).

³¹ Cf. Chantraine 1968 s.v. *μέλωμαι*. Il verbo indica il fatto di cantare e danzare insieme.

onore di Era e tessava, sul telaio dalla bella voce, l'immagine di Atena che lotta con i Titani.

νῦν δ' ἀξείνου πόντου ξείνα
 δυσχόρτους οἴκους ναίω,
 ἄγαμος ἄτεκνος ἄπολις ἄφιλος,
 ἅ μναστευθεῖς' ἐξ Ἑλλάνων,
 οὐ τὰν Ἄργει μέλπους' Ἥραν
 οὐδ' ἰστοῖς ἐν καλλιφθόγγοις
 κερκίδι Παλλάδος Ἀθίδος εἰκῶ
 <καὶ> Τιτάνων ποικίλλουσ',

Mentre richiama alla memoria (anche del pubblico) il proprio passato, la figlia di Agamennone non si limita cioè a ricordare il *daimon dysdaimon* della propria madre, o gli eventi – che noi diremmo mitografici – di Aulide (il viaggio, l'inganno del falso matrimonio con Achille), ma costruisce una contrapposizione tra il proprio presente e un passato aristocratico solo parzialmente vissuto.

Oggetto di ambizione matrimoniale da parte di tutti gli Elleni (μναστευθεῖς' ἐξ Ἑλλάνων), Ifigenia era solita celebrare Era attraverso il proprio canto e la propria danza (μέλπους' Ἥραν) ad Argo, dove annualmente venivano celebrati degli *Heraia* su cui siamo relativamente bene informati e che comprendevano azioni sacre svolte da giovani maschi negli spazi esterni al santuario, e da giovani donne – in segreto – all'interno del tempio³².

Non è, questa, la sola allusione tragica agli *Heraia*.

È notevole, per esempio, l'allusione alla festa in onore di Era argiva presente nell'*Elettra* euripidea, quando il coro invita la protagonista ad unirsi a tutte le fanciulle che stanno per partecipare alla festa per Era (πᾶσαι δὲ παρ' Ἥραν μέλλουσιν παρθενικαὶ στελεγειν), ed *Elettra* si rifiuta adducendo motivazioni, tra l'altro, importanti per una individuazione dello status di ἐοστρή³³. Si tratta di una festa alla quale le adolescenti partecipano cantando e danzando in onore della dea che, ad Argo in particolare, si caratterizza proprio per la protezione del matrimonio.

Al fine di trasmettere l'immagine di uno statuto matrimoniale irrealizzato, Ifigenia richiama le azioni sacre da lei svolte ad Argo, ricordando i canti e le danze in onore di Era e, insieme, la preparazione di un peplo che le giovani tessavano in ono-

³² La prima menzione degli *Heraia* è in Pind. *Nem.* 10, vv. 22-4. La festa, talvolta chiamata *Hecatombaia* (su cui cf. Amandry 1980, 220 ss., in particolare 226 e 244 ss. sul rapporto tra questa denominazione e quella di *Heraia*), si svolgeva presso l'*Heraion* argivo e comprendeva una processione di giovani che partecipavano ad agoni atletici. Sulla sacerdotessa argiva di Era, cf. Connelly 2007, 69-72. Sui riti femminili cf. Larson 2007, 31: «Women conducted secret rituals at the Heraion, involving purifications, sacrifices, and the offering of garlands twined from a local herb also called asterion». Sull'*Heraion* argivo cf. Hdt. 1.31 e la descrizione fatta in Paus. 2.17. Cf. anche de Polignac 1997, 41-5. Probabilmente anche le donne partecipavano agli agoni atletici: cf. Serwint 1993.

³³ Cf. il commento di Denniston 1939, *ad l.*, dove la questione è al contrario impostata in termini, per così dire, narratologici e quasi fondati sull'esperienza dell'interprete. Sia consentito rinviare a Taddei 2010, 96-8.

re della dea, raffigurando storie che avevano rapporto con il passato mitico della città argiva³⁴.

3.1. Usare una festa come codice di traduzione

È ancora più interessante, allora, il passaggio successivo dell'operazione intellettuale realizzata da Euripide con le parole pronunciate dalla protagonista che, dopo avere evocato il nome della città di Argo e della dea in onore della quale vengono lì celebrate, all'inizio dell'anno, le feste più importanti, continua facendo un riferimento all'opera di tessitura di un peplo che raffigura Atena e la contesa con i Titani. Si tratta di un *nod to the audience*³⁵, un cenno d'intesa al pubblico che potremmo forse descrivere come una sorta di traduzione culturale.

Per costruire il messaggio di un passato aristocratico irrealizzato, insomma, l'immaginario del pubblico viene sollecitato, in termini di rammemorazione e di conoscenza, sul piano del passato mitico di Ifigenia (la storia di Clitemestra, il sacrificio in Aulide) e, in termini di condivisione e competenza rituale, sul piano del rito così come questo veniva celebrato ad Argo (le forme culturali in onore di Era). Ma Euripide aggiunge anche un altro elemento, stimolando così ulteriormente la competenza rituale dei *politai* sulla base di ciò che essi conoscono direttamente, vale a dire il lavoro di tessitura che le giovani ateniesi realizzavano per offrirlo ad Atena in occasione della principale festa ateniese, celebrata (tra l'altro come gli *Heraia* per il calendario argivo) nel primo mese dell'anno attico³⁶. Il riferimento, praticamente esplicito, alle Panatenee va quindi oltre il processo di accentramento, anche rituale, ateniese che caratterizza l'intero dramma e, a ben vedere, non pare nemmeno immediato ed esclusivo³⁷.

Più che a una festa, Euripide allude in un certo senso a un periodo calendariale definito. Non sono, infatti e semplicemente, solo le Panatenee ad entrare in gioco, ma l'intero arco rituale percorso dalle giovani ateniesi nei nove mesi che intercorrono tra i *Chalkeia* (nel momento in cui le *Ergastinai*, selezionate tra le famiglie aristocratiche e assistite dalle *Arrephoroi*, iniziano a tessere il telo)³⁸ e l'ultimo giorno di Ecatombeone e delle Panatenee, culminante con il grande sacrificio in onore della dea.

Questo complesso meccanismo di 'traduzione' svolge, insieme, numerose funzioni, che vanno dalla ricostruzione – anche a fini drammaturgici – del passato personale e genetico della protagonista, passando per un coinvolgimento quasi diretto del pubblico³⁹, per giungere fino alla costruzione di un termine di paragone assai

³⁴ Sull'importanza della saga di Oreste per le raffigurazioni presenti nell'*Heraion* cf. *SEG* 51, 2001, n. 410.

³⁵ Cf. Sourvinou-Inwood 1997, 172 s. e *infra*.

³⁶ Sul cosiddetto calendario di Atene, cf. Parker 1996 (con le osservazioni di Di Donato 2001b, parte III) e Parker 2005, 192-217. Cf. anche Parker 2011, 171-223.

³⁷ Cf. Platnauer 1938, 80 («for the sake of the audience») e Kyriakou 2006, 104 («nod to the audience»).

³⁸ Sulle Arreforie cf. Brulé 1987, 79-98, Parker 2005, 163 e, più in generale sullo statuto degli *arrephoria*, 218 s. Sulla tessitura del peplo, *ibid.* n. 71 p. 269 e Barber 1992. Su questo si veda anche Gregory 1999, 100-2.

³⁹ Si tratta di un caso non isolato in questo dramma, come avremo modo di osservare più avanti.

solido, su cui spiccano le parole cantate immediatamente dopo da Ifigenia, e annunciate da una avversativa (ἀλλά) che segue le due coordinative negative (οὐ... οὐδ') che, di fatto, avevano posto sullo stesso piano l'esperienza religiosa delle giovani argive e quella delle giovani ateniesi.

Ifigenia non sta, cioè, più danzando in onore di Era (οὐ... μέλπουσ' Ἥραν), né tessendo (οὐδ'... ποικίλλουσ') in onore di Atena, ma (ἀλλ') sta macchiando gli altari con il sangue degli stranieri: ξείνων αἱμάσσουσ' ἅταν βωμοὺς (v. 226).

4. Schiave, con un passato aristocratico.

Il meccanismo costruito da Euripide è, insomma, una sorta di traduzione ateniese del passato di Ifigenia, che nella lontana e inospitale terra taurica non può, tra l'altro, partecipare alle ordinarie forme argive di aggregazione che avrebbero condotto alla piena realizzazione del processo di identità, femminile e aristocratica, di una giovane appartenente a un *ghenos* prestigioso. Il personaggio di Ifigenia appare, dunque, come sospeso nel tempo, ancorato a tre distinti elementi: un passato idealizzato e irrealizzato; un presente che è al tempo stesso esito di quel passato e sua distorsione variamente declinata; e infine un futuro costruito con un inganno rituale assistito da Artemide, e risolto definitivamente solo da Atena nel finale della tragedia. Questo destino è chiaro almeno fin dal secondo stasimo⁴⁰: Oreste e la sorella (insieme a Pilade) riusciranno infatti a fuggire dalla barbarie, ritorneranno in Grecia e riconquistano, quindi, la dimensione della civiltà⁴¹. Per quanto è dato sapere agli spettatori fino a questo punto del dramma (e anche oltre), il coro rimarrà invece nella terra dei Tauri, a svolgere la propria – distorta – funzione sacra⁴².

Sul piano dell'esecuzione del rito, e anche del rispetto di quest'ultimo, il coro delle giovani schiave si comporta dunque diversamente, per esempio, dai servi del figlio di Teseo nell'*Ippolito* euripideo. In quel caso, il mancato rispetto di una consuetudine sacrificale comporta una sorta di sanzione verbale da parte degli schiavi, i quali eseguono le istruzioni loro rivolte dal loro padrone, ma non risparmiano a quest'ultimo una critica severa⁴³. La fisionomia drammaturgica del coro di schiave dell'*Ifigenia* si caratterizza, al contrario, per una certa passività e subordinazione nei confronti della sacerdotessa, alla quale le giovani sono legate da una *philia* che ini-

⁴⁰ Cf. vv. 1089-152.

⁴¹ Nella prima delle tre preghiere (le altre si leggono ai vv. 1230-3, 1398-402) che Ifigenia rivolge ad Artemide (ai vv. 1082-8), la protagonista chiede l'assistenza della 'sua' dea e la invita ad unirsi a lei nella fuga dalla terra barbara (v. 1086: ἀλλ' εὐμενῆς ἔκβηθι βαρβάρου χθονός) verso Atene. È significativa, in questo caso, l'aspirazione del processo di opposizione tra barbarie e civiltà, risolto ovviamente a favore di Atene: καὶ γὰρ ἐνθάδ' οὐ πρόπει / ναίειν, πάρον σοι πόλιν ἔχειν εὐδαίμονα (v. 1087 s.). La contrapposizione è ripresa anche nella terza preghiera, ai vv. 1399 s.: σῶσόν με τὴν σὴν ἱερέαν πρὸς Ἑλλάδα / ἐκ βαρβάρου γῆς.

⁴² Zeitlin 2011.

⁴³ Si pensi al dialogo tra Ippolito e il *therapon* (vv. 88-120). Alla critica dell'anziano *therapon* (sulla designazione si veda Barrett 1964, 167 s.) farà seguito, come è noto, un comportamento per così dire 'ritualmente corretto' da parte del Coro che, disobbedendo alle indicazioni del loro padrone, affianca all'esecuzione degli ordini il canto di un vero e proprio inno ad Eros. Eur. *Hipp.* vv. 61-70 (inno ad Artemide, cantato dal coro secondario di *therapontes*); vv. 525-42 (inno a Eros, cantato dal Coro di giovani trezenie). Cf. le osservazioni di Barrett 1964, 258.

bisce ogni rivendicazione o invidia nei confronti di un destino, personale e rituale, diverso dal proprio. L'analogia di percorso che le vincola alla padrona determina il fatto che, pure entro una comune presa di distanza rispetto a ciò che abbiamo definito il loro 'presente rituale', l'una appare destinata a tornare in patria mentre le altre continueranno ad essere legate a una terra retta da un re βάρβαρος βαρβάρουσι⁴⁴.

L'assenza di rancore nei confronti di Ifigenia non significa ovviamente l'eliminazione del desiderio di liberazione o della volontà di tornare a casa propria. Non è, infatti, la sola protagonista ad esprimere un desiderio di ritorno. È anzi interessante osservare come, al desiderio di fuga dalla Tauride manifestato anche dalle schiave, corrisponda, da parte di queste ultime, il richiamo di un passato che ha tratti di analogia con quello ricostruito dalla figlia di Agamennone. L'interesse è tanto maggiore perché questo passato è tratteggiato da Euripide nell'immaginario degli spettatori facendo ricorso alle medesime strategie espressive usate nel caso di Ifigenia, che si è appena esaminato.

Sono piuttosto numerosi, del resto, i passaggi in cui le giovani rimpiangono il proprio passato ed esprimono il desiderio di tornare a casa, presso genitori il cui destino esse non conoscono, e non mancano le circostanze in cui esse manifestano ammirazione per la buona sorte di chi potrà tornare in patria⁴⁵. È d'altra parte, interessante anche considerare come, in questo caso, il codice comunicativo connesso con la dimensione rituale e, più nello specifico, festiva svolga un ruolo di importanza a dir poco cruciale. Se è vero, infatti, che le schiave hanno dichiarato – nel passo che abbiamo già esaminato – di usare forme innologiche modellate sul modello barbaro, è altrettanto vero che il desiderio del ritorno si associa alla volontà di poter ascoltare inni a casa propria, con il piacere che ne deriva (τερπνῶν ὕμνων ἀπόλαυσιν, v. 454).

Rispetto a Ifigenia viene, anzi, a crearsi una situazione in un certo senso paradossale perché al desiderio, espresso ben due volte dalla protagonista, di un ritorno (νόστος, vv. 1016 e 1066) a casa (πρὸς οἴκους) e nella terra patria (γῆς πατρώιας νόστος) corrisponde invece alla fine una sorta di 'quasi ritorno', e in realtà un inglobamento nella sfera rituale ateniese, nel quadro di una specie di mappatura rituale dell'Attica.

5. Rimpianto e ideologia di una festa: il caso delle Delie.

Una delle manifestazioni di desiderio da parte delle giovani schiave è, per noi, particolarmente rilevante.

Si tratta del canto che, in metri eolici, il coro articola nel secondo stasimo dichiarando – come spesso accade nell'ultimo Euripide – il proprio desiderio di evadere, di fuggire dalla realtà⁴⁶. Paragonandosi a un alcione, e rivaleggiando con quest'ultimo nei pianti, il coro rimpiange – secondo modi per noi interessanti – un passato rituale

⁴⁴ Così è definito Toante al v. 31.

⁴⁵ Cf. rispettivamente i vv. 576 s., quando il coro esclama φεῦ φεῦ. τί δ' ἡμεῖς οἳ τ' ἐμοὶ γεννήτορες; ἄρ' εἰσὶν; ἄρ' οὐκ εἰσὶ; τίς φράσειεν ἄν; e i vv. 647-9, quando il coro si rivolge ad Oreste in questi termini: σὲ δὲ τύχας μάκαρος, ὃ νεανία, σεβόμεθ' ἐς πάπαν ὅτι ποδ' ἐμβάση.

⁴⁶ Cf. Di Benedetto 1971, 262-4, 271 s.

che denota l'origine aristocratica delle schiave, delle quali è possibile ricostruire un passato greco.

ποθοῦσ' Ἑλλάνων ἀγόρους,	1096
ποθοῦσ' Ἄρτεμιν λοχίαν,	
ἃ παρὰ Κύνθιον ὄχθον οἰ-	
κεῖ φοίνικά θ' ἄβροκόμαν	
δάφναν τ' εὐεργέα καὶ	1100
γλαυκᾶς θαλλὸν ἱερὸν ἐλαί-	
ας, Λατοῦς ὠδῖνι φίλον,	

Le giovani rimpiangono (ποθοῦσ', 1096 e 1097) le riunioni degli Elleni, e più in particolare le feste in onore di Artemide Lochia che si tenevano sull'isola di Delo. Accanto alla menzione di culti ateniesi in senso stretto, attici oppure argivi ricondotti entro l'immaginario degli Ateniesi, aggiungiamo così un nuovo elemento alla costruzione della rete rituale entro la quale si muovono i personaggi.

L'importanza di Delo per l'influenza, anche religiosa, di Atene non ha certo bisogno di essere sottolineata. È utile, tuttavia, almeno ricordare che, stando a una celebre notizia tucididea ripresa anche nella *Vita di Nicia* plutarchea⁴⁷, pochi anni prima che il dramma fosse rappresentato, gli Ateniesi avevano purificato l'isola di Delo, dove si tenevano importanti agoni, di cui abbiamo testimonianza già nell'*Inno omerico ad Apollo*, per i quali venivano inviati sull'isola cori provenienti da molte città della Ionia.

Come accadeva per la evocazione indiretta dei culti argivi per Era, indirettamente associati alle Panatenee, anche in questo caso il modo in cui viene costruita, nell'immaginario degli spettatori, la festa in onore di Artemide merita un breve approfondimento. Ancora una volta, infatti, il riferimento alla festa viene costruito attraverso una rete simbolica relativamente complessa per l'interprete moderno, ma riconoscibile – perché fondata su dati di esperienza – da parte di chi praticava o vedeva praticato il culto⁴⁸.

Ad essere oggetto di allusione verbale, in questo caso, sono le pratiche umane di aggregazione di tutti gli Elleni (Ἑλλάνων ἀγόρους)⁴⁹, insieme ad elementi geografici (παρὰ Κύνθιον ὄχθον) e, per così dire, topografici (φοίνικά θ' ἄβροκόμαν, δάφναν τ' εὐεργέα) che risultano arricchiti di un ulteriore particolare per noi di rilievo.

Non è, questo, il solo luogo tragico in cui le feste in onore di Apollo e di Artemide a Delo sono evocate e in qualche modo 'costruite' nell'immaginario degli spettatori. In un celebre passo dell'*Eracle* (vv. 678 ss.), per esempio, il coro di anziani paragona se stesso al coro delle fanciulle di Delo che intonano inni e danzano di fronte alle porte del tempio (ἄμφι πύλας, v. 688)⁵⁰. Nell'*Ecuba* (vv. 455-65) le future

⁴⁷ Thuc. 3.104 (si veda Hornblower 1991, 29), Plut. *Nic.* 23 (con il commento di Piccirilli 1993, *ad l.*).

⁴⁸ Sul culto di Artemide a Delo, cf. Larson 2007, 112-3. Sui *Delia*, cf. Parker 1996, 86 ss, 150-1, Calame 2006, 179-81, Kowalzig 2007a, 127 ss., Graf 2009, 28-31. A proposito delle feste celebrate sull'isola di Delo, cf. l'importante e utile studio di Chankowski 2008, soprattutto 79-126.

⁴⁹ L'espressione torna in Soph. *Tr.* 639, ancora in rapporto al culto di Artemide.

⁵⁰ Cf. v. 688, con il commento *ad l.* di G.W. Bond (Oxford 1981).

schiave troiane si immaginano un destino che le vedrà portate a Delo come ἄγαλμα per Artemide⁵¹, per tessere gli elogi (ἔυλογεῖν, v. 465) della dea, con questo disegnando un destino rituale veramente incrociato rispetto alle schiave di Ifigenia: le une, greche, rimpiangono Delo; le altre, troiane, temono di incontrare proprio a Delo un destino identico a quello che le prime hanno in effetti conosciuto presso i Tauri.

Al di là delle differenze tra i singoli casi, ad essere interessante è l'analogia strategia utilizzata dall'autore per richiamare, nell'immaginario degli spettatori, sia l'isola su cui verranno portate le schiave, sia la festa che viene lì celebrata. Questa strategia passa per la menzione della palma e dell'alloro, in linea con un vero e proprio *topos*, in parte già odissiaco⁵², presente anche nello *Ione*⁵³.

La scelta operata nella *Ifigenia* appare diversamente significativa perché, nel seguire una strategia letteraria che appare consolidata, e anche destinata a una futura fortuna letteraria⁵⁴, Euripide aggiunge un particolare utile a stabilire un ulteriore elemento di sintonia con il pubblico ateniese. La festa in onore di Artemide Lochia a Delo è ricostruita, nell'immaginario degli spettatori, attraverso il richiamo ad azioni sacre (di volta in volta: le danze, il canto) e riferimenti spaziali condivisi con il pubblico (il monte, la palma), ma la costruzione del paesaggio sacro si arricchisce nel nostro dramma di un nuovo riferimento topografico⁵⁵, e soprattutto della menzione dell'ulivo, che diviene addirittura il punto centrale per il parto di Latona (Λατοῦς ὠδῖνι φίλας)⁵⁶.

Si registra insomma un nuovo e ulteriore *cenno d'intesa* rivolto al pubblico, e un coinvolgimento di quest'ultimo nella costruzione della rete rituale dell'influenza ateniese sull'isola. Senza che questo particolare possa avvalorare la tesi, per altri versi difficilmente sostenibile⁵⁷, di una datazione alta del dramma, è senz'altro importante osservare una strategia enunciativa che, per creare punti di aggancio con l'esperienza – anche geografica e rituale – del pubblico, non esita a crearne addirittura di nuovi e, per così dire, 'inediti', oltre che ideologicamente assai marcati e orientati nella direzione di una glorificazione di Atene.

Secondo un fenomeno che da tempo è stato definito *choral projection*⁵⁸ il gruppo di coreuti (maschi) che canta e danza nell'orchestra vestito da schiave collocate nel tempio di Artemide si identifica, mentre canta e danza, con un diverso coro ed e-

⁵¹ Cf. Gregory 1999, 101. Sul riferimento alle Delie nell'*Ecuba* si vedano le osservazioni di Battezzato 2010, 118-21.

⁵² *Od.* 6.162-7.

⁵³ Quando Creusa si trova a ricordare – in metri lirici – la violenza subita da Apollo che ha determinato il concepimento di Ione, ella fa riferimento all'isola di Apollo, e associa l'isola alla palma e all'alloro (vv. 919-21: μωεῖ σ' ἅ Δᾶλος καὶ δάφνας / ἔρνεα φοῖνικα παρ' ἄβροκόμαν).

⁵⁴ Cf. Kyriakou 2006, 355.

⁵⁵ Dietro l'espressione λίμαν θ'εἰλίσσοσαν ὕδωρ κύκλιον, Cropp (*ad l.*, p. 241) ha inteso vedere l'allusione alla danza circolare del coro, un'allusione che troverebbe riscontro nel riferimento che, poco dopo, il coro fa alla propria danza. Cf. vv. 1145 s. (su cui si veda *infra*). Cf. Kowalzig 2007b.

⁵⁶ Cf. v. 1102. Il testo di L (φίλαν) non può stare, come hanno sostenuto gli editori più recenti. Delle due correzioni proposte da Markland (Oxford 1811, *ad l.*: *sed tunc legi oportet vel φίλον sc. θαλλόν* vel φίλας *nempe* ἐλαίας), accolgo tuttavia – a differenza di quanto fanno Cropp e Kyriakou – quella che contempla il caso genitivo.

⁵⁷ Cf. *supra*.

⁵⁸ Henrichs 1996.

sprime, in questo caso, il desiderio di trovarsi lontano dal luogo in cui è ambientato il dramma. Le giovani vorrebbero, alla lettera, trovarsi in mezzo alle danze (1143: χοροῖς ἐνσταίην: ciò che i coreuti stanno concretamente facendo!) con lo status di una fanciulla appartenente a un *ghenos* di prestigio (v. 1144: παρθένος εὐδοκίμων γάμων) che partecipa a danze femminili insieme alla propria madre e le proprie coetanee, danzando in forma agonale (v. 1148: ἐς ἀμίλλας χαρίτων) entro gruppi che ruotano intorno alla celebrazione del sacro (1146: θιάσοις)⁵⁹ ma che paiono, in quanto tali, difficilmente inquadrabili entro un contesto rituale prematrimoniale⁶⁰.

Con questo riferimento culturale le giovani ancelle riescono a veicolare un messaggio chiaro, e a dare forma per così dire concreta alle non numerose allusioni fatte nel corso del dramma al proprio passato. Si tratta infatti di giovani di stirpe aristocratica che, di fatto, agiscono come Ifigenia. Proprio come fa la protagonista quando rende esplicita la mancata realizzazione del proprio nobile passato, così il Coro rende manifesto – grazie a un complesso meccanismo di entrata e uscita dal personaggio – il fatto di provenire, per così dire, da una premessa rituale analoga.

6. Lo scioglimento dell'incrocio.

I destini della sacerdotessa e delle sue ancelle sembrano dunque incrociarsi a partire dalle premesse fino all'avvio di conclusione del dramma. Le schiave si mostrano in realtà più volte consapevoli della divergenza nel destino che attende loro e la loro padrona, una divergenza che diventerà definitiva quando Ifigenia, assistita da Apollo e da Pan, tornerà verso la Grecia: poco prima del dialogo tra Ifigenia e Toante, che sancisce definitivamente l'inganno del re barbaro, il Coro si rivolge alla propria sacerdotessa parlando in questi termini.

ὁ Φοῖβός θ' ὁ μάντις ἔχων κέλαδον ἑπτατόνου λύρας	1130
ἀείδων ἄξει λιπαρὰν εὖ σ' Ἀθηναίων ἐπὶ γᾶν.	
ἦ μὲ δ' αὐτοῦ λιποῦσα βήσηι ῥοθίοις πλάταις.	1133

Mentre sottolinea la differenza tra chi sarà lasciato in Tauride e chi invece partirà (1133) il coro, tra l'altro, arriva a porre l'accento sulla particolarità della situazione di Ifigenia: la protagonista sarà infatti portata su una nave a cinquanta remi definita *argiva* (Ἀργεῖα πεντηκόντερος 1123), ma arriverà – grazie all'aiuto di Apollo ma anche di Pan⁶¹ – in salvo nella terra degli Ateniesi (Ἀθηναίων ἐπὶ γᾶν, v. 1131).

⁵⁹ Con la menzione del *thiasos* il gruppo corale sembra piuttosto riallacciarsi ad un contesto di realtà, vale a dire quello di un gruppo di persone che sta danzando, nell'orchestra, entro il quadro di una festa in onore di Dioniso Eleuthereo.

⁶⁰ Cf. Calame 1977, 77-9.

⁶¹ La presenza di Pan in questo passaggio non è stata ancora spiegata in modo definitivo dagli interpreti (cf. Kyriakou 2006, 362: «The choice of Pan is rather unexpected as he has nothing to do with the events of the play»). Se la ragione è da cercare – come pare – nella contiguità topografica tra il santuario di Apollo e quello di Pan sull'Acropoli di Atene (cui si fa riferimento anche in Eur. *Ion* 492-502) si tratterebbe di un ennesimo richiamo a dati di esperienza, in questo

L'inganno si realizza nelle forme narrate dall'ἄγγελος in una lunga *rhesis* (1326-419). Si tratta di un resoconto in cui, tra l'altro, la sacerdotessa usa formule di purificazione che mostrano un grado di assimilazione delle pratiche rituali locali (ἀνωλόλυξε καὶ κατῆιδε βάρβαρα μέλη μαγεύουσ', ὡς φόνον νίζουσα δῆ, vv. 1139 s.) ed è assimilata ad una funzione, quella di μάγος, che ha in tragedia una connotazione sempre negativa. Quando Toante si rende conto della fuga in corso, esorta subito tutta la popolazione all'inseguimento, ma il meccanismo viene immediatamente bloccato da Atena, che – alla lettera – scioglie la situazione nel modo che fu ritenuto esemplare da Aristotele⁶².

L'intervento *ex machina* non è limitato ai molti punti, cruciali, che caratterizzano lo svolgimento del dramma, ma agisce anche sulla questione, di minor peso per lo svolgimento degli eventi, relativa al destino delle giovani schiave. Dopo che per l'intero dramma si è dato per acquisito che esse resteranno in Tauride, nel finale apprendiamo, in effetti, che anche le giovani lasceranno la terra lontana per tornare alle loro case, secondo l'auspicio da loro formulato in più occasioni.

Atena struttura il proprio intervento intorno a tre distinte allocuzioni, marcando formalmente ciascun cambio di interlocuzione con un δέ: a Toante, poi a Oreste e poi ad Ifigenia⁶³, prima di chiudere con un verso che inibisce ogni possibile forma di reazione da parte del re dei Tauri (v. 1474: καὶ σὺ μὴ θυμοῦ, Θόας). È proprio il re dei barbari che riconosce la superiorità degli dei (1475 s.) e, in un certo senso, legittima sia la fuga (1480: ἴτωσαν ἐς σὴν σὺν θεᾶς ἀγάλματι γαῖαν) che la fondazione del culto (καθιδρύσαιντό τ' εὐτυχῶς βρέτας) legata al furto della statua (ἄγαλμα, βρέτας).

πέμψω δὲ καὶ τάσδ' Ἑλλάδ' εἰς εὐδαίμονα
γυναῖκας, ὅσπερ σὸν κέλευσμά' ἐφίεται.
(vv. 1482 s.)

L'unica azione enunciata, da parte di Toante, alla prima persona singolare riguarda proprio le schiave, che vengono lasciate partire (πέμψω) in conformità con un'indicazione di Atena che è in parte rimasta assorbita in una lacuna testuale variamente sanata dagli interpreti (1465 s.), ma che mostra chiaramente la volontà di fare fuggire (ἐξεφίεμαι) dalla terra (χθονός) le donne del coro (τάσδε).

τάσδε δ' ἐκπέμπειν χθονός
Ἑλληνίδας γυναῖκας ἐξεφίεμαι
(vv. 1467 s.)

I destini di coro e padrona tornano a incrociarsi, e ad affiancarsi parzialmente nel processo di costruzione di un nuovo spazio sacro, per Ifigenia, e di un vero ritorno a casa per le schiave.

caso immediati rispetto alla percezione degli spettatori che assistano al dramma nel teatro di Dioniso (ed abbiano quindi l'acropoli alle loro spalle). Questo elemento concorrerebbe poi alla progressiva 'atenizzazione' cui assistiamo nel finale del dramma (cf. *infra*).

⁶² Cf. Lanza 1989.

⁶³ Sia consentito rinviare a quanto ho osservato in Taddei 2009.

Si è discusso se la partenza avvenga su una nave o su due. Si tratta di una questione senz'altro importante, che lascia tuttavia impregiudicata la questione di una soluzione finale nella quale le funzioni rituali contribuiscono a disegnare e costruire un passato comune, un presente condiviso e un futuro differenziato su una base diversa da quella che la tragedia aveva lasciato intuire fino a poco prima della sua conclusione.

Università degli Studi di Pisa

Andrea Taddei
andrea.taddei@unipi.it

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Amandry 1980 = P. Amandry, *Sur les concours argiens*, in *Etudes Argiennes* (BCH Suppl. VI), 1980, 211-53.
- Barber 1992 = E.J.W. Barber, *Images of Athena on the Akropolis*, in J. Niels, *Goddess and Polis. The Panathenaic Festival in Ancient Athens*, Hanover NH-Princeton NJ 1992, 119-42.
- Barrett 1964 = Euripides, *Hippolytos*, ed. by W.S. Barrett, Oxford 1964.
- Battezzato 2010 = Euripide, *Ecuba*, a c. di L. Battezzato, Milano 2010.
- Bierl 2011 = A. Bierl, *Il dramma satiresco di Pratica e il Ciclope di Euripide*, in Rodighiero – Scatolin 2011, 67-95.
- Boardman 1999 = J. Boardman, *The Greek Overseas*, London 1999.
- Burnett 1971 = A.P. Burnett, *Catastrophe Survived*, Oxford 1971.
- Calame 2006 = C. Calame, *Pratiques poétiques de la mémoire*, Paris 2006.
- Calame 2009 = C. Calame, *Iphigénie à Brauron: étologie politique et paysage artémisien*, in L. Bodiou – V. Mehl (éd. par), *La religion des femmes en Grèce ancienne*, Rennes 2009, 83-92.
- Caskey – Amandry 1952 = J.L. Caskey – P. Amandry, *Investigations at the Heraion of Argos*, *Hesperia* 21.3, 1952, 165-221.
- Chankowski 2008 = V. Chankowski, *Athènes et Délos à l'époque classique*, Athènes 2008.
- Connelly 2007 = J. B. Connelly, *Portrait of a Priestess. Women and Ritual in Ancient Greece*, Princeton NJ 2007.
- Corcella 1993 = Erodoto, *Le storie*, 4, *La Scizia e la Libia*, introduzione e commento di A. Corcella, testo critico di S.M. Medaglia, traduzione di A. Frascchetti, Milano 1993.
- Cropp 1997 = M.J. Cropp, *Notes on Euripides, 'Iphigenia in Tauris'*, *ICS* 22, 1997, 22-41.
- Cropp 2000 = Euripides, *Iphigenia in Tauris*, ed. by M.J. Cropp, Warmister 2000.
- Csapo – Miller 2007 = E. Csapo – M. Miller, *The Origins of Theater in Ancient Greece and Beyond*, Cambridge 2007.
- de Polignac 1997 = F. de Polignac, *Héra, le navire et la demeure: offrandes, divinité et société en Grèce archaïque*, in J. de la Grenière (éd. par), *Héra. Images, espaces, cultes*, Rome 1997, 113-22.
- Denniston 1939 = Euripides, *Electra*, edited with introduction and commentary by J.D. Denniston, Oxford 1939.
- Di Benedetto 1971 = V. Di Benedetto, *Euripide, teatro e società*, Torino 1971.
- Di Benedetto – Medda 1997 = V. Di Benedetto – E. Medda, *La tragedia sulla scena*, Torino 1997.
- Di Donato 1986 = R. Di Donato, *La tragedia e la città di Atene*, in Id. (a c. di), *Civiltà dei Greci*, vol. 3, Firenze 1986, VII-XII.
- Di Donato 1990 = R. Di Donato, *Per una antropologia storica del mondo antico*, Firenze 1990.

Ifigenia e il Coro nella 'Ifigenia tra i Tauri'

- 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 2001a = R. Di Donato, *Spazio e pubblico nella tragedia*, in *Geografia e storia della letteratura greca arcaica*, Milano 2001, 111-25
- Di Donato 2001b = R. Di Donato, 'Hierà'. *Prolegomeni a uno studio storico-antropologico della religione greca*, Pisa 2001.
- Di Donato 2002 = R. Di Donato, *A Dioniso nulla? Tragedia ateniese e politica*, prefazione a Pierre Vidal-Naquet, *Lo specchio infranto*, tr. it. Roma 2002.
- Di Donato 2010 = R. Di Donato, *Ritualità e teatro nei 'Persiani' di Eschilo*, *Lexis* 28, 2010, 59-65.
- Di Donato 2013 = R. Di Donato, *Per una storia culturale dell'antico*, I-II, Pisa 2013.
- Dunn 1996 = F. Dunn, *Tragedy's End. Closure and Innovation in Euripidean Drama*, Oxford 1996.
- Easterling 1990 = P.E. Easterling, *Constructing Character in Greek Tragedy*, in C. Pelling, *Characterization and individuality in Greek Literature*, Oxford 1990, 83-99.
- Ekroth 2003 = G. Ekroth, *Inventing Iphigeneia? On Euripides and the Cultic Construction of Brauron*, *Kernos* 16, 2003, 59-118.
- Gentili – Perusino 2002 = B. Gentili – F. Perusino (a c. di), *Le Orse di Brauron. Un rituale di iniziazione femminile nel Santuario di Artemide*, Pisa 2002.
- Gernet 1968 = L. Gernet, *Mariage des tyrans*, in *Anthropologie de la Grèce antique*, Paris 1968, 344-59 [trad. it Milano 1983].
- Gernet 1983 = L. Gernet, *Forme e strutture della parentela nella Grecia antica*, a c. di R. Di Donato, *AION(Archeol)* 5, 1983, 109-210 [cont.: *Quelques désignations homériques de la parenté; La famille dans l'antiquité grecque. Vue générale; Observations sur le mariage en Grèce*; tr. it., con nuova introduzione, in *La famiglia nella Grecia antica*, Roma 1997].
- Gernet 1999 = L. Gernet, *Eranos*, a cura e con un'introduzione di A. Taddei, Dike, 1999, 1-61.
- Goldhill 1990 = S. Goldhill, *Character and Action, Representation and Reading: Greek Tragedy and Its Critics*, in C. Pelling, *Characterization and Individuality in Greek Literature*, Oxford 1990, 100-28.
- Graf 2009 = F. Graf, *Apollo*, Oxford 2009.
- Gregory 1999 = J. Gregory, *Euripides' 'Hecuba'*, 1999
- Hall 1987 = E. Hall, *The Geography of 'Iphigenia among the Taurians'*, *AJPh* 108, 1987, 427-33.
- Hall 2013 = E. Hall, *Adventures with Iphigenia in Tauris. A Cultural History of Euripides' Black Sea Tragedy*, Oxford 2013.
- Hamilton 1992 = R. Hamilton, *Choes and Anthesteria*, Ann Arbor 1992.
- Henrichs 1996 = A. Henrichs, *Dancing in Athens, Dancing on Delos: Some Patterns of Choral Projection in Euripides*, *Philologus*, 140, 1996, 48-62.
- Herington 1985 = C.J. Herington, *Poetry into Drama*, Berkeley 1985.
- Kauffmann Samaras 1997 = A. Kauffmann Samaras, *La beauté d'Héra: de l'iconographie à l'archéologie*, in J. de la Grenière (éd. par), *Héra. Images, espaces, cultes*, Rome 1997, 163-71.
- Kawalko Roselli 2011 = D. Kawalko Roselli, *Theater of the People. Spectators and Society in Ancient Athens*, Austin 2011.
- Kirk 1993 = G. Kirk (ed. by), *The 'Iliad': A Commentary*, vol. III, Cambridge 1993.
- Kowalzig 2007a = B. Kowalzig, *Singing for the Gods*, Oxford 2007.
- Kowalzig 2007b = "And Now All the World Shall Dance" (*Eur. 'Bacch.' 114*): *Dionysos' Choroi between Ritual and Drama*, in Csapo – Miller 2007, 221-51.
- Kyriakou 2006 = P. Kyriakou, *A Commentary of Euripides' 'Iphigenia among the Taurians'*, Berlin 2006.
- Lanza 1989 = D. Lanza, *Una ragazza offerta al sacrificio*, *QS* 29, 1989, 5-22.

- Loscalzo 2008 = D. Loscalzo, *Il pubblico a teatro in Grecia antica*, Roma 2008.
- Neils 2012 = J. Neils, *Political Process in the Public Festival*, in J.R. Brandt – W. Iddeng, *Greek & Roman Festivals. Content, Meaning & Practice*, Oxford 2012, 199-215.
- Papadopoulou 2001 = T. Papadopoulou, *Representations of Athena in Greek Tragedy*, in S. Deacy – A. Villing (ed. by), *Athena in the Classical World*, Leiden-Boston-Köln 2001, 293-310.
- Papadopoulou 2005 = T. Papadopoulou, *Artemis and the Constructs of Meaning in Euripides' 'Iphigenia in Tauris'*, *Ariadne* 11, 2005, 107-28.
- Parker 2005 = R. Parker, *Polytheism and Society at Athens*, Oxford 2005.
- Parker 2011 = R. Parker, *On Greek Religion*, Ithaca NY-London 2011.
- Perusino – Colantonio 2007 = F. Perusino – M. Colantonio (a c. di), *Dalla lirica corale alla poesia drammatica. Forme e funzioni del canto corale nella tragedia e nella commedia greca*, Pisa 2007.
- Piccirilli 1993 = Plutarco, *Le Vite di Nicia e di Crasso*, introduzione, testo critico e commento a c. di L. Piccirilli, Milano 1993.
- Rodighiero – Scattolin 2011 = A. Rodighiero – P. Scattolin (a c. di), *“Un enorme individuo, dotato di polmoni soprannaturali”. Funzioni, interpretazioni e rinascite del coro drammatico greco*, Padova 2011.
- Saïd 1984 = S. Saïd, *Greco et Barbares dans les tragédies d'Euripide. La fin des différences?*, *Ktèma* 9, 1984, 27-53.
- Saïd 2002 = S. Saïd, *Exotic Space in 'Iphigenia in Tauris'*, *Dioniso*, n.s., 1, 2002, 48-61.
- Scullion 2012 = S. Scullion, *Talking of Festivals. The Status of Choruses and Choregia*, in J.R. Brandt – W. Iddeng, *Greek & Roman Festivals. Content, Meaning & Practice*, Oxford 2012, 199-215.
- Serwint 1993 = N. Serwint, *The Female Athletic Costume at the 'Heraia' and Prenuptial Initiation Rites*, *AJA* 97, 1993, 403-22.
- Sourvinou-Inwood 1997 = C. Sourvinou-Inwood, *Tragedy and Religion: Constructs and Readings*, in C. Pelling (ed. by), *Greek Tragedy and the Historian*, Oxford 1997, 161-86.
- Stern-Gillet 2001 = S. Stern-Gillet, *Exile, Displacement and Barbarity in Euripides' 'Iphigenia among the Taurians'*, *Scholia*, n.s., 10, 2001, 4-21.
- Strachan 1976 = J.C.G. Strachan, *Iphigenia and Human Sacrifice in Euripides' 'Iphigenia Taurica'*, *CPh* 71, 1976, 131-40.
- Suárez de la Torre 2007 = E. Suárez de la Torre, *Silencio ritual en la Grecia antigua*, *Revista de Ciencias de las Religiones* 19, 2007, 53-52.
- Taddei 2007 = A. Taddei, *'Mneme' e 'terpsis'. Rammemorazione e rituale nell'inno omerico ad Apollo*, in L. Marrucci – A. Taddei (a c. di), *Polivalenze epiche. Contributi di Antropologia storica*, prefazione di R. Di Donato, Pisa 2007, 79-94.
- Taddei 2009 = A. Taddei, *Inno e pratiche rituali in Euripide. Il caso della 'Ifigenia tra i Tauri'*, *Paideia* 64, 235-53.
- Taddei 2010 = A. Taddei, *Memory, Performance and Pleasure in Greek Rituals*, in A. Michaels (ed. by), *Ritual Dynamics and the Science of Ritual*, vol. II, ed. by S. Leopold – H. Schulze, Wiesbaden 2010, 87-108.
- Taddei 2014 = A. Taddei, *Le Panatenee nel terzo stasimo degli 'Eraclidi' (Eur. 'Heracl.' 748-83). Rammemorazione rituale e identità corale*, *Lexis* 32, 2014, 213-28.
- Tsetsckhladze 1998 = G.R. Tsetsckhladze, *Greek Colonisation of the Black Sea Area*, in Id. (ed. by), *Greek Colonisation of the Black Sea Area. Historical Interpretations of Archaeology*, Stuttgart 1998, 9-68.
- Tzanetou 1999 = A. Tzanetou, *Almost Dying, Dying Twice: Ritual and Audience in Euripides' 'Iphigenia in Tauris'*, in Cropp et Al. (ed. by), *Euripides and the Tragic Theatre in the Late Fifth Century* (ICS Suppl. 24-25), Champaign IL 1999-2000, 199-216.

Ifigenia e il Coro nella 'Ifigenia tra i Tauri'

Vernant – Vidal-Naquet 1972 = J.P. Vernant – P. Vidal-Naquet, *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*, Paris 1972 [trad. it Torino 1976].

Vetta 2007 = M. Vetta, *La monodia di Filocleone (Aristoph. 'Vesp.' 317-333)*, in Perusino – Colantonio 2007, 215-32.

Wolff 1992 = C. Wolff, *Euripides' 'Iphigenia among the Taurians': Aetiology, Ritual and Myth*, CA 11, 1992, 309-34.

Zeitlin 2011 = F. Zeitlin, *Sacrifices Holy and Unholy in Euripides' 'Iphigenia in Tauris'*, in F. Prescendi – Y. Volokhine, *Dans le laboratoire de l'historien des religions*, Mélanges offerts à Ph. Borgeaud, Genève 2011, 449-66.

Abstract: In this paper the allusions to rituals mentioned in Euripides' *Iphigenia among the Taurians* are used to reconstruct the characteristics – and scenic evolution – of the character of Iphigenia serving as priestess in the Sanctuary of Artemis, as well as of the Chorus of young slaves serving as her attendants. The past, the present and the future of both the protagonist and the chorus are reconstructed and examined through the lenses of ritual practices alluded to, always considering the 'ritual experience' and 'ritual competence' of citizens who were attending the performance during the Festival in honour of Dionysus.

Keywords: Euripides, Iphigenia, Rituals, Ancient Greek Religion, Historical Anthropology.