

LEXIS

Poetica, retorica e comunicazione nella tradizione classica

35.2017

ADOLF M. HAKKERT EDITORE

LEXIS

Poetica, retorica e comunicazione nella tradizione classica

SOMMARIO

ARTICOLI

Francesco Bertolini, <i>Critica del testo, storia del testo, storia della lingua</i>	1
Biagio Santorelli, <i>Cecità e insegnamento retorico antico</i>	10
Ettore Cingano, <i>Interpreting epic and lyric fragments: Stesichorus, Simonides, Corinna, the Theban epics, the Hesiodic corpus and other epic fragments</i>	28
Stefano Vecchiato, <i>Una nuova testimonianza su Alcmane in 'P.Oxy.' XXIX 2506, fr. 131? ...</i>	58
Federico Condello, <i>Di alcune possibili sequenze simposiali nei 'Theognidea' (vv. 323-8, 595-8, 1171-6)</i>	63
Marios Skempis, <i>Bacchylides' YΠΙΟΡΧΗΜΑ Fr. 16 Blass</i>	90
Maria Luisa Maino, <i>Per una lettura di Aesch. 'Suppl.' 828</i>	99
Martina Loberti, <i>L'enjambement in Sofocle</i>	110
Francesco Lupi, <i>Una nota a Soph. fr. 83 R.²</i>	123
Christine Mauduit, <i>Annunci, attese, sorprese: riflessioni sulla struttura dell' 'Alceste' di Euripide</i>	128
Nadia Rosso, <i>La colometria antica del I stasimo delle 'Supplici' di Euripide</i>	147
Valeria Andò, <i>Introduzione ovvero 'Ifigenia in Aulide' tra cerchietti e parentesi</i>	159
Luigi Battezzato, <i>Change of mind, persuasion, and the emotions: debates in Euripides from 'Medea' to 'Iphigenia at Aulis'</i>	164
Sotera Fornaro, <i>Il finale dell' 'Ifigenia in Aulide' sulla scena moderna e contemporanea</i>	178
Ester Cerbo, <i>Ritmo e ritmi della 'performance' nell' 'Ifigenia in Aulide' di Euripide</i>	192
Anna Beltrametti, <i>'...e infatti quella che supplica non somiglia affatto a quella che vien dopo' (Aristotele 'Poetica' 1454a 31-3). L'ἀνώμαλον come marchio di autenticità</i>	210
Paolo Cipolla, <i>Il dramma satiresco e l'erudizione antica: sull'uso delle citazioni satiresche nelle fonti di tradizione indiretta</i>	221
Lucía Rodríguez-Noriega Guillén, <i>Menander's 'Carchedonius' fr. 2 (227 K.-Th.) and its sources: a critical note</i>	249
Graziana Brescia, <i>'Utinam nunc matrescam ingenio!' Pacuvio, fr. 18.139 R.³ e il paradosso della somiglianza materna nella cultura romana</i>	265
Francesco Ginelli, <i>Difendere la tradizione. Nota a Nep. 'Paus.' 5.5 e Thuc. 1.134.4</i>	281
Valentino D'Urso, <i>Un intertesto ovidiano nella descrizione della fuga di Pompeo (Lucan. 8.4 s.)</i>	288
Lucia Degiovanni, <i>Note critiche ed esegetiche all' 'Hercules Oetaeus'</i>	305
Alessandro Fusi, <i>Nota al testo di Marziale 2.7</i>	321
Amedeo Alessandro Raschieri, <i>Alla ricerca del lettore ideale: insegnamento retorico e modelli letterari tra Quintiliano e Dione di Prusa</i>	335
Barbara Del Giovane, <i>Seneca, Quintiliano, Gellio e Frontone: critica, superamento e rovesciamento del modello educativo senecano (con una lettura di Fronto 'ad M. Caesarem' 3.16, pp. 47.19-22 e 48.1-25 vdH²)</i>	354
Giuseppe Dimatteo, <i>È stata tua la colpa. Nota a Ps.-Quint. 'decl. min.' 275</i>	373

Maria Chiara Scappaticcio, <i>'Auctores', 'scuole', multilinguismo: forme della circolazione e delle pratiche del latino nell'Egitto prediocleziano</i>	378
Ornella Fuoco, <i>Roma in lontananza: per l'esegesi di Rut. Nam. 1.189-204</i>	397
Antonella Prenner, <i>I 'Gynaecia' di Mustione: 'utilitas' di una riscrittura</i>	411
Immacolata Eramo, <i>Sulla tradizione della 'Storia romana' di Appiano: la seconda 'adnotatio' del 'Laurentianus' 70.5</i>	424

RECENSIONI

Fabio Roscalla, <i>Greco, che farne?</i> (P. Rosa)	437
Frédérique Biville – Isabelle Boehm, <i>Autour de Michel Lejeune</i> (H. Perdicoyanni Paléologou)	441
Ἀνεξέστατος βίος οὐ βιωτός. <i>Giuseppe Schiassi filologo classico</i> , a c. di Matteo Taufer (V. Citti)	446
Gabriel Bergounioux – Charles de Lamberterie, <i>Meillet aujourd'hui</i> (H. Perdicoyanni Paléologou)	448
Felice Stama, <i>Frinico. Introduzione, traduzione e commento</i> (F. Conti Bizzarro)	450
Jessica Priestley – Vasiliki Zali (ed. by), <i>Brill's Companion to the Reception of Herodotus in Antiquity and Beyond</i> (I. Matijašić)	454
Aristophane, <i>'Les Thesmophories' ou 'La Fête des femmes'</i> , traduction commentée de Rossella Saetta Cottone (S. Pagni)	458

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, GIUSEPPINA MAGNALDI, 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)

Copyright by Vittorio Citti

ISSN 2210-8823

ISBN 978-90-256-1329-7

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 stata 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 trasmessa ai revisori).

Revisori anni 2015-2016:

Gianfranco Agosti	Stefania De Vido	Jean-Philippe Magué	Giovanni Ravenna
Jaume Almirall i Sardà	Carlo Di Giovine	Giacomo Mancuso	Andrea Rodighiero
Alex Agnesini	Rosalba Dimundo	Claudio Marangoni	Alessandra Romeo
Mario Giusto Anselmi	Angela Donati	Antonio Marchetta	Wolfgang Rösler
Silvia Barbantani	Marco Ercoles	Antonia Marchiori	Livio Rossetti
Alessandro Barchiesi	Marco Fernandelli	Stefano Maso	Alessandro Russo
Giuseppina Basta	Franco Ferrari	Giulio Massimilla	Carla Salvaterra
Donzelli	Patrick J. Finglass	Paolo Mastandrea	Enrica Salvatori
Luigi Battezzato	Alessandro Franzoi	Giuseppe Mastromarco	Federico Santangelo
Anna Maria	Alessandro Fusi	Silvia Mattiacci	Stefania Santelia
Belardinelli	Ivan Garofalo	Christine Mauduit	Anna Santoni
Federico Boschetti	Alex Garvie	Enrico Medda	Michela Sassi
Alfredo Buonopane	Gianfranco Gianotti	Francesca Mestre	Maria Teresa
Claude Calame	Helena Gimeno	Luca Mondin	Sblendorio Cugusi
Alberto Camerotto	Pascual	Patrizia Mureddu	Giancarlo Scarpa
Domitilla Campanile	Massimo Gioseffi	Simonetta Nannini	Paolo Scattolin
Alberto Cavarzere	Pilar Gómez Cardó	Michele Napolitano	Antonio Stramaglia
Louis Charlet	Luca Graverini	Camillo Neri	José Pablo Suárez
Emanuele Ciampini	Giuseppe Grilli	Gianfranco Nieddu	Chiara Ombretta
Francesco Citti	Alessandro Iannucci	Cecilia Nobili	Tommasi
Vittorio Citti	Paola Ingrosso	Stefano Novelli	Renzo Tosi
Emanuela Colombi	Diego Lanza	Maria Pia Pattoni	Piero Totaro
Aldo Corcella	Walter Lapini	Matteo Pellegrino	Giuseppe Ucciardiello
Adele Cozzoli	Giuseppe Lentini	Antonio Pistellato	Maria Veronese
Carmelo Crimi	Liana Lomiento	Filippomaria Pontani	Paola Volpe
Lucio Cristante	Francesco Lubian	Federico Ponchio	Cacciatore
Alessandro Cristofori	Carlo Lucarini	Paolo Pontari	Onofrio Vox
Andrea Cucchiarelli	Maria Jagoda Luzzatto	Leone Porciani	Joop A. van Waarden
Nicola Cusumano	Maria Tanja Luzzatto	Ivan Radman	Michael Winterbottom
Giambattista D'Alessio	Enrico Magnelli	Manuel Ramírez	
Casper de Jonge	Massimo Manca	Sánchez	

Il finale dell'*Ifigenia in Aulide* sulla scena moderna e contemporanea

1.

L'esodo dell' *Ifigenia in Aulide* è considerato quasi unanimemente un'aggiunta recenziore (cf. Andò 2013), sebbene non manchino tentativi di suggerirne l'autenticità (Weiss 2014). Nei vv. 1475-629 la seconda monodia di Ifigenia è seguita da un breve canto corale astrofico, prima che la fanciulla si avvii al sacrificio; quindi entra un messaggero e racconta come, una volta che sia stato inferto il colpo, al posto della ragazza sia comparsa una cerva. L'opinione comune considera un'interpolazione il discorso del messaggero, forse aggiunta al più tardi nel settimo secolo d.C., mentre i versi alternativi citati da Eliano *NA* 7.39, che alcuni studiosi attribuiscono anche al prologo (cf. Distilo 2013), implicano l'apparizione *ex machina* di Artemide. In questo contributo si vedrà invece come il finale abbia costituito, nella storia delle ricezioni della tragedia, anche un problema drammaturgico e quali soluzioni siano state prospettate nelle riscritture e sulla scena, in età moderna e contemporanea, per risolvere le difficoltà interpretative e rappresentative poste dai versi che seguono l'addio alla luce di Ifigenia.¹

2.

Sin dalla prima traduzione latina del 1506 che porta l'autorevole nome di Erasmo da Rotterdam (Erasmo da Rotterdam 2000), l' *Ifigenia in Aulide* si è prestata ad esprimere temi nodali della riflessione etica e politica moderna, inclusa quella di Erasmo: la ragion di Stato, la necessità del sacrificio per controllare le masse, l'uso della religione come strumento di governo. Dalla traduzione di Erasmo dipende Lodovico Dolce (*editio princeps* 1551; Dolce 1560) la cui *Ifigenia in Aulide* rappresenta uno dei testi più sottovalutati dell'intero teatro tragico cinquecentesco (Giazzon 2014). La tragedia di Dolce si concentra sullo stato d'animo dei personaggi, sulle loro crisi, sulle loro vacillanti identità, sulle loro questioni esistenziali che anticipano dilemmi amletici. Dolce si attiene a Euripide, o meglio alla traduzione datane da Erasmo, ma cambia proprio il finale, introducendo un vecchio che invita le donne del coro a fuggire dall'Aulide, perché si sta verificando un nefasto crimine nel cuore del regno. Per Ifigenia a nulla vale essere figlia di un re, dice il vecchio, anzi: meglio sarebbe stato per l'innocente fanciulla nascere nei boschi e nelle selve. Il vecchio perciò compie una dura requisitoria contro gli orrori della pubblica *religio*, sopraffattoria e crudele, smascherandone il ruolo di appoggio al potere; con accenti lucreziani, vede nel sacrificio di Ifigenia un turpe delitto di natura politica. Non sono risparmiati particolari cruenti:

¹ In generale sulla ricezione dell' *Ifigenia in Aulide* vd. Aretz 1999; Gliksohn 1985; Kovacs 2010; Gamel 2014; Barone 2014. Una messa a punto del problema filologico del finale nell'Appendice B di Turato 2001.

Servo

*Io, vinto dal dolor, gli occhi rivolsi
In altra parte e mi ferì l'orecchie
Di tutti i circostanti un mesto grido.
Allor, tornando a la fanciulla, veggio
Qui l'infelice testa e colà il corpo
Che, divisi dal fer, di sangue brutti,
Giaceano innanzi al dispietato altare.*
(vv. 2770-6)

In conclusione il vecchio avanza un dubbio, una preziosa nota scettica:

Servo

*È ver ch'alcuni affermano che invece
D'Ifigenia, Diana a quello altare
Fé apparir una cerva e la fanciulla
Trasse a sé viva entro una nube oscura;
Ma creder non voglio io quel che non vidi.
Or tale è di colei che vi fu figlia
Il fine acerbo, misero e crudele.*
(vv. 2793-9)

Il finale euripideo è tacciato di mera invenzione, con un argomento scientifico e empirista: si conosce solo quel che si può vedere di persona e la ragione rifiuta indimostrabili miracoli. La brutalità del potere su tutto si impone, come afferma Clitemnestra nelle battute finali: 'Ma così piacque al ciel, così a la sorte, / Ché uman sapere uman potere avanza' (vv. 2884 s., corsivo mio).

3.

Il finale della tragedia euripidea pone dunque un problema sin dalle sue prime riscritture moderne per la scena: ogni epoca lo risolve, attenendosi al testo tradito o modificandolo, per esprimere la sua propria visione del mondo ed i principi della poetica tragica contemporanea. Il 'meraviglioso' che conclude la vicenda torna a pieno titolo nel dramma barocco francese. Jean Rotrou, nella tragicommedia *Ifigenia in Aulide* (Rotrou 1645 e 1999), ripristina il miracolo finale, in una cornice, tuttavia, segnata da profondo pessimismo (cf. Civardi 2006; Berthelot 2009). Rotrou incentra il dramma su Ifigenia, sulla sua convinta volontà di sacrificarsi; sì che la fanciulla del mito diventa decisamente una vergine cristiana, una martire; al contrario che in Euripide, Ifigenia non ha mai rimpianti, esitazioni, tentennamenti. Rotrou accoglie, insomma, la critica aristotelica sull'incoerenza del carattere dell'eroina (*Poetica*, 1454a.29 s.), e rende Ifigenia un carattere omogeneo e statuario, tutto teso al trascendente, l'unico personaggio puro in un mondo senza regole morali, dominato dalle ambizioni e dalle passioni. Il finale diventa numinoso: consiste in un'amplificata epifania di Diana, che prende con sé Ifigenia per farne una sacerdotessa. Non c'è sostituzione con una cerva, ma Ifigenia si alza nel cielo squarciato con rumor di tuono; Diana appare in una nuvola e tutti i personaggi si

inginocchiano ai suoi piedi. Nel gran teatro del mondo, il teatro, suprema delle finzioni, non può mancare di meraviglia e di effetto.

4.

La fama di Rotrou è stata oscurata, e non solo per questa tragedia, da Racine (Racine 1675 e 1999; cf. Aretz 1999, 289-356; Violato 2005). Il quale adatta l'antichità al gusto del suo tempo, e nella *préface* alla sua *Ifigenia* si chiede quale effetto mai si può sortire rappresentando l'omicidio di un personaggio così virtuoso ed amabile come Ifigenia. Cosa sarebbe accaduto, chiede ancora, alla propria tragedia, se fosse ricorso all'apparire di una dea da una macchina teatrale o ad una metamorfosi, elementi che possono essere adatti al tempo di Euripide, ma che i moderni avrebbero reputato assurdi e incredibili? (Racine 1675, 8). Così Racine, che aspira – come scrive – ad essere considerato il successore di Euripide nel mondo moderno, cambia la favola, ricorrendo ad una variante secondaria nel mito. Non rinuncia però al colpo di scena, perché alla fine viene sacrificata Erifile, figlia di Elena, vera vittima designata dalla dea. Solo che quest'ultima non è innocente come Ifigenia; la sua 'colpa' anzi giustifica il finale cruento, su cui incombe l'idea non del capriccio ma della giustizia divina: la lingua pullula perciò di echi vetero-testamentari. Ad amplificare le emozioni, Erifile si uccide eroicamente, prima ancora che si possa procedere al sacrificio.

*Già pronto ad afferarla, Calcante leva il braccio.
Fermati, ha detto Erifile, e non avvicinarti.
Il sangue degli eroi da cui mi fai discendere
Senza mani profane saprà prendere a scorrere,
Furiosa si allontana e vola sull'altare,
prende il sacro coltello, se l'affonda nel petto.*

(Trad. di F.Mariotti)

Jean Chapelain, il più grande teorico francese della prima metà del XVII secolo, aveva presentato come culmine dell'arte drammatica il violento effetto di sorpresa consentito dal colpo di scena dell'epilogo, effetto che chiamava, riprendendo di critici italiani il più celebre dei loro concetti, 'la meraviglia'; termine che esprime quel che nella seconda metà del XVII secolo sarà detto 'sublime'. Racine tende appunto al 'sublime' (termine che intanto la pubblicazione del trattato dello pseudo Longino aveva elevato a canone della poesia) e tenta di raggiungerlo con lo svelamento e la morte finale di Erifile, correggendo così Euripide e razionalizzandone la *fabula*.

5.

La tragedia di Racine costituisce la pietra di paragone per la tradizione successiva e si inserisce nella celebre *Querelles des Anciens et des Modernes*. Finalmente, nel 1730, tutte le tragedie superstiti greche furono tradotte in prosa francese dal padre gesuita Pierre Brumoy; la sua opera monumentale, il *Theatre des grecs* (1730 prima edizione; Brumoy 1786), costituì il tramite attraverso cui gli intellettuali europei si

avvicinarono al teatro greco. Nei lunghi *Discorsi sul teatro dei greci* che aprono l'opera e nelle note apposte alle singole tragedie², Brumoy sottolinea costantemente quanto migliore sia il teatro dei francesi, progrediti nei costumi, rispetto a quello vicino alla natura sì, ma perciò barbaro, degli antichi, quanto evoluta nei moderni sia l'arte scenica e la pittura dei caratteri. Così esamina le tragedie antiche e quelle francesi a loro ispirate dando un prontuario dettagliato a chi voglia evitare tutto ciò che il gusto dei moderni non poteva sopportare nei testi antichi. Inoltre Brumoy costella le sue traduzioni di indicazioni sceniche e didascalie, proprio perché, pur traducendo per la lettura, si immagina le tragedie messe in scena, adattate al gusto e al teatro contemporaneo: il che tra l'altro costituisce lo scopo delle sue traduzioni. L'*Ifigenia in Aulide*, dalla sua prospettiva, diviene l'esempio principe della superiorità dei moderni: a Brumoy l'invenzione di Racine, l'aver cioè reso i caratteri intimamente francesi nel loro modo di parlare, agire, pensare, sembra un gran vantaggio, tanto che arriva al punto di affermare che per poter 'gustare le bellezze di Euripide, lo si deve accostare a Racine' (Brumoy 1786, 243). Tuttavia esprime qualche dubbio proprio a proposito del finale della tragedia: Brumoy appone una didascalia allo scambio di battute tra Ifigenia e Clitemnestra; Clitemnestra verosimilmente sviene – si legge nella didascalia – ed è portata nel palazzo da servi, mentre sullo sfondo si intravedono gli strumenti del sacrificio (Brumoy 1786, 243). Ifigenia si avvia al sacrificio: 'l'azione visibile finisce' (Brumoy 1786, 246) – annota Brumoy. Ed invero quel che viene dopo, aggiunge, è stato tacciato da alcuni commentatori di incongruenza scenica, come se 'mancasse qualcosa' (Brumoy 1786, 246); in ogni caso 'il sacrificio di Ifigenia era un spettacolo più interessante ad Atene che a Parigi', commenta ancora (Brumoy 1786, 295). Sorprendentemente anche la soluzione di Racine non lo convince molto: è infatti Calcante, alla fine della pièce di Racine, a svelare che il dio vuole 'un'altra Ifigenia' in sacrificio: perché prestargli fede, scrive Brumoy, dato che durante il dramma i capi non gli danno gran credito? Ma forse aggiunge, è una domanda oziosa: 'bisogna abbandonarsi all'incanto del teatro; e in fin dei conti [quella di Racine] è la maniera migliore per rappresentare la fine della tragedia secondo i nostri costumi' (Brumoy 1786, 264). Ma il finale della tragedia euripidea, nonostante la soluzione proposta dall'osannato Racine, restava un problema. Henri Joseph Guillaume Patin, nei suoi *Études sur les tragiques grecs*, conducendo ancora l'analisi della tragedia euripidea in raffronto alle riscritture francesi, sottolineava la coerenza del finale tradito, anche di contro ad Aristotele, e non prende una decisa posizione sulla sua autenticità (Patin 1879, 39-41, specialmente 40 n. 3).

6.

Nella seconda metà del Settecento, Francia ed Italia espressero due civiltà teatrali antagoniste che giocarono le loro battaglie nei teatri musicali. Non possiamo qui ricostruire le discussioni e le polemiche che portarono all'elaborazione di un'opera riformata, che contemperasse cioè un'azione semplice e unitaria, come nella tragedia greca, con il balletto e la musica corale della tradizione francese: ma dobbiamo dire

² Su Brumoy vd. almeno Bastin-Hammou 2011 e gli altri contributi nello stesso fascicolo della rivista *Anabases*, 14, 2011, <http://anabases.revues.org/2316> [ultima consultazione: 10/10/2017]

che proprio il tema di Ifigenia, ed in particolare dell'*Ifigenia in Aulide*, fu al centro di tali riflessioni. Il manifesto dell'opera riformata si ebbe nei *Discorsi sull'opera in musica* di Francesco Algarotti (Algarotti 1755), nei quali Algarotti esprime la sua idea dell'opera come una tragedia recitata per musica, e in cui afferma dunque l'importanza del testo, che sta alla musica come il disegno al colore. Algarotti dà un esempio di quello che per lui è un libretto ideale: si tratta proprio di un'*Ifigenia in Aulide* scritta in francese, lingua da lui ritenuta più musicale, che è stampata a corredo del suo discorso teorico. Algarotti sostiene di attenersi ad Euripide, allontanandosi da quest'ultimo solo nel carattere di Ifigenia, che rappresenta «di costume eguale», e non supplichevole prima e cambiata dopo, come invece accade in Euripide: il quale perciò era stato 'tassato' già da Aristotele. «Non l'ho però fatta – continua – una Eroina moderna; ma tale che ama la vita per sentimento di natura e per riflessione va con fermezza alla morte. Il sacrificio e il miracolo che il Poeta Greco sa raccontare alla fine io l'ho messo sotto gli occhi e in azione. Il che ho creduto convenire in un Dramma per musica, che è il proprio regno delle cose meravigliose» (Algarotti 1755, CXI). Nell'ultima scena, nel momento in cui Calcante sta per compiere il sacrificio, Achille interviene per far valere i propri diritti ed impedirlo. A quel punto compare Diana nell'aria, che ferma Achille e gli impone di riversare sui Troiani la sua sete di sangue; perché la collera contro gli dei ritarda la caduta di Ilio, e questo non piace a Giove. «Pour Iphigenie, elle est à moi» – dice la dea e vola via (Algarotti 1755, CVIII). Si vede una cerva palpitante e sanguinante, Calcante grida al prodigio, da lontano si ode il coro dei marinai, impazienti di salpare, a cui risponde invece sul proscenio il coro di soldati. L'opera, dopo il canto del coro che incita alla vendetta su Paride, si chiude con la danza dei marinai. La divergenza decisiva da quello che valeva come il punto culminante della nuova arte teatrale, cioè Racine, era la rinuncia alla figura di Erifile, sino ad allora per giunta il ruolo più agognato dalle attrici. Algarotti correggeva anche i seguaci di Racine, come Leopoldo de Villati librettista (pare con la partecipazione dello stesso Federico II) per l'*Ifigenia* musicata da Carl Heinrich Graun qualche anno prima a Berlino (1748); ed anche Apostolo Zenò, che nel suo libretto (Zenò 1718), più volte musicato (la prima da Antonio Caldara) aveva ricalcato Racine amplificando l'aspetto musicale: il dramma per musica di Zenò si conclude con Achille ed Ifigenia sposi, che escono fuori dal tempio (dove Erifile si è uccisa) tra il giubilo e la gioia di tutti, soprattutto di Clitemnestra che riabbraccia la figlia, e il coro che commenta

*Son già placati
gli avversi fati.
Gode, e trionfa
virtù, ed amor.*

7.

Qualche anno dopo il trattato di Algarotti un'interpretazione del 'sublime' teatrale settecentesco è data Gian Battista Tiepolo, amico e corrispondente di Algarotti, nell'affresco per la Villa Malvarana a Vicenza (1757; Chiarloni 2012). Un affresco decisamente teatrale: al centro, tra due ordini di colonne che delimitano la scena, il punto culminante del dramma, la violenza, il *monstrum* del sacrificio; a latere, la

figura di Agamennone come dietro le quinte, nascosto dal velo, in solitudine e silenzio. Calcante, e i personaggi sulla scena, alzano gli occhi in attesa del miracolo; ed invero, fuori dallo spazio scenico, su una nuvola viaggia una cerva, che però non discende dall'alto, come un *deus ex machina*, ma proviene da fuori il teatro, dallo spazio dello spettatore. Tiepolo lascia alla fantasia dello spettatore il proseguimento dell'azione, coinvolgendolo nella scena; accadrà il miracolo, oppure no? Si tratta forse di un frutto dell'immaginazione o di una speranza? Così Tiepolo fa sì che una pittura su un tema mitologico diventi dramma, con un esplicito richiamo alla fonte testuale: ché i capitelli delle colonne, insolitamente ionici, richiamano rotoli di papiro.

8.

Con Algarotti, l'*Ifigenia* di Euripide si pone al centro dei progetti sull'opera seria o riformata: ma il suo libretto non fu musicato, ed il tema passò nelle mani di Christoph Willibald Gluck e del suo librettista Du Roullet (Gluck 1744), nell'opera scritta appositamente e provocatoriamente per l'Académie Royale. Io qui devo limitarmi all'aspetto testuale. Il librettista tornò, come Algarotti prima di lui, ad Euripide. Segue il poeta greco sino al sacrificio di Ifigenia. Quindi si separa dall'originale greco, con spirito illuministico, nel finale: se già prima di Algarotti Calcante aveva giocato un ruolo decisivo, Du Roullet lo pone ancora più al centro del suo riconciliatorio finale. Sulla riva del mare, in cui è stato edificato l'altare, si arriva alla battaglia tra gli Achei, decisi al sacrificio, e le truppe di Achille, che sono determinate a salvare Ifigenia. Allora Calcante dichiara che gli dei sono disposti a concedere la grazia, perché la loro ira era stata placata dalla virtù di Ifigenia e dalla sua disposizione al sacrificio. Con il primo vento, si spegne anche il fuoco acceso sull'altare. Si tratta di sicuro della variazione più radicale rispetto al modello antico ed anche rispetto alla tradizione fondata da Racine, una variazione basata su un assoluto rifiuto illuministico del 'meraviglioso'. Du Roullet non accetta un incomprensibile agire degli dei, e nemmeno l'enigmatico scambio, operato dalla dea, di Ifigenia con una cerva. Tutto nel suo dramma dipende dal comportamento dei personaggi, che agiscono indipendentemente dalle conseguenze delle loro azioni, e sono messi per così dire alla prova.

9.

L'attualità del sacrificio umano nell'opera del XVIII secolo (si pensi anche all'*Idomeneo* di Mozart, 1783) si può comprendere solo sulla base delle sue implicazioni politiche. Nella drammaturgia di Voltaire, la *haute tragédie* diventa strumento dell'illuminismo teologico e politico. Dietro la soluzione razionalistica del mito, dietro la polemica contro l'arbitrio divino e sacerdotale degli oracoli, si nasconde la critica alla tirannia del dio dell'Antico Testamento e all'ortodossia ecclesiastica, in generale al dispotismo della Chiesa. Religione e politica vengono trascinate davanti al tribunale della Ragione, e giudicate con il metro di misura dell'umanità e del diritto di natura (cf. Senarclès 2008). Il sacrificio umano sembra allora alla coscienza illuminista il più assurdo peccato contro l'essenza dell'essere

umano, che deve avere fine e scopo in se stesso e non fuori di sé, e perciò appare come la caratteristica più crudele dell'ordine politico-religioso. L'*Ifigenia in Tauride* di Goethe è la conseguenza poetica di questa critica razionalistica al mito.

10.

Su impulso delle riflessioni suscitate dall'*Ifigenia in Tauride* di Goethe, messa in scena nel 1779, Friedrich Schiller traduce nel 1788, o meglio rielabora dalle precedenti traduzioni latine e soprattutto francesi, l'*Ifigenia in Aulide*, mentre comincia una riflessione che durerà vent'anni sulla definizione di tragedia in contrasto con gli altri generi letterari. Per Schiller la tragedia ha come scopo suscitare emozioni, soprattutto attraverso il carattere dei suoi personaggi. Schiller perciò giudica l'efficacia di questi caratteri, la loro capacità di suscitare 'compassione' oppure 'biasimo' o 'ammirazione' sulla base del loro agire. Quanto più chiare e decise sono le ragioni che spingono i personaggi ad agire, tanto più essi sono drammaturgicamente efficaci. Anche lo sviluppo dell'azione tragica converge tutto nella decisione finale dell'eroe e ad illuminare l'altezza tragica di questa decisione concorrono i colpi dati dal destino all'eroe: quanto più questi sono tremendi, tanto più la decisione dell'eroe risplende. Lo svelarsi della libertà interiore del personaggio rispetto alle sventure che vengono dall'esterno e che non dipendono da lui diventa il metro di misura per giudicare la coerenza dei caratteri della tragedia greca (e questo prima ancora che Schiller si avvii ad uno studio sistematico di Kant). Perciò Schiller si concentra sul carattere di Ifigenia: che contro il biasimo di Aristotele è invece, scrive, «un vero ed affascinante dipinto della natura vera» (Schiller 1980, 349). Perciò, contro la tradizione aristotelica, e contro quel che avevano pensato i suoi predecessori, Algarotti compreso, proprio il carattere di Ifigenia tra tutti risulta *vortrefflich*, «eccellente» (Schiller 1980, 350). Perché nonostante la sua natura virginale, tenera, fragile, la dignità ritrosa, lo svelarsi improvviso persino della sua caparbia o voluttà, Ifigenia fa prevalere la sua «ragione chiara» (*heller Verstand*, Schiller 1980, 249), che le viene in soccorso in maniera così felice, per avversare, in quello che le è possibile, il suo orribile destino. Schiller non chiede coerenza mitica, per così dire, ai personaggi; non li analizza cioè considerando l'intero ciclo mitico nel quale sono coinvolti, ma solo all'interno del singolo dramma. Così Clitemnestra qui è unicamente la madre, colma di ansia e tenerezza; ad Euripide non importa quel che Clitemnestra diverrà dopo, nella vicenda mitica. Analogamente, Schiller crede che qui Euripide non tenga in alcun conto il proseguimento della vicenda di *Ifigenia in Tauride*. Quello che Schiller cerca, la maniera con cui analizza l'*Ifigenia in Aulide*, è insomma l'unità del dramma, la consequenzialità delle azioni ed insieme la sua completezza interna. Lo scopo, anche per Schiller, è il 'sublime' e – scrive – «vi può essere qualcosa di più sublime che il sacrificio della giovane figlia di un re, ragazza ancora in fiore, per la felicità di così tante nazioni riunite?» (Schiller 1980, 350). Perciò Schiller interviene nella struttura del dramma proprio nel finale e in maniera più drastica di qualsiasi altro rielaboratore prima di lui. Lo sviluppo del carattere di Ifigenia, che dal lamento sulla giovinezza perduta e dal dolore per la durezza del padre giunge al proporsi come vittima volontaria, gli pare completo e perfetto. Affermando la propria volontà

e libertà di scelta, Ifigenia diventa paradigma della libertà interiore di ogni essere umano, che così mostra la sua incoercibile forza davanti al destino. Troncando il finale euripideo ed esaltando l'evoluzione psicologica di Ifigenia, Schiller rende quest'ultima un'eroina moderna, l'esponente cioè di un eroismo borghese, lontano da ogni coercizione teologica, padrona della propria libertà decisionale e morale, libera nella propria coscienza interiore, che abbraccia consapevolmente il sacrificio per la patria: una compagna, insomma, della *Pulzella di Orléans* e di Maria Stuarda. Le battute finali della tragedia (vv. 1505-9), perciò, non potevano che spettare, secondo Schiller, alla protagonista:

ιὼ ιὼ·
λαμπαδοῦχος ἀμέρα
Διός τε φέγγος, ἕτερον αἰ-
ῶνα καὶ μοῖραν οἰκήσομεν.
χαῖρέ μοι, φίλον φάος.

*O fiaccola di Giove! Raggio splendente del giorno!
Un'altra vita mi aspetta,
mi allontanano per un altro destino.
Sole amato, stai bene.*

Schiller annota: «qui si chiude l'azione drammatica. Quel che segue ancora, è il racconto del comportamento di Ifigenia durante il sacrificio e la sua miracolosa salvazione.» (Schiller 1890, 347). Quello che segue, insomma, non è dramma, è *Erzählung*, racconto, epica, non ha nessuna rilevanza teatrale. L'azione si esaurisce nella rappresentazione del sacrificio volontario, che suscita il nostro *Mitleid*, 'compassione' non in senso cristiano; *Mit-leid*: cioè partecipazione al dolore, emozione necessaria al piacere estetico ed anche alla catarsi interiore dello spettatore.

11.

Ma priva del finale con il *deus ex machina* cosa diventa l'*Ifigenia* euripidea nella rielaborazione di Schiller? Un dramma familiare, in cui quel che accade fuori (la guerra) si riverbera sui conflitti interni alla famiglia, sul rapporto padre-figlia, marito-moglie, figlia-madre, amante-amata; diventa insomma un dramma borghese, una tragedia in cui il mondo irrompe nel microcosmo degli affetti, condizionandoli. Eppure proprio questa trasformazione operata da Schiller di Ifigenia da eroina mitica a eroina borghese, si presta, specie nella cultura tedesca successiva, a pericolosi fraintendimenti. Il sacrificio di Ifigenia rigurgita infatti di idealismo: «Non è la vita il maggiore dei beni», afferma la protagonista della *Sposa di Messina*. Un idealismo che sconfinava nel fanatismo di altre epoche. Ed infatti come un atto di fanatismo incosciente fu rappresentata l'autoimmolazione di Ifigenia nel 1941 dal vecchio Gerhart Hauptmann nella sua problematica e oscura *Ifigenia in Aulide*, in cui Calcante è una specie di Goebbels e il corteo sacrificale, con un'Ifigenia velata e in capo un diadema col simbolo lunare, si svolge tra urla sinistre di folle inneggianti ad Hitler/Agamennone (cf. Horn 2007, 269-318).

12.

Da una parte, dunque, il taglio operato da Schiller consegna alla scena contemporanea un'Ifigenia fanatica e plagiata da falsi ideali di patria ed onore: il sacrificio volontario diventa perciò un atto guerrafondaio nella messa in scena della traduzione schilleriana nella Germania dell'Est per la regia di Christoph Schroth nell'ambito di una manifestazione teatrale d'impronta pacifista organizzata, come nelle Dionisie ateniesi, con tre tragedie e una commedia alla fine, alla cui organizzazione partecipò anche Christa Wolf, sul tema 'guerra troiana': «Quando Agamennone sacrifica sua figlia, dà inizio alla guerra: proprio questo evento fa in modo che si superi la soglia che inibisce l'atto di uccidere», dichiara Schroth nel libretto di sala (Schroth 1982; cf. Flashar 266 s.). I due blocchi politici nei quali era divisa l'Europa vivevano allora (siamo nei primi anni '80) una situazione difficile, sotto la minaccia dei missili nucleari. La manifestazione teatrale, in uno Stato socialista che aveva abolito lo studio del greco nelle scuole, si rivolgeva soprattutto ai giovani, e voleva mostrare l'orrore della guerra provocatoriamente attraverso l'esempio mitologico: all'*Ifigenia* seguivano le *Troiane*, ambientate in un campo di concentramento, e l'*Agamennone*, infine la *Pace* di Aristofane. La tragedia politica, in Schroth, si intrecciava con quella sociale e familiare: tutta la collettività oppressa dal potere appoggiava il sacrificio, in preda ad un obnubilamento dei valori, spauracchio propagandistico nella Germania socialista del passato nazista pronto a risorgere dal capitalismo.

13.

Quasi contemporaneamente, nella Germania occidentale, l'*Ifigenia in Aulide* di Euripide rivista da Schiller, veniva messa in scena invece come un dramma borghese. Anche questa messa in scena vuole mettere in guardia dalle conseguenze del volontario e metaforico sacrificio di Ifigenia. Nel 1986, dunque, uno dei mostri sacri del teatro tedesco, Hansgünther Heyme (Grillo-Theater, Essen 1986)³, rappresentò l'*Ifigenia* di Schiller quale 'tragedia' di una famiglia tedesca benestante, che vive in una casa di pezzi d'antiquariato d'età guglielmina, nel cui salotto si svolge l'azione. Una famiglia in cui regna perbenismo, ipocrisia, le donne non si immischiano con la politica, sognano un buon matrimonio. Ifigenia entra in scena vestita da sposa come Romy Schneider che interpreta Sissi; il suo sacrificio allora diventa l'inaudita rinuncia alla vita borghese per immolarsi all'idea fanatica di patria, la Grecia/Germania a cui Ifigenia dà la propria vita, sinistra eco del fanatismo nazionalsocialista e delle donne tedesche che nei tetri anni del regime sposarono metaforicamente la patria e il Führer. La tragedia euripidea serve qui da schermo per proiettare le questioni irrisolte della coscienza tedesca: il dramma è ambientato tra gli anni cinquanta e sessanta, anni di piombo per la società tedesca dilaniata tra l'imposizione del silenzio su quello che era accaduto durante la guerra e la necessità di superare il passato recente, con l'angoscia della verità orrenda sconosciuta ma sempre pronta a riaffiorare. Il sacrificio di Ifigenia costituisce l'affare sporco di famiglia messo a tacere, dimenticato, sepolto nel sollievo seguito alla fine della

³ Sull'attività di Heyme vedi da ultimo Marx – Müller 2015.

guerra. Però nella messa in scena di Heyme, in cui schillerianamente non si fa cenno alcuno al 'miracolo', la tragedia non si chiude con l'addio di Ifigenia; perché subito dopo cominciano le *Troiane*, coro di donne turche che vivono in una specie di bidonville, ossia quel che resta della loro città dopo un' indefinita guerra. L'*Ifigenia* borghese di Schiller vive nella messa in scena di Heyme di vita sua propria: non rappresenta, come in Euripide, un' azione che precede la guerra, ma che la segue. Si tratta di un dramma familiare, in cui la guerra diventa un trauma taciuto, obliato; d'altro canto, lo choc di passare dall'interno borghese europeo alla periferia urbana di una città orientale appena reduce da una guerra, oltre a impressionare per la visionarietà e l'attualità, fa sì che il sacrificio di Ifigenia sia ridimensionato in tutta la sua precarietà e follia. L'auto-immolazione della vergine non è stata una soluzione né per la famiglia e nemmeno per la 'patria', e drammaturgicamente il finale dell'*Ifigenia in Aulide* di Heyme resta aperto.

14.

«Ho eliminato quanto di aggiunto e di distorto vi ho trovato», scriveva nel 1999 Colin Teevan, a cui l'Abbey Theater di Dublino aveva dato l'incarico di tradurre la tragedia euripidea. L'*Ifigenia in Aulide* di Teevan finisce come quella di Schiller: 'Addio, amata luce' (*Fare you well, beloved light*); nel titolo *If...* la pièce allude ad un film cult di Lindsay Anderson del 1968, e vuole denunciare i fraintendimenti ideologici per i quali i giovani irlandesi sono disposti a morire e a spargere sangue, in una società in bilico sulla guerra civile, a cui manca una guida sicura (da qui i tentennamenti del simbolico Agamennone). La figura di Ifigenia assume un significato specifico nel contesto dei conflitti della società irlandese come nella tragedia di Edna O'Brien (2003), ove Ifigenia muore per una causa creduta patriottica (*I will die. Let me save Hellas*, dice); discriminata dalla comunità, apre la via solo alla vendetta. Rifiutando l' 'impensabile' finale euripideo, così lo definisce la O'Brien, Ifigenia muore e la tragedia si chiude con l'immagine spettrale di una donna, Clitemnestra, che cammina sotto una pioggia di sangue. Clitemnestra, nella pièce della O'Brien, simboleggia la condizione femminile offesa dalle leggi insensate del patriarcato e da una società che mercifica la donna e il suo corpo (Salis 2010; Kovacs 2010, 254-6). Così anche nella messa in scena grandiosa del *Theatre du Soleil* (la 'prima' è del 1990), dove la tragedia greca si fonde alla tradizione indiana e giapponese, in un coinvolgente rito collettivo (cf. Kovacs 2010, 250-3): nella *Trilogia degli Atridi* della Mnouchkine l'*Ifigenia in Aulide* diventa il prologo necessario alla saga degli Atridi. Il sacrificio di Ifigenia si compie, e deve compiersi, senza speranza alcuna di salvazione, perché in esso sta il motivo forte della vendetta di una Clitemnestra umiliata e portata ai limiti della follia, assassina del Re/marito/tiranno ma soprattutto assassina dell'assassino della propria figlia.

15.

Il finale di *Ifigenia in Aulide* rimane irrisolto anche nello spettacolo di Nicholas Stemmann nel 2007 al Thalia Theater di Amburgo, che non si serve di Schiller ma di una più recente traduzione tedesca (Gutjahr 2008). Il significato politico qui è

piegato ad un'interpretazione più intimistica e psicoanalitica: il vero mostro da cui ci si deve guardare non è il passato bellico, né le distorsioni ideologiche e sociali, ma la famiglia in un contesto capitalistico. Ad aprire e chiudere il dramma c'è la voce fuori dalle quinte del coro che saluta Ifigenia che va al sacrificio (vv. 1510 ss.): il sacrificio, dunque, costituisce il perno della messa in scena che ha un'ambientazione decisamente borghese. Agamennone e Menelao sono vestiti e parlano sottovoce come uomini d'affari; Ifigenia, una fastidiosa teenager che si esprime in uno slang giovanile, compare in un abito metà da sposa metà da ballerina al debutto; Clitemnestra ha occhiali da sole e abito lungo scintillante da vamp; Achille si imbottisce di torte e beve troppo. Il kitsch matrimoniale splende nella forma di un cuore lampeggiante al neon e una immensa torta nuziale. Una parodia della famiglia benestante, in cui la finzione copre giochi di potere e in cui la festa ipocrita e grottesca si trasforma in tragedia: il coltello sacrificale appare sullo sfondo, il tavolo di lavoro di Agamennone diventa l'altare per la vittima. Non vi sono dei, nella pièce di Stemann; non c'è alcuna giustificazione esterna al sacrificio, deciso a tavolino come un affare, sussurrando come di accordi illeciti, da Agamennone e Menelao. Un diluvio di rumori e di luce, che acceca gli spettatori, rappresenta metaforicamente il sacrificio dopo le ultime parole di Ifigenia: «si apre per me un'altra vita, un altro destino». Un maestro di cerimonie ripete i versi iniziali del coro. Ma qui c'è il colpo di scena: sul palcoscenico compare ora una donna dai capelli bianchi, un'Ifigenia invecchiata, che con voce impastata recita i versi iniziali dell'*Ifigenia in Tauride* di Goethe. Non si tratta di un miracolo, tutt'altro; è un corto circuito, un lavaggio del cervello. Stemann rende la morte di Ifigenia una morte psichica: in *Tauride* non ha vissuto, si è lasciata vivere, in un'assoluta solitudine, in una impermeabilità alle emozioni che è il risultato del trauma. Un trauma intimo, familiare, consumato tra le mura di casa. Agamennone porta nel cuore una colpa personale, forse un incesto, e ripete ossessivamente la battuta: «quel che un tempo ho fatto in maniera sbagliata, adesso lo faccio bene» (vv. 107 s.). Stemann come Heyme decostruisce i personaggi mitici e la tradizione classica weimariana, facendo l'occhiolino alla critica corrosiva degli anni '70 alla famiglia tradizionale ed ai mostri da questa generati (allora, ad esempio, in un importante spettacolo alla Schaubühne di Berlino con la regia di Chris Nel, Antigone non era condannata da un Creonte, ma dai mille Creonti della società perbenista). Ifigenia, nella rilettura di Stemann, alla fine, si sacrifica perché delusa dall'inefficienza di Achille: non ha la maturità di concepire alcun idealismo e il concetto di 'patria' è cosa da grandi, dunque le è sconosciuto. Il passaggio brusco da Euripide all'*Ifigenia in Tauride* di Goethe apre la prospettiva verso un 'dopo' nichilista quant'altri mai: lì dove Ifigenia volontariamente si immola, e non è più vittima di forze trascendenti, nel momento in cui rinuncia a se stessa quasi per capriccio, nel momento in cui va verso un 'altra vita', si consegna ad un'illusione che solo la rappresentazione di una vecchia svuotata di sentimenti ed emozioni, traumatizzata senza possibilità di guarigione, può smascherare definitivamente. L'autosacrificio di Ifigenia prelude al trauma, allo smembramento dell'io, non al suo disvelamento. Così l'io borghese, che nel teatro di Schiller riceve la sua eroica affermazione, in quello contemporaneo svela il suo ultimo decadimento. La famiglia rappresenta la culla del fanatismo più pernicioso e lesivo; l'autosacrificio di Ifigenia diventa l'estrema propaggine di una soggettività che fagocita il reale e se ne erge a

misura. Ifigenia viene presa a simbolo di una personalità dissociata: nella produzione della tragedia di Kate Mitchell per il National Theatre londinese del 2004 lo sdoppiamento viene rappresentato naturalisticamente nel finale con due corpi simultaneamente in scena: un' Ifigenia cade, sacrificandosi per patriottismo; un' altra urla il suo rifiuto del sacrificio (Solga 2008). Un approccio psicanalitico alla tragedia di Euripide che si ritrova anche nell' esperimento ambizioso *Mount Olympus* di Antonio Latella (2015), ed a cui serve l' antefatto mitico, che compare nel testo (adattato da Francesca Merli) grazie a contaminazioni con il *Tieste* di Seneca (cf. Giovannelli 2017). Nello spettacolo patrocinato dall' INDA a Siracusa nel 2015, per la regia di Federico Tiezzi, di converso, è stato enfatizzato l' aspetto rituale del sacrificio; nell' epilogo compare persino un boia, con un richiamo agli sgozzamenti dell' Isis sin troppo esplicito. Lasciando però in dubbio lo spettatore accorto se Ifigenia sia la vittima del fondamentalismo, o piuttosto lei a sua volta una terrorista, che crede, sbagliando, di aver trovato nell' integralismo religioso una via per uscire fuori dalle opprimenti maglie e dalle convenzioni della vita borghese. Nella riflessiva *Ifigenia, liberata* di Carmelo Rifici ed Angela Dematté (Piccolo Teatro di Milano, 2017), in cui la tragedia di Euripide viene contaminata con altri testi, da Eraclito a Platone alla Bibbia a René Girard, l' accento viene posto sul sacrificio e la protagonista 'liberata' dal mito che racconta della sua salvezza ad opera di Artemide (Dematté-Rifici 2017). Ifigenia, dunque, si erge a commovente esempio di capro espiatorio, che sconta i peccati del mondo, una vittima, come enfatizza Rifici, del contagio universale ed eterno della violenza, così come accade negli «atti terroristici ai quali tragicamente assistiamo e di cui ormai siamo protagonisti».

Università degli Studi di Sassari

Sotera Fornaro
soterafornaro@hotmail.com

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

Algarotti 1755 = F. Algarotti, *Discorso sopra l' opera in musica. Iphigenie en Aulide. Opera*, in *Discorsi sopra differenti soggetti*, Venezia MLXXLV, II-CXII. (online: <https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=gri.ark:/13960/t6c267410;view=1up;seq=8> [ultima consultazione: 10/10/2017])

Andò 2013 = V. Andò, *Espungere e interpretare: a proposito dell' esodo di Ifigenia in Aulide*, ὄριος - Ricerche di Storia Antica n.s. 5, 2013, 1-10.

Aretz 1999 = S. Aretz, *Die Opferung der Iphigeneia in Aulis: die Rezeption des Mythos in antiken und modernen Dramen*, Stuttgart-Leipzig 1999.

Barone 2014 = C. Barone (a c. di), *Euripide, Racine, Goethe, Ritsos. Ifigenia: variazioni sul mito*, Venezia 2014.

Bastin-Hammou 2011 = M. Bastin-Hammou, *Introduction. Brumoy, pédagogue et passeur du théâtre grec*, *Anabases* 14, 2011, 27-41.

Berthelot 2009 = N.G. Berthelot, *Iphigénie de Rotrou à Racine : paradoxe d' un héroïsme chrétien au féminin*, Université de Montréal, Département des littératures de langue française Faculté des arts et des sciences, 2009.

Brumoy 1786 = P. Brumoy, *Theatre des Grecs*, Tome septième, Nouvelle édition, Paris 1786.

Chiarlioni 2012 = A. Chiarlioni, *Text and Image. Fresco of Iphigenia from Gian Battista Tiepolo. Villa Valmarana near Vicenza*, *Arts* 1, 2012, 3-12.

- Civardi 2006 = J.M. Civardi, *Comment s'orienter dans la lecture d'Antigone et d'Iphigénie de Rotrou*, L'information littéraire 58.4, 2006, 13-20.
- Dematté – Rifici 2017 = *Ifigenia, liberata*. Progetto e drammaturgia di Angela Dematté e Carmelo Rifici. Ispirato ai testi di Eraclito, Omero, Eschilo, Sofocle, Euripide, Antico e Nuovo Testamento, Friedrich Nietzsche, René Girard, Giuseppe Fornari, Bellinzona 2017.
- Distilo 2013 = *Il Prologo dell' 'Ifigenia in Aulide' di Euripide. Problemi di attribuzione e tradizione testuale euripidea*, Tübingen 2013.
- Dolce 1560 = *Le Tragedie di M. Lodovico Dolce, cioè Giocasta, Didone, Thieste, Medea, Ifigenia, Hecuba. Di nuovo ricorrette e ristampate*, Venezia 1560.
- Flashar 2009 = H. Flashar, *Inszenierung der Antike: das griechische Drama auf der Bühne; von der frühen Neuzeit bis zur Gegenwart*, München 2009.
- Erasmus da Rotterdam 2000 = Erasmus da Rotterdam, *Iphigenia in Aulide*, in *Tragedie di Euripide*, a c. di G. Bárberi Squarotti – F. Spera, Torino 2000, 73-175.
- Giazzon 2014 = S. Giazzon, *La maschera dell'ambiguità. Sull'Ifigenia di Lodovico Dolce*, Per leggere XIV, 26, 2014, 63-90.
- Giovannelli 2017 = *Ritorno al tragico. Mount Olympus, Santa Estasi e la ricerca di un nuovo rito collettivo*, Stratagemmi 34, 2017, 11-42.
- Gluck 1744 = C. W. Gluck, *Iphigénie en Aulide*, Tragédie-Opéra in tre atti. Libretto di Marie François Louis Gand Bailli du Rouillet dit Le Blanc, Prima rappresentazione: Parigi Opéra, 19 aprile 1774, www.librettidopera.it [ultima consultazione: 10/10/2017]
- Gamel 2014 = M.-K. Gamel, *Iphigenia at Aulis*, in *Brill's companion to the reception of Euripides*, ed. by R. Lauriola – K.N. Demetriou, Leiden 2014, 15-43.
- Gliksohn 1985 = J.M. Gliksohn, *Iphigénie: de la Grèce antique à l'Europe des Lumières*, Paris 1985.
- Gutjahr 2008 = O. Gutjahr (hrsg. von), *Iphigenie von Euripides/Goethe. Krieg und Trauma in Nicolas Stemanns Doppelinszenierung am Thalia Theater Hamburg*, Würzburg 2008.
- Kovacs 2010 = G.A. Kovacs, *Iphigenia at Aulis: myth, performance and reception*, Department of Classics, University of Toronto, 2010
- Marx – Müller 2015 = P.W. Marx – H. Müller, *Theater! Arbeit! Heyme! Der Schauspieler, Regisseur und Intendant Hansgünther Heyme*, Berlin 2015.
- Patin 1879 = *Études sur les tragiques grecs. Euripide*, Tome I, Paris 1879⁵.
- Racine 1675 = J. Racine, *Iphigénie*, Paris 1675.
- Racine 1999 = J. Racine, *Iphigénie*, in *OEuvres complètes*, Paris 1999.
- Rotrou 1641 = J. Rotrou, *Iphygenie*, Paris, 1641.
- Rotrou 1999 = J. Rotrou, *Iphygenie*, in *Théâtre complet*, vol. 2, Paris 1999.
- Salis 2010 = L. Salis, *Miti antichi storie d'oggi. La tragedia greca nel teatro contemporaneo irlandese*, Cosenza 2010.
- Senarcles 2008 = V. de Senarcles (hrsg. von), *Das Tragische im Jahrhundert der Aufklärung/ Le tragique au siècle des Lumières*, Potsdamer Kolloquium zum Tragischen im 18. Jahrhundert, Laatzten 2008.
- Schiller 1980 = F. Schiller, *Fragmente, Übersetzungen, Bühnenbearbeitungen*, in *Sämtliche Werke*, Dritter Band, Darmstadt 1980.
- Schroth 1982 = *Iphigenie in Aulis von Euripides in der Fassung von Friedrich Schiller, Die Troerinnen von Euripides und Agamemnon von Aischylos in der Fassung von Gerhard Kelling*. Mecklenburgisches Staatstheater Schwerin, Premiere: 5. Dezember 1982, libretto di accompagnamento allo spettacolo.
- Solga 2008 = K. Solga, *Body Doubles, Babel's Voices: Katie Mitchell's Iphigenia at Aulis and the Theatre of Sacrifice*, Contemporary Theatre Review 18.2, 2008, 146-60.
- Turato 2001 = Euripide, *Ifigenia in Aulide*, a cura di F. Turato, Venezia 2001.

Il finale dell' 'Ifigenia in Aulide' sulla scena moderna e contemporanea

Violato 2005 = G. Violato, *Ragion di Stato e sentimenti privati in Iphigénie di Racine*, in *Ragion di stato a teatro*, Atti del Convegno Foggia, Lucera, Bari, 18-20 aprile 2002, a c. di S. Castellaneta – F.S. Minervini, Taranto 2005, 175-86.

Weiss 2014 = *The antiphonal ending of Euripides' 'Iphigenia in Aulis' (1475-1532)*, CPh 109, 2014, 119-29.

Zeno 1718 = *Ifigenia in Aulide*. Dramma per musica, testi di Apostolo Zeno, musiche di Antonio Caldara, Prima esecuzione: 5 novembre 1718, Vienna, www.librettidopera.it

Abstract: The ending of the tragedy *Ifigenia in Aulis* of Euripides (vv. 1475-629) in rewriting and staging from Lodovico Dolce (1551) to Carmelo Rifici (2017).

Keywords: *Ifigenia at Aulis*, Reception of ancient tragedy, French classicism, Theatrical culture of the modern age, Contemporary theater.