

Ifigenie. La creazione di un personaggio tragico, da Eschilo, a Sofocle, a Euripide

Adele Teresa Cozzoli
Università degli Studi Roma Tre, Italia

Abstract Every character in ancient Greek theatre has its own theatrical history, which is always connected to how each character was first portrayed on stage. Indeed, a similar process can be observed for Iphigenia: Sophocles and Euripides developed their versions bearing in mind Aeschylus' Iphigenia. This paper analyses the four points ancient Greek actors considered relevant in the performance of a character (φωνή, ἔσθής, γνώμη, σχήματα) and highlights the connection each character had to establish with a specific myth. By focusing on these dramaturgical elements, it is possible to study the theatrical development of the persona of Iphigenia from Aeschylus to Euripides.

Keywords Voice and silences. Costume. Thoughts and words. Body skills. Iphigenia.

Sommario 1 Il personaggio di Ifigenia. – 2 Ifigenia nella *parodos* dell'*Agamennone* di Eschilo. – 3 Ifigenia dopo Eschilo.

1 Il personaggio di Ifigenia

Tra il 1991 e il 1992 Iakovos Kambanellis scrive *La cena*, rappresentata per la prima volta al Teatro Nazionale di Atene nel 1993; nell'opera, in uno spazio e un tempo che trascendono l'esperienza e la vita umana, tutti i personaggi del mito degli Atridi (Agamennone, Clitemestra, Cassandra, Egisto, Elettra, Oreste, Ifigenia tornata dal paese dei Tauri) partecipano ad un momento conviviale privato di un'occasione festiva pubblica, per chiudere quel cerchio che si era aperto con il macabro banchetto del mito offerto da Atreo a Tieste, quando iniziò ad imperversare la follia nel γένος. Nella sala allestita da Ifigenia, con

l'aiuto del contadino Folos, solo i defunti hanno una visione completa di ciò che è accaduto e sta accadendo, mentre i vivi, distrutti dal peso degli eventi e dal dolore per le loro azioni, non sono consapevoli della presenza degli altri familiari scomparsi. In questa 'cena degli spiriti' i morti appaiono ormai riconciliati e pentiti, risalta perciò lo strazio di chi, ancora in vita, non può percepire le parole di conforto degli uccisi; Ifigenia in fine verserà nei bicchieri di vino di tutti, compreso il suo, un potente farmaco che li addormenti per sempre uccidendoli, mettendoli così in connessione con i propri morti e ricollegando in cerchio il loro presente con il passato.¹

Nella cultura teatrale greca moderna o contemporanea, Ifigenia appare colei che pur brevemente presente nella vita dei suoi familiari con la sua vicenda ne ha tuttavia condizionato l'esistenza. E nel teatro attico antico gli autori che hanno portato in scena Ifigenia si sono dovuti di necessità confrontare e/o distaccare dal potente personaggio o carattere delineato da Eschilo nella *parodos* dell'*Agamennone*, la cui immagine rimane a distanza di secoli una visione che qualsiasi lettore o spettatore più o meno competente non può cancellare dai suoi occhi e dimenticare.

La tipologia dei personaggi nei drammi antichi non prescinde dal mito, dalla tradizione, ma neanche dalla fenomenologia comunicativa per cui sono stati creati, quindi dal destinatario che presuppongono, e dal messaggio di cui sono espressione nel testo drammatico, laddove invece l'autore moderno di teatro nei suoi intenti drammatici non sempre mette al primo posto lo spettatore per altro molto vario con cui potrebbe avere a che fare; pertanto per capire l'evoluzione di Ifigenia nel teatro attico occorre rifarsi a criteri di lettura e interpretazione condivisi in quei tempi. Aristotele in *Po.* 1459b36-50a9 elenca tra le parti della tragedia al secondo posto τὰ ἥθη, 'i caratteri', definendoli ciò secondo cui diciamo che chi agisce ha una sua propria qualità e differenziandoli al contempo dalla διάνοια, il 'pensiero', che è tutto ciò con cui, parlando, si dimostra qualcosa o si esprime un giudizio, il quale si trasforma ovviamente in λέξις e μελοποιία in 'linguaggio' e 'canto'. Le azioni per il filosofo nascono dagli ἥθη dei personaggi, ma se può esistere una tragedia senza ἥθη, come quella dei suoi contemporanei, dove i caratteri appaiono poco sviluppati, non può esistere tragedia senza la costruzione del μῦθος, l'intreccio dei fatti, essendo la tragedia imitazione di un'azione; dal momento che la fruizione è rivolta allo spettatore, la vista (ὄψις) domina su tutto, anche se non è la parte più rilevante nella composizione della tragedia. Della τέχνη drammatica, soprattutto dal punto di vista dell'antropologia dell'attore, che con le azioni dà vita ai personaggi, in maniera più professionale e pragmatica, parla già Aristofane nelle

¹ Cf. Sorrentino 2023.

Tesmofoiazusae (vv. 130-75) individuando i vari aspetti che si devono armonizzare insieme per creare sulla scena il personaggio o meglio per definire il suo carattere (ἦθος): sono φωνή, ἐσθής, σῶμα ovvero la gestualità, un insieme di σχήματα, che pertengono soprattutto all'ὄψις, e ancora la γνώμη, da intendere come stile e versificazione con cui si esprime il pensiero e, quindi, i ῥήματα, ovvero, secondo la teoria peripatetica, διάνοια che si fa λέξις e μελοποιία; tutti insieme φωνή, ἐσθής, σῶμα, γνώμη nel modo in cui si manifestano davanti agli spettatori costituiscono i τρόποι del personaggio rappresentato dall'attore in scena in quanto carattere. Perché dunque un personaggio esprima il suo ἦθος in scena è necessario che si qualifichi attraverso tutti questi aspetti e così dia origine secondo la struttura del racconto alla mimesi dell'azione.

2 Ifigenia nella *parodos* dell'*Agamennone* di Eschilo

Come Eschilo avesse effettivamente realizzato l'ἦθος in scena di Ifigenia del dramma omonimo² perduto non è noto:³ allo stato attuale quindi non si può escludere né affermare che influssi del dramma precedente possano essere presenti nell'immagine di Ifigenia come è evocata nei versi relativi al suo sacrificio della *parodos* dell'*Agamennone*. È innegabile come è stato più volte riconosciuto che questa sezione sia strutturata come una e vera performance tragica in cui il coro, richiamandosi scientemente alla tradizione dell'epos, se ne distacca però per tono e stile lirico, innescando così una dialettica letteraria con il genere epico, ma anche di fatto con quello tragico.⁴ Lirico è infatti il codice con cui Eschilo ha giocato a costruire con grande consapevolezza in realtà tutta la scena e a questo sempre si attiene per la raffigurazione conclusiva, in opposizione, questa volta non tanto all'epica, quanto alla tipologia della comunicazione letteraria mimetica propria della tragedia che traspare nella costruzione generale e, in particolare, nella prima sezione del racconto del sacrificio. Pertinente alla dimensione tragica è l'intreccio, in cui, come in una vera e propria σύστασις τῶν πραγμάτων, si sussegue la narrazione da parte del coro degli avvenimenti in Aulide (vv. 104-263): 1) il presagio delle aquile e l'uccisione della lepre pregna, oggetto del vaticino di Calcante, corrispondente ad una sorta di prologo al dramma di Ifigenia; 2) l'inno a Zeus che costituisce una sorta di intervento corale cletico

² Databile dopo il 490 (TrGF III T 93b).

³ Della tragedia, di cui sfugge la sua contestualizzazione in una possibile trilogia (cf. TrGF III, p. 115), è attestato un unico frammento poco significativo (TrGF III F 94).

⁴ Medda 2024, 1: 48-53; Medda 2024, 2: 2 ss.

al potere e alla volontà divina; 3) in discorso diretto riferito dal coro, come un primo episodio, segue il monologo di Agamennone sulla scelta da prendere in merito al sacrificio con la dichiarazione irrevocabile della crudele decisione del re. Subito dopo è evocato il punto centrale del dramma in cui il coro menziona nei particolari gli atti che precedono il sacrificio, arrestandosi con aposiopesi un momento prima della morte di Ifigenia, con uno stile a dir poco pindarico, ma senza fare espressamente menzione della morte in scena. L'uccisione della fanciulla è però comunque allusa nel testo attraverso altro tipo di mimesi non verbale ma topica della lirica e dell'arte pittorica,⁵ e, quindi, per così dire, sembra comunque avvenire in scena, in maniera antitetica alla norma tragica con cui non venivano rappresentati uccisioni e suicidi davanti agli occhi degli spettatori. La dialettica tra epico, lirico e tragico è marcata, anzi si potrebbe dire che la costruzione del personaggio tendenzialmente segue molto da vicino la tecnica tragica, mentre la modalità di comunicazione nell'epilogo è propria della lirica.

Dei versi in questione (vv. 224-46), tra l'altro gravati da interpretazioni esegetiche contrastanti, seguo l'eccellente traduzione di E. Medda,⁶ che ha dipanato molti di questi forse apparenti *rebus* linguistici, soffermandomi su ciò che merita maggiore attenzione:

Ebbene, tollero di farsi sacrificatore della figlia, come aiuto ad una guerra	225
che puniva il ratto di una donna, e rito preliminare alla partenza delle navi.	
Le preghiere, le grida con cui chiamava il padre e l'età virginale in nessun conto	
tennero gli officianti avidi di guerra;	230
il padre disse agli attendenti dopo la preghiera di afferrarla, mentre quasi sveniva (προνωπή),	
e sollevarla sull'altare, avvolta dalle vesti (πέπλοισι περιπετή), come una capra con tutta la forza,	
e di bloccare, imponendo un freno	235
alla sua bocca bella come prora di nave, il grido che avrebbe maledetto la casa, con la violenza e la muta forza del bavaglio.	
Versando a terra la veste tinta di croco (κρόκου βαφὰς δ' ἔς πέδον [χέουσα])	
colpiva ognuno dei sacrificatori	240

⁵ Medda 2024, 1: 175-6.

⁶ Medda 2024, 1: 281-3.

con un dardo commuovente scagliato dagli occhi (ἄπ' ὄμματος
[βέλει φιλοίκτωρ],
spiccando come in un dipinto (πρέπουσά θ' ὡς ἐν γραφαῖς)
e avrebbe voluto chiamarli per nome poiché spesso
nelle sale della bella casa paterna,
aveva cantato, e ancor vergine con voce pura 245
con amore onorava alla terza libagione
il peana di buon augurio del padre amato.

Al v. 233 πέπλοισι περιπετῇ secondo lo scolio (M 233 περιεσκεσπασμένην) deriverebbe da περιπίπτω con valore passivo 'coperta dalle vesti che le stanno intorno' o forse, per alcuni critici, da περιπετάννυμι, mentre ad un significato attivo, 'caduta intorno ai pepli' non appartenenti alla stessa fanciulla bensì al padre come atto estremo di supplica di Ifigenia, pensano altri.⁷ Il nodo esegetico è da mettere in rapporto con quello di προνωπῇ al v. 234 la cui interpretazione oscilla tra quella fornita dallo scoliaste (*schol.* M 234 Smith προνενευκυῖαν) 'con la testa chinata in avanti' e 'inclinata in avanti' come in Eur. *Alc.* 143.⁸ Da queste differenti interpretazioni ovviamente si delinea una costruzione del carattere di Ifigenia opposto; se si intende il sintagma πέπλοισι περιπετῇ 'attaccata ai pepli (del padre)', non si può che attribuire a προνωπῇ il significato 'con la testa chinata in avanti': se Ifigenia si attacca ai pepli del padre è ben vigile, e difficilmente può avere una specie di svenimento, cioè le due azioni, anche in quanto σχήματα attoriali appaiono strettamente collegate. In sostanza quindi a seconda dell'esegesi per cui si opta, in senso tecnico, ognuna delle interpretazioni comporta imitazioni di πράξεις e quindi σχήματα che proiettano davanti agli occhi del destinatario un ἦθος di Ifigenia molto differente, se non addirittura antitetico uno all'altro. Nel primo caso, dopo che la fanciulla ha rivolto le preghiere e le grida al padre – un uomo che ha di fatto rinunciato a questo ruolo affettivo (cioè si è manifestata con la sua φωνή), di fronte ai suoi carnefici, sordi ad ogni pietà, e perduta ogni possibilità di ottenere clemenza piangendo e implorando, all'ordine perentorio di Agamennone come fosse quasi il primo vero colpo sacrificale, con un mancamento Ifigenia si accascerebbe (προνωπῇ), presumibilmente ammutolita; quindi questo suo improvviso mutismo, alternato alle preghiere e alle grida precedenti, anticiperebbe il tacere che poi le verrà imposto con violenza dal 'bavaglio muto' (v. 237). Insomma Ifigenia, scoprendo di non avere più un padre, tacerebbe esterrefatta e crollerebbe fisicamente nel dolore; si

⁷ Cf. Ferrari 1938, 391-2 e Lloyd Jones 1952, seguiti da Bonanno 2006. Per la bibliografia precedente si veda Medda 2024 2, 177-9.

⁸ Medda 2024, 2: 164-8.

tratterrebbe di una rappresentazione abbastanza tipica della τέχνη tragica di Eschilo che predilige per esprimere il dolore l'uso a fini drammatici di assenza di φωνή e di σχήματα.⁹ Eseguendo l'ordine implacabile del padre in questa condizione la fanciulla viene sollevata, bloccata e ravvolta poi nelle vesti (ἔσθῆς): è questo il momento della raffigurazione dove comparirebbe il primo accenno al costume di Ifigenia abbigliata in modo fastoso per le false nozze, cui seguirà al v. 239 lo scivolare della veste di croco in un movimento, forse involontario.¹⁰ Nel secondo caso Ifigenia, dopo le invocazioni di preghiera e le urla rivolte ad Agamennone, resisterebbe fino all'ultimo pregando in posizione di supplice in ginocchio avvinghiata alle vesti del padre:¹¹ il personaggio si manifesterebbe cioè attraverso φωνή e σχήματα, mentre le vesti (ἔσθῆς) non connoterebbero il protagonista, ma un carattere secondario, Agamennone. In sostanza Ifigenia continuerebbe ad esprimersi insieme con σχήματα e presumibilmente con la φωνή, ostentando con resistenza la sua ribellione attiva e passiva ad oltranza con il capo in giù (προνωπῇ):¹² secondo la norma e le immagini iconografiche nel sacrificio si prevedeva infatti per il taglio alla giugulare che il capo della vittima venisse rivolto verso l'alto per fare colare il sangue sull'ara. In questa seconda possibile interpretazione della scena emerge però un'incoerenza chiara nella costruzione drammatica del personaggio: si nota infatti il ricorso a due aspetti del codice 'attoriale' che si riferiscono al protagonista, φωνή e σχήματα, mentre il terzo, ἔσθῆς, avrebbe a che fare con il deuteragonista, Agamennone; inoltre procedendo oltre su questa linea stessa esegetica si sarebbe poi di necessità indotti ad intendere lo sguardo finale della fanciulla lanciato ai compagni del re anche con una sfumatura di accusa e di sfida, mentre Eschilo lo ha connotato come 'un dardo commuovente scagliato dagli occhi' (φιλοίκτωρ), ovvero con un'estrema richiesta di pietà secondo una lettura del personaggio da cui non si discostano gli autori di teatro successivi. Se, quindi, si intende tentare un'esegesi del codice di raffigurazione di Ifigenia in cui si tenga conto dei τρόποι del personaggio-attore in azione, a cui Eschilo pare essersi attenuto, mi pare che emerga una conferma evidente della tesi già sostenuta, con argomenti in particolare di natura linguistica e iconografica, da E. Medda:

9 Taplin 1972.

10 Vd. l'iconografia sacrificale del noto sarcofago di Polissena (520-500 a.C.) ritrovato nel 1994 nella Troade settentrionale (cf. Sevinç 1996, 251-64).

11 In tutte le raffigurazioni successive Ifigenia implora supplice sfiorando appena il mento e le ginocchia come è consuetudine ma non le vesti, cf. *infra*.

12 Un'Ifigenia a capo chino ad oltranza del resto appare del tutto incongruente con lo σχῆμα dello sguardo rivolto ai suoi carnefici (ἀπ' ὀμματος βέλει φιλοίκτωρ), senza che altri movimenti siano descritti nel testo o a meno che non si presupponga capacità di 'contorsionista' nella fanciulla.

l'assenza di qualsiasi determinazione per πέπλοισι induce a ritenere che si parli del soggetto principale, Ifigenia, portata in primo piano già al verso 232, come appare anche nell'*oinochoe* attica del Pittore di Schuwalow del 430-20 a. C., dove Ifigenia è sostenuta da guerriero barbato e sospinta all'altare.¹³ Aggiungerò solo notazioni accessorie: 1) le vesti di Ifigenia qui preannunciate (v. 233) risalteranno coloristicamente in primissimo piano quando queste stesse vesti che le vengono avvolte a mo' legami al corpo sollevato, scivolano giù involontariamente al v. 239; al di là delle allusioni antropologiche al culto di Brauron, nel contesto tragico spogliata di ciò che è principesco e umano Ifigenia è in tutto assimilata ad una vittima animale e insieme il colore del croco dell'abito allude al sacrificio già avvenuto senza che venga però menzionato espressamente, in linea con il noto tabù tragico; 2) nell'*Ifigenia tra i Tauri* Euripide menziona per bocca di Ifigenia in una sorta di monologo le suppliche infinite al padre a cui si stringe la fanciulla, toccando come è costume, mento e ginocchia (vv. 360-3), ma sottolinea anche con insistenza la presenza dell'abito fastoso e del velo nuziale che le copriva il volto e per cui alla ragazza in partenza da Argo non fu possibile abbracciare e baciare salutandola con il dovuto affetto i fratelli (vv. 372-5); 3) nell'*Ifigenia in Aulide* (v. 1459) Clitemestra in un estremo atto di difesa della figlia proclama che si attaccherà ai 'pepli' della ragazza accanto all'altare per impedirne il sacrificio e che dovranno trarla via a forza (i.e. i pepli sono ancora una volta quelli di Ifigenia). L'ἔσθῃς, il costume dell'attore, presumibilmente da giovane sposa, quindi da Eschilo in poi diventerà uno degli elementi tradizionali che connoterà senza soluzione di continuità il carattere di Ifigenia in scena. Si può dunque trarre ora qualche considerazione: φωνή e assenza di φωνή, σχήματα e assenza di σχήματα si alternano in questa descrizione 'mimetica', ma compare anche ben in evidenza l'ἔσθῃς, il costume; tutti insieme costituiscono esattamente i τρόποι secondo cui agisce di norma davanti agli spettatori un attore per far emergere l'ἦθος di un personaggio. Ifigenia, quindi, non è una fanciulla resiliente e combattiva, ma una ragazza che cede alla brutale violenza e forza con cui le viene imposto il sacrificio da uomini che conosceva e a cui si affidava, e in particolare crolla dopo aver visto un padre insensibile e distaccato alle sue implorazioni; la giovane smette le grida e cade quasi svenuta immobile, appena comprende che qualsiasi resistenza o ribellione è inutile, poi sono gli stessi carnefici, il padre e i suoi compagni, che avrebbero dovuto provare compassione e per primi difenderla, a bloccarla nei movimenti e imporle il silenzio con forza e violenza; l'assenza di φωνή e di σχήματα diviene nel momento finale definitivo, ma è imposto con la costrizione brutale e costituisce

13 Medda 2024, 2: 167-9.

doloroso preludio all'epilogo. Mentre campeggia la φωνή della fanciulla subito dopo solo però nel ricordo dei momenti felici alla reggia di una quotidianità ormai lontana ad evidenziare a contrasto l'abnormità crudele e tragica del suo sacrificio. La raffigurazione verbale va tutta nella direzione di una sovrapposizione tra Ifigenia, vittima innocente e priva di alcuna tutela se non quella familiare, e i cuccioli della lepre, deboli e incapaci di reagire alla violenza e uccisi dalle aquile proprio in quel ventre materno da cui avrebbe dovuto avere protezione e difesa.¹⁴

In questa prima sezione della costruzione del carattere di Ifigenia dunque Eschilo si è del tutto attenuto alla τέχνη tragica, in quanto senza alcuna difficoltà la descrizione del coro potrebbe essere trasposta in una performance mimetica e forse potrebbe costituire una reminiscenza della sua stessa tragedia su Ifigenia. Nella parte finale l'attenzione si accentra invece sugli occhi di Ifigenia, che bloccata nel corpo e nella voce, con il capo rivolto verso l'alto come è l'atto sacrificale nella descrizione del sarcofago di Polissena, può rivolgere solo il proprio sguardo ai suoi sacrificatori.¹⁵ Si tratta di uno sguardo denso di significato come Eschilo chiarisce: è come se Ifigenia rivolgesse ad uno ad uno con occhi che penetrano come frecce la sua preghiera di pietà a quegli uomini che conosceva bene per nome e con cui aveva in passato nelle occasioni festive del palazzo condiviso momenti di gioia. Lo sguardo ovvero gli ὄμματα non possono essere esternati nella mimesi del codice tragico, e quindi non possono far parte dei τρόποι dell'attore, dal momento che l'attore indossa una maschera con cui si fissano gli ὄμματα in modo rigido; difficilmente anche uno spettatore potrebbe percepire a distanza quest'aspetto raffigurato dalla maschera, senza la presenza di notazioni verbali accessorie di natura didascalica. In tragedia, nella mimesi, si può quindi notare solo l'assenza di sguardo, attraverso σχήματα abbastanza standardizzati: un personaggio si può velare e manifesta con tale gesto con pudore un grumo di sofferenza inesprimibile o vergogna per la sua colpa o azione; ovvero è la φωνή il *medium* per esprimere questi stessi πάθη, quando nei dialoghi, nella recitazione, si fa notare che il proprio interlocutore abbassa o distoglie lo sguardo.

Con questa allusione agli ὄμματα che si sostituiscono alla φωνή Eschilo trapassa dal codice tragico al lirico, dove attraverso la descrizione della scena si può comunicare visivamente o per induzione la mimesi di un'azione anche nella sua consistenza aurale: si presuppone cioè da parte del narratore un processo mentale con cui si trasforma una percezione (lo sguardo di Ifigenia), in

¹⁴ Cf. Aesch. Ag. 115-40.

¹⁵ Cf. *supra* nota 10.

un ipotetico messaggio del mittente inanimato, gli ὄμματα, che, indipendentemente dal canale di comunicazione usato, viene di fatto assimilato al quello vocale (ovvero chiamare per nome ad uno ad uno i suoi carnefici). Nella lirica è invalso addirittura l'uso di φημί per identificare questa modalità di messaggio non vocale, come nel fr. 1 Gent.-Pr. 1-12 di Senofane di Colofone, dove, dopo la descrizione della sala addobbata per il simposio si ricorda che «il cratere è pieno di letizia; altro vino, soave odoroso di fiori, è pronto negli orci e dice (fa capire) che non verrà mai a mancare (ὅς οὐποτε φησι προδῶσειν)» o in Teocrito *Id.* 1. 45 ss. dove si descrive una vigna guardata da un piccolo fanciullo e due volpi accanto, una delle quali «tra i filari si aggira saccheggiando i chicchi maturi, l'altra alla bisaccia tentando ogni insidia fa capire (φατί, v. 51) che non prima desisterà di avere lasciato il fanciullo a secco della colazione».¹⁶ Ed Eschilo istituendo un paragone con ciò che si può comunicare visivamente in un dipinto, con l'espressione πρέπουσά θ' ὥς ἐν γραφαῖς (che in questa mia lettura alluderebbe anche a tutta la parte finale), appare estremamente consapevole nel volere dimostrare di fare ricorso ad un codice lirico altamente innovativo, preservando forme mimetiche altre rispetto alla tragedia.¹⁷ Che si potesse visivamente attraverso σχήματα figurativi, come impercettibili variazioni nella posizione delle labbra, o – possiamo dire – degli occhi e i loro differenti cromatismi, realizzare in pittura la mimesi e connotare gli ἦθη dei personaggi era notorio come attesta Aristotele in *Po.* 1450a23-9 per Polignoto di Taso, tra l'altro attivo ad Atene più o meno intorno alla metà del V secolo.

3 Ifigenia dopo Eschilo

Poco rimane dell'*Ifigenia* di Sofocle, di cui non si conosce neanche la data della rappresentazione, solo 9 frammenti gnomici o di interesse lessicografico, cui vanno aggiunti forse due papiri attribuiti in via congetturale, ma molto lacunosi e da cui non si deduce nessun dato di rilievo.¹⁸ In base a *TrGF* F 305 e F 307 novità sono la presenza di Clitemestra la quale dà istruzioni alla giovane figlia destinata ad andare in sposa ad Achille e quella di Odisseo, giunto in Argo, per portare in Aulide la fanciulla; la scena principale si svolgeva quindi ad Argo, ma sicuramente veniva menzionato il sacrificio finale (*TrGF* F 311), tuttavia non si può appurare come e se ci fosse un mutamento

¹⁶ Serrao 1993.

¹⁷ Cf. Medda 2024, 2: 177-9, per la pittura in tragedia si veda Ieranò 2010; per l'immagine visiva quale emozione 'tragica' fondamentale ora Bierl 2023.

¹⁸ Cf. da ultimo Giacardi 2019.

di scena. Sembrerebbe però che Sofocle abbia scelto di rappresentare gli avvenimenti poco precedenti al sacrificio e che forse abbia trattato o raccontato di scorcio l'epilogo finale della vicenda.

Più interessante si rivela il racconto del sacrificio nell'euripidea *Ifigenia tra i Tauri* dove Ifigenia ricorda, nel prologo e a tratti prima in un monologo, poi nel dialogo con Oreste, il suo passato, e, come Sofocle, alcuni dei momenti prima del sacrificio in Argo ma anche, come Eschilo, gli eventi di Aulide. Il personaggio tragico si costruisce in scena perciò anche a partire dal suo passato teatrale, in cui compaiono alcuni elementi ormai fissati dalla sua storia scenica precedente e dove accanto all'*Ifigenia* e all'*Agamennone* di Eschilo va certo annoverata l'*Ifigenia* di Sofocle. Da Eschilo infatti differisce la motivazione del sacrificio (la *hybris* di cui si macchia Agamennone verso Artemide durante la battuta di caccia), la modalità del vaticinio di Calcante tramite il rito dell'epiromazia (vv. 10-24), e il ruolo di Odisseo nell'inganno (vv. 24-5), ma soprattutto è messo in rilievo di nuovo il rapporto di Ifigenia con la madre.¹⁹ Questi dettagli del μῦθος potrebbero in realtà già risalire in tutto o in parte alla performance sofoclea. Euripide si sofferma in maniera cursoria, soprattutto nel dialogo tra i due fratelli in procinto di riconoscersi, sul momento del sacrificio in Aulide, mentre soprattutto marca i particolari dell'episodio della partenza della fanciulla da Argo maggiormente funzionali a creare un vissuto comune in vista della scena del loro reciproco riconoscimento. Alcuni motivi dell'ἥθος del personaggio paiono ormai far parte dalla tradizione scenica di Ifigenia da Eschilo in poi e ad Eschilo si richiamano (φωνή, σχήματα, ἐσθής): Ifigenia - ricorda ella stessa nel monologo (Eur. *IT* 360-5) - supplica il padre lanciando innumerevoli volte come dardi le mani fino sfiorare mento e ginocchia, a lui stretta «[...]E il sacerdote era colui che mi aveva messo al mondo! Dei mali di allora ahimè non mi posso scordare! | Quante volte scagliai le mani | alle ginocchia e al mento del padre, avvinghiata (vv. 362-3 ὅσας γενεῖου χεῖρας ἐξηκόντισα | γονάτων τε τοῦ τεκόντος, ἐξαρτωμένη, [...])', dicendo 'O padre, contraggo nozze turpi per opera tua! (vv. 364-5 λεγοῦσα τοιάδ' ὦ πάτερ νυμφεύομαι νυμφεύματ' αἰσχρ' πρὸς σεθεν). La madre mentre mi uccidi ora e le Argive levano imenei e tutta dell'aulos risuona la sala; ma io mio muoio per tua mano!» (vv. 360-7); mentre il velo che gli copre il volto come novella sposa gli impedisce di guardare e abbracciare prima di partire il piccolo Oreste ed Elettra (vv. 372-7). Euripide, a dispetto di Eschilo, copre fin prima della partenza gli

19 Vv. 24-5 è strappata alla madre da Odisseo, vv. 365-9 mentre viene uccisa la madre con le altre donne di corte ad Argo festeggia le sue nozze, v. 818 prima di partire Clitemestra le prepara un bagno lustrale, v. 820 Ifigenia in partenza le dona una ciocca dei suoi capelli.

occhi di Ifigenia con il velo sottile che indossa la futura sposa (vd. *supra* πέπλοισι περιπετῇ, κρόκου βαφὰς δ' ἔς πέδον χέουσα) già di tradizione eschilea, ma cede al desiderio di alludere e di variare l'immagine dei dardi lanciati dagli occhi della ragazza e trasforma l'espressione 'dardo commuovente scagliato dagli occhi' in φωνή e σχήματα, utilizzando un verbo tipico usato per indicare scagliare dardi o giavellotti, ἔξακοντίζω: sono le χεῖρες di Ifigenia – come narra la fanciulla – che vanno a sfiorare non le vesti del padre implorando pietà, ma mento e ginocchia, e queste χεῖρες sono intese come se fossero lanciate quali dardi più volte a trafiggere anche con il potenziale contatto fisico del corpo emotivamente il cuore del padre e a sommuoverlo affettivamente, mentre quello forse si ritrae.²⁰ Ad un senso, la vista, Euripide sostituisce un altro senso, il tatto, ma così inesorabilmente ἡ ἦθος del personaggio evolve rispetto alla prima creazione di Eschilo. Da questa volontà di variare all'interno delle possibilità offerte dalla tradizione teatrale comincia nascere e a svilupparsi un carattere diverso di Ifigenia: la fanciulla agisce, non si arrende e, finché le è consentito, prima di essere bloccata e sollevata sulla pira come una giovenca (vv. 26-7), reagisce con parole e soprattutto con le azioni. Successivamente nell'*Ifigenia in Aulide* alla fine del V secolo ἡ ἦθος del personaggio giungerà alla sua ultima mutazione: la fanciulla scegliendo spontaneamente di venire sacrificata proclamerà con forza il suo intento di essere la protagonista della guerra e l'artefice della caduta di Troia arrogandosi persino il diritto della regia del suo stesso sacrificio.

L'*Ifigenia in Aulide*, l'ultimo dramma di Euripide, come è noto presenta numerose questioni irrisolte: nella struttura e nella versificazione sono presenti suture, incoerenze, a volte errori linguistici e metrici. Si è supposto che per la morte improvvisa dell'autore la tragedia fosse rimasta allo stato di sceneggiatura iniziale, con sezioni già versificate, altre solo abbozzate e con motivi dell'intreccio non ancora ben individuati.²¹ Non va escluso neanche il fatto che alcune scene fossero già allo stato di schizzo, ma non ancora inserite nel dramma, o che l'*entourage* più stretto del poeta fosse a conoscenza di come egli avrebbe poi voluto sviluppare l'intera messa in scena e il collegamento tra le varie sezioni. Questo testo di cui difficilmente si può ormai discernere quando fosse opera effettiva di Euripide o rielaborazione dei suoi collaboratori è preso nella sua interezza in considerazione, poiché non siamo in grado di stabilire se alcune novità o innovazioni preesistessero nella concezione originaria

²⁰ Kyriakou 2006, 139-40.

²¹ Cf. in merito la recente edizione con commento di Andò 2021.

del dramma o si siano prodotte successivamente nel momento in cui si decide di approntare un copione definitivo per la rappresentazione.²²

Nell'ultima tragedia di Euripide il carattere di Ifigenia assume - come è stato osservato da tempo²³ - una dimensione che prelude ai caratteri delle opere teatrali moderne. E diviene nel dramma anche perno di una σύστασις τῶν πραγμάτων che attraverso il μῦθος intende comunicare una versione alternativa della vicenda di cui fu protagonista. In contrapposizione a quello tradizionale del suo antagonista mitico Odisseo, cui è attribuito l'inganno del cavallo e la conseguente disfatta di Troia, Ifigenia, con la sua scelta, imposta ma accettata poi di necessità, si arroga il merito di aver consentito con il suo sacrificio la vittoria dei Greci: il mutamento di opinione del personaggio, quando l'azione appare in un *empasse*, svolge in questo dramma quindi la stessa funzione di un abusato espediente tecnico della messa in scena drammatica, il *deus ex machina*, e con questa svolta l'intreccio si avvia alla soluzione. Accompagna la vicenda come testimone oculare accreditato a serbare il ricordo dell'epos di Ifigenia proprio una voce corale femminile, le donne di Calcide, giunte in Aulide a vedere l'armata immensa dei greci; a loro è attribuito il compito di tramandare la memoria epica, ciò che il coro maschile dell'*Agamennone* appunto non vide e perciò non può narrare:²⁴ il sacrificio della fanciulla.²⁵

All'interno di un'opera drammatica che è stata costruita in dialettica con l'*Agamennone*, Euripide porta in scena fino alla metà del dramma esattamente il carattere eschileo per distaccarsene solo alla fine quando si presenta agli spettatori una nuova Ifigenia, che non è mai stata oggetto di racconto, anche perché il coro di Eschilo non essendo testimone oculare aveva già ammesso la sua impossibilità a farlo. Euripide ha dovuto ripensare tuttavia il personaggio in azione sulla scena, ma ha sfruttato gli stessi τρόποι che lo connotavano in precedenza, salvo assegnare alla φωνή un ruolo di rilievo, perché, al contrario di quanto avviene in Eschilo, l'Ifigenia di Euripide parla anche quando dice che non è in grado di farlo, si manifesta forte e chiara con la sua voce, anzi scioglie addirittura con voce e azione la vicenda tragica, anzi si assume addirittura quasi la regia del rituale del proprio sacrificio (vv. 1466-74). Nella scena centrale, ma che Euripide colloca in uno spazio e in un momento drammatico antecedente al sacrificio, davanti alla tenda, quando il protagonista può manifestarsi in maniera libera agli spettatori con σχήματα e φωνή, Ifigenia implora e piange, pur affermando di avere solo lacrime

²² Da ultima Cozzoli 2025, 242-68, con *ivi* bibliografia precedente.

²³ Di Benedetto 1971, 62-4.

²⁴ Per il coro nell'*Agamennone*, oltre a Medda 2024, si veda Bierl 2017.

²⁵ Cf. Cozzoli 2025, 254-61.

da offrire e non un λόγος che ammalia e convince con la potenza della φωνή; anzi è il suo σῶμα avvinghiato come ἰκετηρία 'ramo del supplice' alle ginocchia del padre con l'unica offerta che le è possibile, le sue lacrime, ad essere la sua voce

Padre se avessi la parola di Orfeo da convincere con il canto, cosicché mi seguissero le pietre e da ammaliaire con le mie parole chi volessi, seguirei questa via. Ma ora solo di ciò che è mio sono esperta, lacrime ti offro. Di questo sono capace. E intorno alle tue ginocchia come se fosse il ramo del supplice attacco il mio corpo, che ha partorito costei, per chiederti di non farmi morire anzitempo... (Ἰκετηρίαν δὲ γόνασιν ἐξάπτω σέθεν | τὸ σῶμα τοῦμόν, vv. 1211-18).

In questi versi Euripide insiste sull'incapacità della parola, φωνή, pone l'accento sul σῶμα, esplicitamente menzionato e su un'azione in scena precisa e standard, quella topica della supplica descritta qui in maniera registica; il poeta sente però la necessità di far rilevare al destinatario che il σῶμα è denso di significato come l'ῥμμα di Eschilo; lo σχῆμα 'muto' del corpo implora pietà come oggetto silente, ἰκετηρία 'ramo del supplice', e in sostanza equivale al silenzio ἄπ' ὄμματος βέλει φιλοίκτη di memoria eschilea. Subito dopo Ifigenia si effonde nei ricordi sulla sua felice fanciullezza, con uno squarcio, come in Eschilo, della vita a palazzo: Ifigenia, la prima ad averlo chiamato padre, bambina appesa al collo del genitore che ora appena tocca, scambiava con lui effusioni e reciproche promesse (vv. 1220-32). In rilievo appaiono dunque σῶμα, σχήματα e φωνή del carattere tragico.

Ma anche gli ὄμματα non sono del tutto assenti nella tragedia, vengono evocati sulla base dei meccanismi consentiti al teatro, attraverso una dialettica tra i vari caratteri: sono cioè rappresentati in scena attraverso σχήματα che sta all'immaginazione dello spettatore visualizzare. Ifigenia arriva al campo acheo e corre ad abbracciare il padre,²⁶ Agamennone ha sguardo inquieto e accigliato (vv. 640, 644, 648, 650); Ifigenia lo nota più volte, evidentemente oltre al contatto fisico cerca di instaurare una comunicazione emotiva più profonda attraverso gli occhi del padre che sfuggono ad un'affettività condivisa attraverso il contatto visivo; quando Ifigenia poi è ormai al corrente dell'orribile progetto, è il padre a notare che la figlia non lo guarda più con la medesima tenerezza di prima, ella abbassa lo sguardo e si copre con il peplo (vv. 1122-3 «Figlia perché piangi e non mi guardi più con dolcezza? Abbassi gli occhi a terra e ti copri con il mantello?») e si sottrae al confronto emotivo con il padre.

26 Azione in cui è forse lecito individuare un ricordo dell'altro personaggio, l'*Ifigenia taurica*, forse già di ascendenza sofoclea, vd. *supra*.

Non guardare l'interlocutore per imbarazzo, timore o per celare il dolore o la propria ipocrisia o sentirsi trafitto dallo sguardo altrui è un connotato con cui Euripide ha tratteggiato in modo specifico la figura di Agamennone in questo dramma: egli abbassa lo sguardo con Menelao (v. 320), con i familiari (v. 1238) e, se nell'esodo il racconto del messo è autentico, nel momento del sacrificio il re si copre addirittura il volto con il mantello (vv. 1547-50), sottraendosi al reciproco sguardo della fanciulla, in linea con una tradizione iconografica dell'episodio come nel famoso quadro di Timante.²⁷ Ancora prima, dopo la scoperta dell'inganno, Agamennone soccombe psicologicamente prostrato allo sguardo di turbamento e di dolore da parte dei familiari e come accusato da questi sguardi confessa il tradimento (vv. 1122-40). Il muto sguardo (v. 1245 *σιωπῶν λίσσεται*), ancora una volta implorante, è invece ora appannaggio del piccolo Oreste, ancora piccolo e incapace di esprimersi, che Ifigenia esorta il padre a guardare nel tentativo estremo di muoverlo a compassione; Clitemestra ha chiesto ad entrambi i figli di uscire dalla tenda e ad Ifigenia di portare con sé Oreste sotto il suo mantello (ὕπὸ τοῖς πέπλοις, cf. vv. 1116-20), ma ancora una volta Agamennone distoglie da vile il suo sguardo da tutti, moglie e figli (vv. 1238-45):

Perché non ci guardi? Dammi il tuo sguardo (ὄμμα) e il tuo bacio affinché morendo possa avere questo ricordo di te, se non ti lascerai persuadere dalle mie parole. Fratello sei così piccolo e ben poco puoi fare per i tuoi cari! Tuttavia piangi insieme a me, supplica tuo padre di non fare morire tua sorella. Anche i piccoli - ne sono sicura - hanno percezione delle sventure. Vedi questi ti prega muto ... Abbia pietà di me e della mia vita.

In corrispondenza con Ifigenia, evolve nella tragedia euripidea, anche l'ἥθος di Agamennone, o meglio Euripide ci fa vedere attraverso la dinamica degli sguardi tra i vari personaggi quale ruolo o riscontro drammaturgico avrebbe potuto provocare il ἀπ' ὀμματος βέλει φιλοίκτης eschileo, se fosse stato agito in scena.

In conclusione nella storia del teatro antico gli ἥθη dello stesso personaggio mitico sono sottoposti ad una forza centripeta e ad una centrifuga le quali vicendevolmente li allontanano e li riconducono alla loro tradizione teatrale precedente in dialettica e osmosi tra le performance che lo hanno visto protagonista: i τρόποι, che ne costituiscono la loro topica manifestazione sono ora variati, ora ripresi, ora ricombinati come piccole tessere di un *puzzle* che, in quanto riconoscibili segnali portatori di un significato drammaturgico, nel quadro generale d'insieme, però sembrano e

²⁷ Cic. *or.* 22.74; Plin. *nat.* 35.36.12.

devono evocare in scena sempre quegli stessi determinati *πάθη*. In parte è la stessa fenomenologia del teatro antropologicamente ad implicare tale dialettica e osmosi tra innovazione e tradizione, ma gli *ἦθη* dei personaggi antichi, proprio perché fortemente condizionati da mito e dalla memoria 'scenica' dello spettatore cui si rivolgono, appaiono molto più sclerotizzati e fissi. Ai grandi autori di teatro, come Eschilo, Sofocle ed Euripide, spetta però il merito di averli presentati in nuove varianti come un 'vecchio, sempre nuovo' agli occhi del pubblico coevo.

Bibliografia

- Andò, V. (2021). *Euripide, "Ifigenia in Aulide". Introduzione, testo critico, traduzione e commento*. Venezia: Edizioni Ca' Foscari. Lexis Supplementi 4. Fonti, testi e commenti 1. <http://doi.org/10.30687/978-88-6969-513-1>.
- Bierl, A. (2017). «Melizein Pathe or the Tonal Dimension in Aeschylus' Agamemnon: Voice, Song, and Chorea as Leitmotifs and Metatragic Signals for Expressing Suffering». Slater, N.W. (ed.), *Voice and Voices in Antiquity*. Leiden; Boston: Brill, 166-207. Orality and Literacy in the Ancient World 11. https://doi.org/10.1163/9789004329737_010.
- Bierl, A. (2023). «From Image to Theatrical Play in Aeschylus' Oresteia. Iconicity, Intervisuality, the Image Act, and the Dramatic Performance Act». Capra, A.; Floridi, L. (eds), *Intervisuality. New Approaches to Greek Literature*. Berlin; Boston: De Gruyter, 33-78. MythosEikonPoiesis 16. <https://doi.org/10.1515/9783110795448-003>.
- Bonanno, M.G. (2006). «Assenza, più acuta presenza. Ifigenia nell'Agamennone di Eschilo». *Lexis*, 26, 198-210.
- Cozzoli, A.-T. (2025). *Intellettuali al bivio. Teatro, cultura e politica ad Atene nella seconda metà del V secolo*. Pisa: ETS.
- Di Benedetto, V. (1971). *Euripide: Teatro e società*. Torino: Einaudi.
- Ferrari, W. (1938). «La parodos dell'Agamennone». *Annali Scuola Superiore Normale di Pisa*, serie 2, 7(4), 355-99.
- Giacardi, G. (2019). «L'Ifigenia sofoclea: analisi delle fonti e ricostruzione drammatica». *Frammenti sulla scena*, 0, 17-47. <https://doi.org/10.13135/2612-3908/3247>.
- Ieranò, G. (2010). «'Bella come in un dipinto': la pittura nella tragedia greca». Belloni, L.; Bonandini, A.; Ieranò, G.; Moretti, G. (a cura di), *Le Immagini nel Testo, il Testo nelle Immagini. Rapporti tra parola e visualità nella tradizione greco-latina*. Trento: Università degli studi di Trento, 241-68. Labirinti 128.
- Kyriakou, P. (2006). *A Commentary on Euripides' "Iphigenia in Tauris"*. Berlin; New York: De Gruyter. <https://doi.org/10.33776/ec.v11i0.471>.
- Lloyd-Jones, H. (1952). «The Robes of Iphigeneia», *CR*, 2, 132-5.
- Medda, E. (2024). *Eschilo. Agamennone*. Seconda edizione riveduta e corretta. 3 voll. Roma: Bardi Edizioni.
- Serrao, G. (1993). «Il linguaggio delle cose: l'uso e il significato di *φῆμί* in Alceo fr. 73,5 V.». Pretagostini, R. (a cura di), *Tradizione e innovazione nella cultura greca da Omero all'età Ellenistica. Scritti in onore di Bruno Gentili*. Roma: Gruppo Editoriale Internazionale, 247-52.
- Severinç, N. (1996). «A New Sarcophagus of Polyxena from the Salvage Excavations at Gümüşçay». *ST*, 6, 251-64.

Sorrentino, G. (2023). *Iakovos Kambanellis. Tre atti unici*. Palermo: Palermo University Press.

Taplin, O. (1972). «Aeschylean Silences and Silences in Aeschylus». *HSPH*, 76, 57-97.