

MARIA SERENA MIRTO

Vittima sacrificale o «distruttrice di città»?
La costruzione del personaggio
nell'*Ifigenia in Aulide*

παράδειγμα [...] τοῦ δὲ ἀνωμάλου ἢ ἐν Αὐλίδι Ἰφιγένεια
οὐδὲν γὰρ ἔοικεν ἢ ἱκετεύουσα τῇ ὑστέρῳ.
Aristotele, *Poetica* 1454a, 31-32

Una lettura critica dell'*Ifigenia in Aulide*, tragedia lasciata incompiuta da Euripide e rappresentata postuma probabilmente alle Dionisie del 405 a.C., esige che si raccolga la sfida di un testo in cui l'assetto precario si associa alle consuete insidie dei guasti della trasmissione. L'evidente mancanza di un'ultima revisione e le tracce di successivi interventi redazionali precludono la possibilità di farsi un'idea nitida di come Euripide avrebbe configurato la sua messinscena: soprattutto il prologo e l'esodo, le zone del testo cui un drammaturgo dedica le sue ultime cure, ma anche le più esposte alle interpolazioni, presentano anomalie strutturali e incongruenze che hanno indotto a condannare come spurio il finale e a sospettare l'autenticità della sezione anapestica o di quella giambica del prologo. Ma il disegno genuino complessivo traspare pur sempre dalla dinamica peculiare dell'incontro con la scrittura di autori diversi, nel processo di trasformazione che rinnova la parola altrui e se ne appropria. L'omaggio a precedenti versioni, quella di Eschilo soprattutto, s'inquadra nei paradossali e imprevedibili mutamenti dei tratti di un carattere o della trama, cifra abituale e molto esibita nella drammaturgia euripidea. La costruzione dei personaggi, non diversamente dall'intreccio, sembra dunque voler sorprendere il pubblico in un eccentrico dialogo con la tradizione, messa in dubbio e quasi sovvertita, solo per tornare poi nell'alveo della vulgata mitologica e dei suoi vincoli, ineludibili almeno per le linee essenziali delle vicende eroiche.

La via che qui si seguirà per capire come siano costruiti i carat-

teri dei personaggi non è quella dell'analisi psicologica¹, né quella che fa leva sulla stratificazione testuale della tragedia². Si cercherà di privilegiare piuttosto il raffinato gioco intertestuale, per far emergere da contrasti e analogie il senso dei repentini, ripetuti, e spesso immotivati cambiamenti d'idea e di stato d'animo, cui non corrisponde un evidente processo decisionale: la critica di incoerenza grava sul personaggio di Ifigenia sin da quando Aristotele ne segnalò il caso paradigmatico, e anche la volubilità di Agamennone o il voltafaccia di Menelao non appaiono adeguatamente giustificati. La labilità della psiche sembra il tratto che li definisce tutti, al punto da suggerire che in questa sua opera tarda Euripide ravvisi proprio nell'instabilità psicologica il principio fondamentale che determina gli eventi scenici³. È certo innegabile la mutazione antropologica che, smontando l'antico ideale della φύσις eroica, consente al pubblico di riconoscersi più facilmente negli individui incostanti e irresoluti del teatro euripideo, e giunge al paradosso, come acutamente osserva Bernard Knox, di far scaturire la scelta eroica di Ifigenia da un cambiamento d'opinione anziché da una determinazione ostinata⁴. Tuttavia la mutevolezza si affianca a una rete di allusioni alle qualità distintive di Agamennone, Menelao e Ifigenia fissate dalle precedenti versioni letterarie e drammatiche; Aristotele sottolineava come i caratteri della tragedia dipendano dalle azioni⁵, ma nell'*Ifigenia in Aulide* essi sembrano non soltanto subordinati agli eventi e alla trama, ma anche all'intento di stabi-

¹ Ovviamente è la lettura più frequente, a partire da VALGIGLIO 1956-1957. Si vedano ad es. FUNKE 1964, MELLERT-HOFFMANN 1969, SEGEL 1980, LAWRENCE 1989. Una rassegna delle analisi che presentano questo taglio, con ulteriore bibliografia, in GIBERT 1995, 226-237.

² Uno sforzo complesso per individuare almeno i lineamenti originali della prima performance in KOVACS 2003. Sulla stessa linea si veda da ultimo PELLIZZARI 2012, che spiega l'ambiguità del personaggio di Agamennone come risultato dell'alterazione della trama dovuta a un revisore, forse lo stesso Euripide il Giovane, figlio o nipote del poeta, che ne curò la prima rappresentazione.

³ Cfr. ad es. LESKY 1996, 707.

⁴ Cfr. KNOX 1979, 246.

⁵ Cfr. Aristotele, *Poetica* 1450a, 20-22: οὐκ οὖν ὅπως τὰ ἦθη μιμήσονται πράττουσιν, ἀλλὰ τὰ ἦθη συμπεριλαμβάνουσιν διὰ τὰς πράξεις, con l'osservazione *ad loc.* di PADUANO 1998, 75 n. 63: «Non si saprebbe trovare confutazione più limpida e perentoria delle interpretazioni psicologistiche della letteratura».

lire una risonanza con i tratti rilevanti delle precedenti elaborazioni della vicenda. All'interno di un racconto ormai consolidato, in cui lo svolgersi dei fatti deve comunque raggiungere il termine noto – il sacrificio di Ifigenia che renderà possibile l'impresa troiana – echi, parallelismi, rispecchiamenti creano somiglianze tra personaggi diversi e, proprio come le antitesi nella presentazione del medesimo personaggio, riescono a veicolare un senso che non è esplicitamente affidato alla parola scenica, o che addirittura potrebbe contraddirne la lettera.

La figura di Agamennone, oscillando di continuo tra stati emotivi contrapposti, evoca l'analoga alterna caratterizzazione presente nell'*Iliade*: l'eccessiva fiducia in sé e nel proprio ruolo di comando, da cui deriva il comportamento altezzoso e arrogante nei confronti di Achille all'esordio del poema, si avvicenda ai momenti in cui il suo primato all'interno dell'esercito entra in crisi e si rende necessario l'intervento di altri capi (come accade quando Odisseo ristabilisce l'ordine e scongiura la partenza precipitosa dei guerrieri, all'inizio del libro II), o a momenti di autentica disperazione (ne è un esempio l'angoscia che traspare dal suo pianto incontenibile e dall'invito a tornare in patria abbandonando l'impresa, all'inizio del libro IX, e poi ancora, dopo il suo ferimento e il ritiro dalla battaglia, in XIV 65-81). Ma se già il personaggio epico si distingueva per una gestione non sempre lineare delle sue responsabilità di capo supremo, e per forme di avvilito tanto marcato da giungere a proporre una fuga vergognosa e suscitare così lo sdegno degli altri capi, il conflitto interiore in cui lo fa sprofondare l'episodio di Aulide ha un termine di confronto più diretto nel personaggio tragico delineato da Eschilo. Prima di considerare gli echi della parodo dell'*Agamennone*, è però opportuno ricordare come Euripide abbia introdotto una novità che cambia in modo significativo almeno un aspetto della caratterizzazione epica dell'eroe: la presenza di Menelao al posto di Odisseo, per contrastare i ripensamenti di Agamennone sulla necessità di sacrificare la figlia, delinea un quadro inatteso del rapporto tra i due fratelli⁶. Gli Atridi, pur avendo personalità

⁶ Nella perduta *Ifigenia* di Eschilo sarebbe stato Odisseo ad assolvere il ruolo

ben distinte, sono visti nell'*Iliade* come una coppia che agisce in sintonia e ha profondi legami affettivi: si pensi all'esagerata reazione di dolore di Agamennone, quando Menelao viene ferito superficialmente dalla freccia di Pandaro (*Il.* IV 148-191); al modo accorato e affettuoso in cui lo trattiene e lo persuade a non affrontare un duello troppo rischioso, pur con il tatto necessario per non umiliarlo nel confronto con il valore dell'avversario, quando Menelao vorrebbe raccogliere la sfida di Ettore (VII 103-122); o, infine, a come l'unità della coppia degli Atridi, in seno all'esercito, sia icasticamente rappresentata dal fatto che Menelao, in occasione della prima gara dei giochi funebri, aggioga al suo carro una cavalla di Agamennone, di cui si narra brevemente l'origine, accanto al proprio cavallo Podargo (XXIII 293-300). L'agone tra Agamennone e Menelao, che occupa il primo episodio della tragedia, non solo disattende la sostanziale armonia che lega i due Atridi nell'epica arcaica, ma contraddice anche l'immagine indimenticabile che ritrae, nella parodo dell'*Agamennone*, la loro comune reazione all'annuncio di Calcante: il rimedio imposto da Artemide per placare i venti contrari e consentire la partenza della flotta suscita il pianto dei due fratelli, reso ancora più patetico dal gesto di battere a terra gli scettri, insegna del comando (ὥστε χθόνα βᾶκτροις | ἐπικρούσαντας Ἀτρειδάς | δάκρυ μὴ κατασχεῖν)⁷.

di antagonista di Agamennone. La sua figura, del resto, appare come una minaccia concreta anche in questa tragedia, e i timori dei vari personaggi confermano l'ipotesi che nei drammi precedenti egli avesse molto spazio nell'azione: *IA* 524-533, 1361-1367. Cfr. JOUAN 1966, 279-280. AÉLION 1983, I, 99, dopo aver rammentato come nella perduta *Ifigenia* di Sofocle il motivo del finto matrimonio con Achille, che si sarebbe prestato all'inganno, fosse uno stratagemma ideato da Odisseo, conclude (102): «la substitution de Ménélas à Ulysse permet de mettre en lumière certains aspects du personnage d'Agamemnon, de remplacer l'envoi de messagers à Argos par une lettre, dont l'utilisation dramatique entraîne des péripéties intéressantes». In generale, sui precedenti letterari del dramma euripideo, cfr. MICHELAKIS 2006, 21-29.

⁷ *Ag.* 202-204, «così che gli Atridi, battendo il suolo con i loro scettri, non poterono trattenere le lacrime». Ma sin dall'inizio della parodo la «forte coppia degli Atridi» (ὄχουδὸν ζευγος Ἀτρειδᾶν) presenta i due fratelli sullo stesso piano, sia nel potere regale che nella responsabilità della spedizione: cfr. *Ag.* 42-44, 60-62, 108-111, 122-124; per designare il solo Agamennone, non a caso, si usa una locuzione che lo individui rispetto all'unità del comando assegnato a entrambi: «il capo più anziano» (184, ἡγεμῶν ὁ πρῶτος, cfr. 205, 530). GRIFFIN 1990, 141, addita la novità della variante euripidea «[...]

Euripide drammatizza invece i ripetuti cambiamenti d'opinione di Agamennone e il ripensamento dello stesso Menelao in modo che non concordino mai, e si alternino nel sollecitare e rifiutare il sacrificio di Ifigenia tornando su sponde opposte, anche quando il pubblico crede che il cedimento dell'uno porti finalmente all'auspicabile solidarietà tra *philoï*. Lo scambio di reciproche accuse inizia con Menelao che rinfaccia al fratello la sua incostanza: cercando di inviare segretamente una lettera per scongiurare l'arrivo di Ifigenia, sembra dimentico di come inizialmente avesse accolto volentieri il sacrificio della figlia, con gioia addirittura, perché avrebbe risolto la funesta bonaccia che impedisce alla flotta di prendere il largo. L'ambizione e la sete di potere lo hanno indotto a una campagna spudorata per ottenere l'investitura del comando supremo ma, una volta ottenuto l'incarico, Agamennone ha cambiato atteggiamento: non solo è diventato inavvicinabile, ma ora ha finito per accantonare in modo contraddittorio i sogni di gloria, l'impegno assunto pubblicamente, e si nasconde dietro gli affetti privati. La gerarchia tra la pietà e il rispetto che un capo deve ai familiari e gli obblighi che lo vincolano alle aspettative della comunità, la società guerriera che ha l'onere di guidare, è ben stabilita dal codice eroico, e ribalta la diversa gerarchia di valori dettata dalla sfera emotiva, come ben illustra il discorso di Ettore ad Andromaca (*Il.* VI 441-465). Ma Agamennone nella sua replica elude l'accusa di φιλοτιμία, e biasima piuttosto la causa 'privata' dell'impresa militare: il fallimento di Menelao nella gestione del ménage coniugale non giustifica che lui debba perdere una figlia per consentire al fratello di riconquistare una moglie indegna. Ambizione contro lussuria, l'*impasse* dei ragionamenti contrapposti è marcata dall'uscita di scena di Menelao, che lancia oscure minacce insieme a parole di sfida: σκίπτρω νυν αὔχει, σὸν κασίγνητον προδούς. | Ἐγὼ δ' ἐπ' ἄλλας εἶμι μηχανάς τινας | φίλους τ' ἐπ' ἄλλους⁸. L'annuncio dell'arrivo di Ifigenia

to unpack the monolithic unity of 'the Atreidae', who in Aeschylus' account of the sacrifice at Aulis act and suffer as one».

⁸ *IA* 412-414, «Vantati pure del tuo scettro, tu, traditore di tuo fratello. Io ricorrerò ad altri mezzi, ad altri amici». Il bastone del comando, l'insegna che i due fratelli battevano a terra all'unisono nello sfogo emotivo evocato dalla parodo dell'*Agamennone*,

al campo militare, accompagnata dalla madre e dal piccolo Oreste, induce Agamennone a capitolare prima di dover incontrare il temuto sguardo di Clitemestra (454-455). Menelao è toccato dal suo scoramento, al punto da rinunciare al proprio desiderio e convenire che Elena non merita il sacrificio della figlia di un fratello; così esorta Agamennone a sciogliere l'esercito e abbandonare Aulide, ma il ritrovato affetto non ottiene comunque la salvezza di Ifigenia. Per lei ormai non c'è scampo, sostiene Agamennone, e la massa dei soldati, avvertita da Calcante e sobillata da Odisseo, imporrà di immolarla comunque.

Non credo, tuttavia, che la sola spiegazione del perdurare sorprendente di questo contrasto sia «the formal, almost geometric, elegance of the way in which both brothers move, as it were in a stately dance – a minuet, perhaps – to take up the opposite positions from that in which they started»⁹. Il modello formale ricercato potrebbe essere un risultato appagante per lo stile di Euripide, ma non giustifica l'insistenza nel mantenere immutata la distanza tra i due personaggi. Né si deve concludere che, a motivarla, basti lo spettacolo del caleidoscopico succedersi di emozioni, solo genericamente legate a un particolare individuo¹⁰. Credo invece che il richiamo al tipico ritratto della coppia degli Atridi, sia pure per ribaltarlo, insieme alle altre risonanze che contribuiscono a definire la fisionomia della protagonista, sia una traccia utile a comprendere la complessa strategia seguita da Euripide per caratterizzare i suoi personaggi e indebolire alla radice l'ideale della guerra panellenica, cui tutti approdano nel finale ma che tuttavia non può acquistare il primato di valore assoluto riconosciutogli da Ifigenia. Come avviene per il passato mitico evocato nei canti del coro, il gruppo di donne di Calcide che ha attraversato l'Euripo per venire ad ammirare l'imponente adunata della flotta greca, il confronto tra la realtà drammatica e i precedenti letterari non colma la distanza tra il mondo idea-

qui divide gli Atridi evidenziando il potere dell'uno e alimentando il sordo rancore dell'altro. Cito il testo dell'*IA*, qui e più avanti, secondo l'edizione di STOCKERT 1992.

⁹ GRIFFIN 1990, 144.

¹⁰ *Id.*, 145. Sulla continua e studiata inversione dei ruoli tra i vari personaggi, e in particolare sulla polarità 'salvatore'/distruttore', si veda CHANT 1986.

lizzato del modello e l'anacronistica umanità dei suoi eroi, che Euripide colora di tratti contemporanei abbassandone il registro in modo inquietante¹¹.

Il discorso che sigla l'ultimo ripensamento di Agamennone, quello in cui si arrende alla necessità di sacrificare una vita innocente alla morbosa passione che spinge i Greci a muovere la guerra, è denso di echi eschilei¹². Spicca anzitutto la celebre immagine del «giogo della necessità» (443, ἐς οἷ ἀνάγκης ζεύγματ' ἐμπεπτώκαμεν) che riprende la metafora più elaborata del brano lirico eschileo: ἐπεὶ δ' ἀνάγκας ἔδω λέπαδνον (Ag. 218, «E dopo che si sottomise al giogo della necessità», dove il giogo è indicato, per metonimia, dalla correggia di cuoio che lo assicura al collo dell'animale). Quando, più avanti, la decisione è ormai presa e Agamennone annuncia di aver sciolto il dilemma, benché Menelao abbia cambiato idea con un radicale voltafaccia, l'eco di quei versi torna ad annunciare che per Ifigenia non c'è più scampo: ἀλλ' ἤκομεν γὰρ εἰς ἀναγκαίης τύχας (511, «ma ormai siamo giunti alla stretta del destino»). Il personaggio delineato nei versi di Eschilo sembra andare incontro a ciò che è imposto dall'ἀνάγκη senza più rimorsi, per scelta consapevole, e il verbo δύω – usato nel linguaggio epico anche per la vestizione delle

¹¹ Sulla fisionomia e la funzione del coro di questo dramma cfr. SORUM 1992, 532-536; MICHELINI 2000, 45-46; MICHELAKIS 2006, 41-43. Sulla parodo, in particolare, cfr. LUSCHNIG 1988, 44-45, 87-88, ZEITLIN 1994, 157-171; sul terzo stasimo, WALSH 1974.

¹² È ricorrente l'immagine simbolica della malattia per additare lo slancio comune, contagioso e inarrestabile, della Grecia intera nel desiderare l'avvio della spedizione contro Troia. Cfr. *IA* 411: Ἐλλάς δὲ σὺν σοὶ κατὰ θεὸν νοσεῖ τινα (Agamennone indica che l'ossessione di Menelao per la guerra è condivisa da tutta la Grecia per volontà divina); 1403, τὸ τῆς τύχης δὲ καὶ τὸ τῆς θεοῦ νοσεῖ (il coro ribadisce che la decisione di Ifigenia risponde a circostanze 'malate' volute dalla sorte e dalla divinità). Si tratta di una 'malattia' che descrive l'illusione collettiva, e rasenta la follia: cfr. RUTHERFORD 2012, 138. Si veda inoltre l'infatuazione generale di cui parlano Agamennone a 1264 e Achille a 808-809. LUSCHNIG 1988, 2, fa interessanti osservazioni sul parallelo tra la debolezza e la fame che tormentano gli uomini durante la sosta forzata in Aulide, secondo la descrizione eschilea (Ag. 188-198), e la malattia metaforica cui si accenna in *IA*; le ragioni esterne che impongono di partire al più presto – l'esaurimento delle provviste e il deteriorarsi delle navi – sono eliminate in favore di una strana calma climatica e del piacevole ozio dei guerrieri, intenti a distrarsi con giochi da tavola e attività sportive: qui tutto si concentra sulla decisione di Agamennone; «[t]he physical sickness and starvation of the older playwright has become in the work of his junior a mental and moral plague».

armi – dà rilievo al movimento deliberato di «addossarsi» il giogo. Qui Agamennone insiste invece sull'immagine del «cadere», «precipitare» suo malgrado, in una situazione la cui ineludibilità attribuisce al raggio del potere divino, poiché un δαίμων non meglio identificato lo avrebbe superato in astuzia (444-445)¹³.

Un'altra ripresa evidente riguarda il pianto del padre che sta per sacrificare la figlia, ma anche in questo caso l'emozione assume una tonalità decisamente diversa. Agamennone dichiara di provare ritegno a piangere, ma anche a frenare le lacrime, così riducendo l'angoscioso dilemma tra due possibili decisioni alla scelta di seguire o meno l'impulso di abbandonarsi all'emotività: ἐγὼ γὰρ ἐκβαλεῖν μὲν αἰδοῦμαι δάκρυ, | τὸ μὴ δακρῦσαι δ' αὖτις αἰδοῦμαι τάλας¹⁴. In termini analoghi era descritta l'antitesi assai più grave formulata da Agamennone, in un discorso diretto inserito nei versi lirici di Eschilo: βαρεῖα μὲν κῆρ τὸ μὴ πιθέσθαι, | βαρεῖα δ', εἰ | τέκνον δαΐξω¹⁵. Il pianto di entrambi gli Atridi, simultaneo e privo di ritegno, accompagnato come si è visto dal gesto di battere gli scettri a terra (*Ag.* 202-204), lì era la patetica introduzione a queste parole. Solo più avanti, nel rispondere a Clitemestra dopo la straziante supplica di Ifigenia, Agamennone ripeterà il dilemma in termini che ricalcano più da vicino il modello eschileo: δεινῶς δ' ἔχει μοι τοῦτο τολμησαι,

¹³ LAWRENCE 1989, 7, nel segnalare la variazione nell'uso della metafora, suggerisce che l'indicazione generica, da cui non è dato capire se l'accusa sia indirizzata ad Artemide o alla cattiva sorte, sia solo un modo di sottrarsi alla responsabilità imputandola ad altri. MASTRONARDE 2010, 239 e n. 54, ricorda che l'*Oresteia* deve aver conosciuto riprese teatrali, nell'ultimo terzo del V sec., ipotesi che rende conto di come il pubblico, avendone esperienza diretta, avrebbe meglio apprezzato echi e allusioni negli altri tragici e nei poeti comici; alle pp. 236-237 nota poi la diversa caratterizzazione tra l'Agamennone di Eschilo, che il coro descrive come trasformato e reso insensibile dall'audacia, una volta presa la sua decisione, e quello euripideo, preoccupato della sua immagine e del suo status: a marcare la passività contribuisce l'uso ripetuto dell'espressione «mi ha distrutto» (μ'ἀπώλεσε), sia in relazione all'arrivo di Clitemestra (456), sia per il ratto di Elena da parte di Paride (467).

¹⁴ *IA* 451-452: «Mi vergogno a piangere, ma anche a non piangere, infelice come sono». In apparenza sono proprio le sue lacrime a innescare più tardi il ripensamento di Menelao, trasmettendogli la stessa commozione: cfr. 477-478, 496-497.

¹⁵ *Ag.* 206-208: «Pesante sciagura non obbedire, ma pesante anche se dovrò uccidere mia figlia».

γύναι, | δεινῶς δὲ καὶ μὴ· ταῦτὰ γὰρ προᾶξαί με δεῖ¹⁶. Infine, nel prefigurarsi le parole imploranti con cui Ifigenia cercherà di muoverlo a compassione, Agamennone immagina che possa pronunciare una maledizione nei confronti suoi e della casa (IA 463-464), proprio la reazione che in Eschilo viene impedita imponendole un bavaglio mentre viene sollevata sull'altare (Ag. 235-238). La *rhesis* si chiude additando il responsabile della sventura che lo ha indotto a macchinare in modo così odioso la morte della figlia, attirandola in Aulide col pretesto delle nozze con Achille: Paride ha 'sposato' Elena, e da questo γάμος ha origine la situazione che sta per disgregare i suoi affetti familiari. Con la sua inattesa risposta, dopo aver giurato di esprimere con sincerità ciò che pensa, Menelao rinnega la precedente minacciosa richiesta, e corregge il tiro fino ad ammettere che lui stesso avrebbe causato la rovina del fratello solo per «conquistare» Elena: ἀλλ' ἀπολέσας ἀδελφόν, ὄν μ' ἤκιστ' ἐχρῆν, | Ἐλένην ἔλωμαι, τὸ κακὸν ἀντὶ τὰγαθοῦ¹⁷; Affiora qui l'allusione al gioco di parole allitterante che etimologizza il nome di Elena, inaugurato da Eschilo nel secondo stasimo dell'*Agamennone* e destinato a grande fortuna nella letteratura successiva¹⁸. La radice del verbo «conquistare, distruggere» (ἐλ-) viene così associata ancora una volta al suo nome, ma con funzione del tutto diversa; la conquista e la conseguente rovina sono infatti orientate in direzione opposta: non è Elena a conquistare navi, uomini e città, ma Menelao che non rispetterebbe, per (ri)conquistare Elena, la solidarietà dovuta ai *philoï*, danneggiando così in modo irreparabile il fratello. Si potrebbe scorgere già qui il segnale di un abile riuso dell'*interpretatio nominis* più suggestiva della poesia drammatica ateniese. Ma Euripide chiede molto di più al suo pubblico, perché ricorre alle tessere della caratterizzazione di Elena, personaggio che non appare nell'azione scenica ma è ben presente attraverso le parole degli altri, per disegnare

¹⁶ IA 1257-1258: «È terribile per me osare quest'atto, moglie, terribile non osarlo: ma egualmente devo compierlo».

¹⁷ IA 487-488: «Ma finirò per rovinare mio fratello, chi meno dovrei danneggiare, per conquistare Elena, barattando una calamità con un bene?».

¹⁸ Il solo Euripide vi allude in più occasioni: cfr. *Hec.* 441-443, *Tr.* 891-893, 1214. Il passo di Aesch. *Ag.* 686-689 verrà illustrato più avanti.

la fisionomia di colei che si rivela, sin dall'inizio, il contrappeso per restituire equilibrio all'immagine del genere femminile nella società eroica: Ifigenia. Vedremo se ciò può avallare una lettura ironica del cambiamento inspiegabile per cui decide di offrirsi come vittima sacrificale, sposando volontariamente la causa della guerra, o se invece contribuisca a relegare lei, non meno di Elena, nell'astrazione di un disegno che vale piuttosto come simbolo di qualità femminili esemplari, sui poli opposti del biasimo e dell'elogio: esecrabile e rovinosa l'una, ammirevole e fonte di salvezza l'altra, nessuna delle due credibile nella cornice del mondo demitizzato di Euripide.

Elena è la causa della guerra, e la tragedia ne delinea le responsabilità in modo univoco, perché non è mai messa in dubbio la sua volontà di seguire Paride. Colpisce anzi la versione, narrata da Agamennone nel prologo giambico, dell'antefatto più remoto della spedizione, quando la discordia tra i pretendenti di Elena si risolve pacificamente con l'impegno a prendere le armi per distruggere la città di chi, greco o barbaro, avesse osato in futuro rapire la moglie al legittimo sposo, chiunque fra loro fosse stato prescelto. Tindareo, temendo che si scatenasse un conflitto tra i numerosi corteggiatori, tutti bellicosi e determinati a ottenere la mano di Elena, escogita infatti lo stratagemma del patto giurato di reciproco sostegno, e lascia alla figlia la scelta del marito: δίδωσ' ἐλέσθαι θυγατρὶ μνηστήρων ἕνα, | ὅποι πνοαὶ φέροιεν Ἀφροδίτης φίλαι. | Ἦ δ' εἴλεθ', ὅς σφε μήποτ' ὤφελεν λαβεῖν, | Μενέλαον¹⁹. Elena viene dunque sempre descritta

¹⁹ IA 68-71, «concesse alla figlia di scegliere tra i pretendenti quello verso cui la portavano le dolci brezze di Afrodite. E lei scelse Menelao, che non avrebbe mai dovuto sposarla». Si noti che, nel *Catalogo delle donne* pseudoesiodico, la gara tra i pretendenti è risolta da Tindareo nel modo più tradizionale: Menelao vince sugli altri perché offre moltissimi doni, e il giuramento sembra garantire semplicemente che il padre possa decidere chi tra i corteggiatori avrà la mano di Elena, senza che nessuno degli esclusi osi contrastarne la scelta con la violenza. Il patto siglato dal giuramento varrà poi contro un 'rapitore' che giunge dall'esterno del mondo greco (cfr. fr. 204, 78-87 M.-W.). Dunque Euripide, per accentuare la responsabilità di Elena, parla di decisione affidata alla donna e orientata dal desiderio, in contrasto con i costumi matrimoniali greci di età arcaica e classica: cfr. JOUAN 1966, 160, STOCKERT 1992, 188-189. Sul giuramento escogitato da Tindareo, figura del passato che incide sul presente drammatico – perché ha consentito a Elena di scegliere tra i suoi pretendenti, ma ha imposto altresì a Cliteme-

come soggetto del desiderio, benché sia pure oggetto del desiderio che ispira la follia degli uomini che ne reclamano il possesso, o addirittura di un intero esercito. Attratta da Menelao, al tempo in cui lo sceglie come sposo, non sa rimanergli fedele quando incontra Paride e ne ricambia la passione (75, 270-272, 584-586). La tendenza a dilatare la colpa di Elena è speculare all'inedito ritratto di Clitemestra, moglie esemplare e capace di perdonare ad Agamennone la violenza di cui è stata vittima, quando il padre l'ha costretta a sposarlo benché le avesse ucciso il primo marito e il loro bambino; eppure sarà lei a pagare la lascivia di una sorella volubile, a vedersi ancora strappare una figlia per una causa indegna (1148-1170).

Anche la ripresa di alcune soluzioni drammaturgiche di Eschilo insiste sul gioco dell'analogia e della polarità. L'arrivo sul carro di Clitemestra e Ifigenia, con il piccolissimo Oreste, accolte da Agamennone che intanto tesse la sua trama per mascherare il vero motivo del loro viaggio da Argo in Aulide, evoca il trionfale ritorno ad Argo del vincitore di Troia insieme a Cassandra, nella tragedia eschilea, accolto dalla moglie che finge devozione verso il reduce con consumata abilità, mentre già ne progetta la morte²⁰. Ma la sostituzione dell'inganno della moglie con quello del marito, nel quadro speculare dell'entrata in scena sul carro, sembra studiata per invertire la situazione dell'*Agamennone*.

Nel movimento pendolare tra rispetto e innovazione del racconto tradizionale, Ifigenia è protagonista del cambiamento più impressionante. La sua supplica ad Agamennone raggiunge alte vette di pathos, rivelando un disperato amore per la vita e toccan-

stra Agamennone come secondo marito – cfr. LUSCHNIG 1982 e LUSCHNIG 1988, 37-41.

²⁰ Cfr. AÉLION 1983, I, 106; FOLEY 1985, 70; SORUM 1992, 537. Si noti che PAGE 1934, 166-167, giudica proprio i vv. 607-630 un'antica interpolazione, dovuta a un produttore della tragedia *spectaculi causa*, sul modello dell'analogica scena dell'arrivo di Clitemestra alla casa di Elettra in Eur. *El.* 998 ss.: «There was to be an impressive entrance [...] The subordination of diction to spectacle went so far that the verses are little more than a set of metrical stage-directions»; ma è costretto ad aggiungere: «Though they seem weak, they are not in fact very much weaker than the metrical stage-directions of the fifth century». I dubbi sono in parte ridimensionati da STOCKERT 1992, 380-381, che non esclude del tutto la paternità euripidea del quadro di genere presentato in una scena «an sich für den späten Euripides typisch».

do tutte le note dell'affetto filiale che ricambia e alimenta quello paterno. Ma poi, quando apprende che Achille, suo campione e difensore, ha corso il rischio di essere lapidato dall'intero esercito – ormai in preda a una sorta di delirio di massa nell'esigere il sacrificio e l'avvio dell'impresa – Ifigenia riprende la parola: l'annuncio eroico che ora intende offrirsi volontariamente alla morte smentisce nel modo più netto e radicale lo stato d'animo e le espressioni precedenti, presentando come sua 'scelta' la decisione che è costata angoscia, incertezza e ripensamenti ad Agamennone e a Menelao. Il miraggio della gloria, che trasformerà la sua figura in esempio inimitabile di coraggio e dedizione alla patria, richiede però non solo una misteriosa metamorfosi interiore, ma anche la revisione della figura di Elena fin qui delineata dal dramma; vendicarne il ratto significherebbe impedire per il futuro che i barbari infliggano oltraggi come questo ai Greci, e l'idea comporta una singolare dimenticanza: che il giudizio di Paride e le divinità in gara tra loro per la palma della bellezza siano stati la causa prima di quel rapimento. Ifigenia sembra stendere un velo di oblio sullo sfondo divino che tante volte è stato rievocato, dalle donne del coro e da lei stessa, nella sua monodia di lamento (1284-1312). Ma soprattutto ora non ha più importanza che Elena abbia tradito deliberatamente, perché conta solo il suo ruolo passivo di donna sottratta al marito e condotta oltremare in terra barbara. Al contraddittorio oscillare di Elena tra l'essere soggetto e oggetto di passione si aggiunge un'altra rielaborazione tendenziosa, che trasferisce sulla figura di Ifigenia il motivo della 'guerra per una sola donna' – martellante nell'*Agamennone* – e ne fa la premessa di una valutazione misogina sulla gerarchia tra la vita femminile e quella dei maschi: οὐ δεῖ τόνδε διὰ μάχης μολεῖν | πᾶσιν Ἀργείοις γυναικὸς οὔνεκ' οὐδὲ κατθανεῖν. | Εἷς γ' ἀνήρ κρείστων γυναικῶν μυρίων ὄρᾶν φάος²¹. La sorprendente ade-

²¹ *IA* 1392-1394: «Lui [*scil.* Achille] non deve venire a conflitto con tutti gli Argivi per una donna, e tanto meno morire. Un solo uomo merita di vivere più di mille donne». Poco prima la descrizione della moltitudine dei guerrieri in armi, pronti a salpare per affrontare i nemici e la morte per una patria oltraggiata, si chiudeva con una domanda retorica che ribalta lo stesso concetto (1390): ἢ δ' ἐμὴ ψυχὴ μί' οὔσα πάντα κωλύσει τᾶδε; «e la mia vita, la vita di una sola persona, impedirà tutto questo?». Il ragionamen-

sione di Ifigenia al più vieto luogo comune maschilista sembra raccogliere l'eco dei tanti passi eschilei in cui 'morire per una sola donna' veicola quasi sempre lo stesso pregiudizio sprezzante²².

In questa cornice una spia lessicale può suggerire come Euripide avesse immaginato il nuovo ruolo di Ifigenia quando, rimasta sola in scena col coro e quasi assumendosi la regia del rito sacrificale, intona un peana ad Artemide. Si può rilevare anzitutto la notevole deviazione dal quadro, evocato dalla parodo dell'*Agamemnone* e sempre presente sullo sfondo, del suo rapporto affettivo con il padre (240-246). Lì Ifigenia vorrebbe implorare individualmente, chiamandoli per nome, i capi dell'esercito: li conosce già, perché spesso li ha visti in casa durante i banchetti, quando intonava con voce verginale il peana cui il padre dava avvio alla fine del pasto, dopo la terza libagione in onore delle divinità (πατρὸς φίλου τριτόσπονδον εὔποτμον παιῶνα φίλως ἐτίμα)²³; al peana cantato in antifona con Agamemnone, nella cornice pacifica della vita ad Argo, si avvicenda dunque nella tragedia euripidea il peana che inaugura l'impresa di guerra, guidato dalla vergine che offre la sua giovane vita per consacrare il primato della Grecia e la gloria paterna (vv. 1528-1531), cui si unisce il gruppo di giovani donne calcidesi che ne celebra la scelta eroica. Sarà lei

to di Clitemestra, in Eur. *El.* 1024-1026, è peraltro un curioso precedente di quello di Ifigenia, perché ammette una possibile giustificazione al crimine di Agamemnone nel caso in cui la vita di una sola donna fosse stata immolata per salvare quella di molti (1026, ἔκτεινε πολλῶν μίαν ὕπερ), ma solo se fosse stato necessario difendere la città dalla conquista dei nemici, o proteggere la propria casa salvando gli altri suoi figli.

²² Cfr. Aesch. *Ag.* 62, 448, 799-804, 823, 1455-1457, 1465-1466. Cfr. anche Eur. *Tr.* 368-369. Si veda il commento di SAÏD 1990, 373, sulla luce ironica che sottende queste parole: «Cet argument aussi évidemment misogyne est en effet mis dans la bouche d'une femme et placé dans un contexte où il se détruit de lui-même. Dans le cas précis de la guerre de Troie, le sacrifice d'une femme – Iphigénie –, qui épargne, pour un temps, la vie d'un homme – Achille –, va précisément permettre une guerre pour une femme où des milliers d'hommes périront – à commencer par celui qu'Iphigénie prétend sauver».

²³ Per la sicura correzione di Hartung (245 s. παιῶνα, invece del trådito αἰῶνα) e per l'uso di cantare un peana mentre si versano le tre libagioni in chiusura del banchetto, si veda il commento di Fraenkel ad A., *Ag.* 245 ss. (FRAENKEL 1950, 140-141); in particolare: «Here the expression πατρὸς ... παιῶνα [...] suggests that either Agamemnon sings the start of the hymn and then his daughter joins in, or that immediately after the prayer all strike up the hymn, and the maiden's clear voice is heard above the song of the men. Iphigeneia shows reverence and honour to the pean by her share in it».

a «distruggere» Troia e i Frigi, canta nell'esordio trionfale – ἄγετέ με τὰν Ἰλίου | καὶ Φρυγῶν ἐλέπτολιν (1475-1476) – e il coro le fa puntualmente eco: ἴδεσθε τὰν Ἰλίου | καὶ Φρυγῶν ἐλέπτολιν | στείχουσιν (1510-1511)²⁴. La scelta, ribadita nella ripresa del coro, di un epiteto coniato da Eschilo per la paronomasia etimologica sul nome di Elena merita una riflessione. In *Ag.* 689-690 una serie eloquente di epiteti spiega come chi ha imposto il nome all'eroina ἐς τὸ πᾶν ἐτητύμως (682, «in modo assolutamente veridico») ha colto nel segno descrivendone la natura autentica: perché Elena, la sposa per cui si combatte, è «in modo davvero appropriato distruttrice di navi, di uomini, di città» (688-690, ἐπεὶ προεπόντως ἑλένας, ἔλανδρος, ἐλέπτολις). Il *trikōlon* allitterante comprende la sequenza ναῦς, ἄνδρες, πτόλις in associazione con il radicale ἐλ-, e garantisce così il senso decisamente negativo e la qualità rovinosa della donna fatale: il primo aggettivo può riferirsi solo alle navi degli aggressori, e dunque alle perdite subite dalla flotta greca nella traversata o nella lunga sosta in Troade (in *Ag.* 212, l'analogo *hapax* λιπόνους indica la diserzione di Agamennone, il suo eventuale abbandono delle navi riunite in Aulide per la spedizione); il secondo colma la distanza tra i due fronti, e riguarda le vite umane che si perdono da una parte e dall'altra nel corso della lunga guerra; l'ultimo, ἐλέπτολις, enfatizza la distruzione che accompagna la conquista della città nemica, ma senza il trionfalismo che dovrebbe sottendere la prospettiva dei vincitori.

²⁴ *IA* 1475-1476: «Conducentemi via: sarò la distruttrice di Troia e dei Frigi»; 1510-1511: «Vedete avanzare la distruttrice di Troia e dei Frigi». WEISS 2014 analizza il problema dell'autenticità e del modello formale cui aderisce la sequenza dei vv. 1475-1531: la seconda monodia di Ifigenia e il breve canto corale astrofico che le risponde, mentre si allontana per andare al sacrificio, sono interpretati in modo convincente come una struttura antifonale, in cui il canto corale celebrativo è avviato dalla stessa Ifigenia «marking her changed resolve to be sacrificed by transforming her previous performance of lament» (124). Le ripetizioni tra le due sezioni, il principale motivo dei sospetti relativi ai vv. 1475-1509 o, in alternativa, ai vv. 1510-1531, sono dunque deliberate e suggeriscono «an antiphonal exchange in the style of a paeon», proprio il genere di canto che era menzionato nelle istruzioni dell'eroina. «Although this paeon has a sacrificial context, the militaristic tone with which both songs start, picturing Iphigenia as the ἐλέπτολις of Troy, may also evoke the performance of a battle paeon, with the leader (here Iphigenia) beginning the song and being answered by the army (the chorus)» (125).

Si ricordi che Elena è all'interno della città, quando viene espugnata, e rappresenta insieme la morte dei Troiani che l'hanno accolta nella famiglia regale e di quanti, tra gli assediati, cadranno nell'ultima battaglia per restituirla al marito legittimo²⁵.

Il rilievo dato alla citazione di questo epiteto, reso ora funzionale all'ideologia dei conquistatori ma trasparente nel suo senso originale, benché sia il locutore ad attribuirselo orgogliosamente, offre quindi una prospettiva di lettura che non direi affatto ironica, anche se mina seriamente la possibilità di dare valore positivo alla guerra sostituendo al simbolo della rovina, Elena, il simbolo della salvezza, Ifigenia²⁶. L'esaltazione dell'identità comune dei

²⁵ La variante non poetica del termine, *ἐλέπολις*, un secolo dopo diventerà la denominazione di una macchina da guerra, una torre di legno montata su ruote, progettata da Demetrio Poliorcete per l'assedio di Salamina di Cipro (Diodoro Siculo XX, 48, 2). Mi sembra una curiosità rivelatrice il fatto che un poeta della Commedia Nuova riferisse questo appellativo alla cortigiana Lamia, l'amante preferita del Poliorcete. Conquistata nel bottino della città, era riuscita a dominare con il suo fascino Demetrio, ben più giovane di lei, e gli Ateniesi furono costretti a finanziarne i lussi e gli sperperi. Di qui il sarcasmo che investe la figura di Lamia nella vivace propaganda tesa a dimostrare che Demetrio «non era il liberatore delle *poleis* ma il loro più spudorato oppressore» (MASTROCINQUE 1979, 264); nella battuta del comico riferita da Plutarco mi sembra si possa scorgere anche la memoria del passo eschileo, se l'avverbio *ἀληθῶς* è un'eco di *πρεπόντως* (Ag. 687). La coloritura negativa è così assicurata in una definizione – «vera Helepoli», autentica 'distruttrice di città' – che evoca sia la macchina bellica, sia la figura di Elena. Cfr. Plut. *Demetr.* 16, 5-7; 27, 4, 1-2: *διό καὶ τῶν κωμικῶν τις οὐ φαύλως τὴν Λάμειαν Ἐλέπολιν ἀληθῶς προσεῖπε* (cfr. PCG, VIII, Adespota, fr. 698).

²⁶ I critici che hanno cercato di dare un senso alla citazione dell'epiteto di Elena inclinano tutti per una lettura ironica, ma nessuno di loro sembra notare la mutata accezione nel nuovo contesto: il riuso euripideo lo presenta nella splendida luce della conquista gloriosa, ma l'unica attestazione precedente è palesemente negativa, come garantisce nel suo insieme il *trikōlon* inventato da Eschilo. Si vedano comunque le osservazioni di LUSCHNIG 1988, 127: «The irony of the first victim of the Trojan war becoming its prime mover could not be made more plain than by the appropriation of that adjective *heleptolis* ('city-sacker') by Iphigenia, who has made herself Helen's active counterpart by voluntary taking Helen's Aeschylean epithet. Helen was only the 'gift of Aphrodite'. Iphigenia gives herself»; cfr. anche GAMEL 1999, 319; GIBERT 1995, 252-254; ΚΥΡΙΑΚΟΥ 2008, 249-250 e n. 18: «If the word was actually so rare, then the irony inherent in the recollection of the Aeschylean passage is quite intense. The young and virginal Iphigeneia, a national martyr-to-be, seeks to usurp the role of Helen, her adulterous aunt, as the catalyst of Troy's destruction. It is obvious, though, and not only through the Aeschylean echo, that the only woman that may legitimately be called the sacker of Troy is Helen, and whatever *kleos* is to be had from the sack of the city will be hers, or at least due to her». TORRANCE 2013, 161-162, nel quadro della sua indagine che mira a mettere in rilievo l'impegno metapoetico di Euripide, parla di un'appropriazio-

Greci non avrebbe potuto certo scegliere un termine che, più di questo, fosse simbolo della rovina collettiva e delle sofferenze che la guerra ha in serbo per l'esercito vittorioso e per quello sconfitto. La futilità dell'impresa troiana affiora così anche dall'epiteto che dovrebbe segnare il trionfo dell'ideale panellenico dalla prospettiva di una vittima innocente: la sua scelta di condividere i valori maschili, integrando il senso della propria esistenza nell'affermazione di unità e superiorità della stirpe greca, svuota quel principio di ogni credibilità, proprio perché fa leva sull'ipoteso dell'*Agamennone* cui pure, apparentemente, la costruzione dei personaggi di questo dramma si contrappone. La memoria del passo eschileo – agevolata dal gioco verbale etimologico – suggerisce che Ifigenia ha aderito con ingenuo entusiasmo alla convinzione della società maschile di poter stabilire le leggi di un corretto rapporto o, meglio, di una gerarchia culturale fra i popoli con la violenza aggressiva. Anche se i genitivi (Ἰλίου καὶ Φουγῶν²⁷) dovrebbero precisare che la distruzione è orientata solo sul nemico, lei sarà ἐλέπτολις proprio come Elena: dando avvio alla spedizione oltremare potrà anche considerarsi artefice

ne infelice dell'epiteto *heleptolis* da parte del personaggio di Ifigenia, che sembra del tutto noncurante e inconsapevole del ruolo di Elena nella mitologia greca: «It is not Iphigenia who will be remembered positively as the 'city-sacker', rather Helen will be *blamed* with that very epithet and the entire expedition's claim to glory will be brought into question by the impious behaviour of the Greeks at Troy». In tutti questi commenti, come spero sia ormai chiaro, si trascura la diversa focalizzazione da cui deriva in buona parte l'ambivalenza del termine, ora usato orgogliosamente benché evochi morte e distruzione: solo la memoria del brano dell'*Agamennone* può rendere conto della fiera rivendicazione di Ifigenia; non si tratta affatto di 'sostituirsi' a Elena, ma di sostituire un principio generale al caso particolare di Elena. Così Ifigenia si illude di nobilitare la guerra, condotta non tanto per una donna indegna ma, secondo quanto ha sostenuto Agamennone, per una causa giusta; anche nel nuovo quadro l'epiteto suggerisce tuttavia che ogni guerra provoca analoghi guasti nel fronte dei vinti e in quello dei vincitori, e Ifigenia non riuscirà a distinguere nettamente il suo gesto e il suo nome dall'esempio negativo e dal corpo di Elena (cfr. 1417-1418).

²⁷ Il secondo appare ridondante: STOCKERT 1992, 612, *ad v.* 1476, osserva che non si adatterebbe ad accompagnare l'epiteto, se non fosse che Φούγεζ indica spesso semplicemente la città di Troia (cfr. 1379). Nella *rhesis* in cui annuncia di aver mutato opinione, Ifigenia descrive lo scopo del sacrificio in termini che sembrano articolare la stessa sequenza eschilea; la traversata delle navi si associa all'obiettivo di radere al suolo la città dei Frigi, ma la distruzione ovviamente è riservata al solo nemico: *IA* 1379, κὰν ἐμοὶ πορθμός τε ναῶν καὶ Φουγῶν κατασκαφαῖ (cfr. *IA* 92 ed *Hel.* 196).

della vittoria finale su Troia, e così facendo assume deliberatamente (1374, ἐννοουμένην) lo stesso ruolo che in Eschilo Elena incarna in modo frivolo e quasi inconsapevole²⁸. Ai vv. 1495-1497, quando Ifigenia descrive cosa lei rappresenti per l'esercito costretto a indugiare nell'angusta baia di Aulide, i critici diffidano dell'espressione che evoca «lance smaniose di guerra per il mio nome» (δόρατα μέμονε δάϊ' ἰ ὄνομα δι' ἐμὸν)²⁹. Eppure anche questa immagine (che prevede l'impiego di un διά strumentale-causale: «per merito di, grazie al mio nome») insiste nel tono autocelebrativo e visionario: se ἐλέπτολις presagiva la distruzione finale di Troia, essa addita nel preludio sacrificale della guerra ciò che alimenta la mania dell'esercito. Ma il nome di Ifigenia innesca l'impresa e si proietta sul suo epilogo trionfante in modo opposto rispetto al nome di Elena, con l'ambizione di essere solo il simbolo positivo della guerra di cui non è certo la causa. Il suo atto di volontà, in apparenza libero e nobile, è tragico anche perché si può sovrapporre all'esito, non certo meditato, della trasgressione

²⁸ La lettura politica della tragedia, secondo cui Euripide si sarebbe convertito, alla fine della sua vita, alla causa di un panellenismo bellicoso, è efficacemente confutata da SAÏD 1990. Il termine Πανελλήνηες compare, è vero, ai vv. 350 e 414, ma indica solo che l'impresa contro Troia è conforme alla volontà dell'insieme dei Greci. Ifigenia sembra anticipare argomenti della successiva propaganda patriottica e il rapimento di Elena è presentato come un'ingiustizia inflitta all'intera Grecia; ma il panellenismo come unione paradossale di guerra e concordia – giacché la concordia fra i Greci è la condizione preliminare e insieme la conseguenza della guerra contro i barbari – dovrà attendere il *Panatenaiico* di Isocrate per ricevere la sua prima formulazione. L'invenzione euripidea delle modalità violente con cui Agamennone avrebbe sposato Clitemestra (o la scelta di questa versione per il resto ignota) rivela inoltre l'intenzione ironica di demistificare in anticipo i luoghi comuni sui rapimenti di donne da parte dei barbari. Per concludere, bisogna dunque «renverser le rapport que l'on établit d'ordinaire entre la guerre de Troie et le sacrifice d'Iphigénie. Dans *Iphigénie à Aulis*, Euripide ne justifie pas le sacrifice par la guerre. Il utilise au contraire le sacrifice pour mettre en évidence l'injustice de la guerre». Per i legami tra il motivo del sacrificio umano femminile e il potere sovrano, cfr. BELTRAMETTI 2008.

²⁹ Si veda ad es. KOVACS 2003, 99: «In 1494, if μέμονε is correct then the ships or spears (δόρατα) are eager (to depart?) 'on account of my name', which is perilously close to nonsense (Helen might say this, not Iphigenia)». Per i problemi del testo si veda il commento *ad loc.* di STOCKERT 1992, 615. L'assimilazione tra "nome" e persona può apparire inconsueta in Euripide, che per lo più enfatizza invece la distinzione sofistica tra apparenza e sostanza, dunque tra il nome e la realtà che designa; ma cfr. 910, 938 s. e 947, dove proprio al "nome" di Achille si attribuisce la facoltà concreta di salvare o uccidere Ifigenia.

della seduttrice per antonomasia, rendendo alla fine irrilevanti la scelta del martirio e l'orientamento delle decisioni femminili: che sia l'adesione alla logica maschile della guerra, sfidando la morte, o la violazione delle norme della società patriarcale, con la scelta dell'uomo da amare, Ifigenia ed Elena prestano il proprio corpo e il proprio nome a una storia in cui sono solo oggetto dei desideri e delle azioni altrui, e non soggetto con vera autonomia di giudizio. La strategia di Euripide ne è acutamente consapevole, perché non muta il corredo dei motivi e delle parole chiave quando caratterizza l'eroismo di Ifigenia – nutrito di valori antitetici rispetto a Elena, passionale e infedele – e così attribuisce alla vittima del sacrificio propiziatorio un ruolo attivo nell'inaugurare la guerra, senza oscurare che sia stata l'altra a motivarla.

Alcuni tra gli spettatori avranno anche interpretato l'inattesa trasformazione di Ifigenia come un abbandono della causa dei vinti da parte del poeta, che tante volte l'aveva sostenuta in passato³⁰. Altri avranno ipotizzato che Ifigenia delinei un nuovo eroismo, per cui i valori del mondo eroico sono adesso integrati in quello della *philia* verso il padre³¹; o che altrimenti assecondi un pudico sentimento d'amore verso Achille, facendosi schermo degli argomenti, convenzionali per una vergine che si offre al sacrificio, suggeriti dal discorso di Agamennone³². Ma i più avvertiti avranno potuto intendere la nota stonata dell'idealizzazione della guerra, fomentata dalle ambizioni dei protagonisti maschili

³⁰ JOUAN 1966, 292 parla di «une claire conscience de la supériorité de la race et de la culture helléniques»; tuttavia il secondo stasimo presagisce la conquista della città senza trionfalismo e con partecipazione emotiva al destino delle donne troiane, di cui evoca le lacrime – insieme a quelle di Elena, che fra loro teme la punizione del suo tradimento! – nell'attesa di essere trascinate via per i capelli dai conquistatori (790-792): un topos che descrive tutte le vittime femminili della violenza bellica e qui le accomuna alla stessa Ifigenia (1365-1366, 1458). Gli accenti di questo coro non sono certo diversi da quelli delle *Troiane* o dal pacifismo di altre tragedie.

³¹ Cfr. McDONALD 1990.

³² Cfr. SMITH 1979; si veda GIBERT 1995, 237-239 e n. 74, per una discussione equilibrata di questa tesi e di quella di FOLEY 1985, 65-105 (il sacrificio di Ifigenia, che si compie con l'inganno di una cerimonia nuziale, di fatto si trasformerebbe in un vero matrimonio, perché il dramma fonde il linguaggio e i temi delle nozze con quelli del sacrificio volontario, così risolvendo in modo simbolico il conflitto tra interessi pubblici e privati, e correggendo la distorsione del *gamos* causata dall'eros privo di controllo di Elena).

e dal desiderio irrazionale della massa dell'esercito, e non ripudiata dalla vergine altruista che sembra affrancarsi dal ruolo di vittima passiva e impotente. Nello slancio patriottico condiviso in modo sorprendente con i suoi carnefici, definirsi *ἐλέπτολις* non significa dunque, per chi serbi memoria del passo in cui il coro di Eschilo deplora Elena, che Ifigenia si appropri del suo ruolo, né che lo stia parodiando; non significa rubare la scena alla *femme fatale* o all'eroismo di un mondo dominato dai maschi, con una mossa estetica che sovverte e riscrive i copioni precedenti³³. La tragica svolta messa in scena da Euripide in Aulide ruota intorno all'illusione che contagia tutti coloro che respirano l'atmosfera esaltata delle folle, quando si prepara una guerra 'punitiva'; la retorica della gloria si presta così a dissimulare, nel linguaggio che denota la violenza e la devastazione riservate ai vinti, l'abisso della sospensione dei valori umani che con esse si apre ai vincitori³⁴. Il pubblico di Euripide poteva intuirlo, e la cronaca contemporanea ne offre ancora una testimonianza inquietante.

ABSTRACT

The intertextual relationship between *Iphigenia at Aulis* and *Agamemnon* illustrates Euripides' dramatic strategy: namely, the transformation of the protagonist from an innocent victim into a voluntary martyr of the war against the barbarians. The Aeschylean echoes are associated with significant antitheses, and the most surprising of all is the ambivalent adjective *heleptolis*: first coined by Aeschylus to discredit Helen, it is reused here in the triumphant context of self-celebration within the antiphonal song in honour of Artemis which is sung by Iphigenia and

³³ Cfr. LUSCHNIG 1988, 124-127. L'infatuazione di Ifigenia per l'ideale panellenico è vista come una scelta estetica, per cui la guerra degli uomini viene ridotta a una proiezione del suo desiderio di gloria, anche da TURATO 2001, 46-54, 70-75.

³⁴ PADUANO 2005, 152, osserva a proposito dell'enigmatico cambiamento di Ifigenia: «è da chiedersi se sia effettivamente una *scelta* (paragonabile all'accettazione conscia delle imposizioni esterne che compiono Macaria, Polissena o Meneceo), o non piuttosto il contagio da parte di ciò che per eccellenza è irrazionale, il desiderio "folle" di combattere che si propaga attraverso i sinistri canali della psicologia delle masse». A una vera e propria follia difensiva, che le consenta di accettare una realtà su cui non ha nessun controllo, pensa SIEGEL 1980: «She deludes herself and dies for ignoble men and ignoble causes. In this portrayal of Iphigenia Euripides leads us to question the nature of heroism» (316).

Chorus (1476, 1511). This paper attempts to show that the Aeschylus' passage (*Ag.* 687-690) helps to understand the metamorphosis of Iphigenia: the language which should celebrate Iphigenia is the same as the one used to highlight the evil that Helen will do to Greeks and Trojans, and therefore unmasks the illusion of a *bellum iustum*.

KEY WORDS

Euripides – Iphigenia at Aulis – Helen – heleptolis – Aeschylus' Agamemnon – intertextuality – *bellum iustum* – brutality of war

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- AÉLION R., *Euripide héritier d'Eschyle*, I-II, Paris 1983.
- BELTRAMETTI A., *Ifigenia e le altre. Archetipi greci del sacrificio femminile o degli incerti confini tra sacrificio, oblazione eroica e crimine politico nella cultura ateniese del V secolo*, «Storia delle donne», 4, 2008, 47-69 (<http://www.fupress.net/index.php/sdd/article/view/2812>).
- CHANT D., *Role Inversion and its Function in the Iphigeneia at Aulis*, «Ramus», 15, 1986, 83-92.
- FOLEY H., *Ritual Irony: Poetry and Sacrifice in Euripides*, Ithaca and London 1985.
- FRAENKEL E. (ed.), *Aeschylus. Agamemnon*, II (Commentary on 1-1055), Oxford 1950.
- FUNKE H., *Aristoteles zu Euripides' Iphigeneia in Aulis*, «Hermes», 92, 1964, 284-299.
- GAMEL M.-K., *Iphigenia at Aulis*, Introduction, in M.-K. Gamel, N.S. Rabinowitz, B. Zweig, *Women on the Edge: Four Plays by Euripides*, New York-London 1999.
- GIBERT J., *Change of Mind in Greek Tragedy*, Göttingen 1995.
- GRIFFIN J., *Characterization in Euripides: Hippolytus and Iphigeneia in Aulis*, in C. B. R. Pelling (ed.), *Characterization and Individuality in Greek Literature*, Oxford 1990, 128-149.
- JOUAN F., *Euripide et les légendes des Chants Cypriens*, Paris 1966.
- JOUAN F. (éd.), *Euripide, Tome VII, Iphigénie à Aulis*, Paris 1983.
- KNOX B., *Second Thoughts in Greek Tragedy*, in Id., *Word and Action: Essays on the Ancient Theater*, Baltimore and London 1979, 231-249.

- KOVACS D., *Toward a Reconstruction of Iphigenia Aulidensis*, «Journal of Hellenic Studies», 123, 2003, 77-103.
- KYRIAKOU P., *Female kleos in Euripides and his predecessors*, in *Didaskaliai II. Nuovi studi sulla tradizione e l'interpretazione del dramma attico*, a cura di G. Avezzi, Verona 2008, 241-292.
- LAWRENCE S., *Psychology in Euripides' Iphigenia at Aulis*, «Prudentia», 21, 1989, 4-13.
- LESKY A., *La poesia tragica dei Greci*, ed. it. a cura di V. Citti, Bologna 1996.
- LUSCHNIG C.A.E., *Time and Memory in Euripides' Iphigenia at Aulis*, «Ramus», 11, 1982, 99-104.
- LUSCHNIG C.A.E., *Tragic Aporia: A Study of Euripides' Iphigenia at Aulis*, Berwick, Victoria 1988.
- MASTROCINQUE A., *Demetrios tragodoumenos (propaganda e letteratura al tempo di Demetrio Poliorcete)*, «Athenaeum», 57, 1979, 260-276.
- MASTRONARDE D.J., *The Art of Euripides: Dramatic Technique and Social Context*, Cambridge 2010.
- MCDONALD M., *Iphigenia's Philia: Motivation in Euripides' Iphigenia at Aulis*, «Quaderni Urbinati di Cultura Classica», 34, 1990, 69-84.
- MELLERT-HOFFMANN G., *Untersuchungen zur Iphigenie in Aulis des Euripides*, Heidelberg 1969.
- MICHELAKIS P., *Euripides: Iphigenia at Aulis*, London 2006.
- MICHELINI A.N., *The Expansion of Myth in Late Euripides: Iphigeneia at Aulis*, in M. Cropp, K. Lee, D. Sansone (eds.), *Euripides and Tragic Theatre in the Late Fifth Century*, Champaign, IL 2000 («Illinois Classical Studies», 24-25, 1999-2000), 41-57.
- PADUANO G. (a c. di), *Aristotele, Poetica*, Roma-Bari 1998.
- PADUANO G., *Il teatro antico. Guida alle opere*, Roma-Bari 2005.
- PAGE D.L., *Actors' Interpolations in Greek Tragedy*, Oxford 1934.
- PELLIZZARI D., *I due Agamennone dell'Ifigenia in Aulide*, «Dioniso», n.s. 2, 2012, 125-147.
- RUTHERFORD R.B., *Greek Tragic Style: Form, Language and Interpretation*, Cambridge 2012.
- SAÏD S., *Iphigénie à Aulis: une pièce panhellénique?*, in M. Geerard (ed.), *Opes Atticae. Miscellanea philologica et historica* R. Bogaert et H. Van Looy oblata, The Hague 1990, 359-378.

- SIEGEL H., *Self-Delusion and the Volte-Face of Iphigenia in Euripides' Iphigenia at Aulis*, «Hermes», 108, 1980, 300-321.
- SMITH W.D., *Iphigenia in Love*, in G.W. Bowersock, W. Burkert, M.C.J. Putnam (eds.), *Arktouros. Hellenic Studies presented to Bernard M.W. Knox*, Berlin-New York 1979, 173-180.
- SORUM C.E., *Myth, Choice, and Meaning in Euripides' Iphigenia at Aulis*, «American Journal of Philology», 113, 1992, 527-542.
- STOCKERT W. (Hrsg.), *Euripides, Iphigenie in Aulis*, I-II, Wien 1992.
- TORRANCE I., *Metapoetry in Euripides*, Oxford 2013.
- TURATO F. (a c. di), *Euripide, Ifigenia in Aulide*, Venezia 2001.
- VALGIGLIO E., *L'Ifigenia in Aulide di Euripide*, «Rivista di Studi Classici», 4, 1956, 179-202; 5, 1957, 47-72.
- WEISS N., *The Antiphonal Ending of Euripides' Iphigenia in Aulis (1475-1532)*, «Classical Philology», 109, 2014, 119-129.
- WALSH G.B., *Iphigenia in Aulis: Third Stasimon*, «Classical Philology», 69, 1974, 241-248.
- ZEITLIN F.I., *The artful eye: vision, ecphrasis and spectacle in Euripidean theatre*, in S. Goldhill and R. Osborne (eds.), *Art and text in ancient Greek culture*, Cambridge 1994, 138-196, 295-304.