

DIEGO PELLIZZARI

*L'Ifigenia in Aulide* sul grande schermo:  
*Cacoyannis optimus translator*

**P**er definire il rapporto che intercorre tra *Ifigenia in Aulide* (*IA* d'ora in poi) tramandata nel corpus euripideo e la trasposizione cinematografica realizzata dal regista greco Michael Cacoyannis (*Iphigenia*, 1976) credo sia legittimo e analiticamente fecondo fare ricorso al modello operativo della traduzione. Il film infatti si muove, in massima parte, lungo il solco delle articolazioni diegetiche, tematiche e ideologiche del dramma antico, e il carattere delle sequenze prive di una corrispondenza diretta con quest'ultimo mi pare che aiuti più a confermare che a contraddire tale assunto: a un'analisi attenta, le innovazioni del film rivelano comunque un nucleo generativo nel testo dell'*IA*, o quantomeno una scrupolosa sintonizzazione con il suo tessuto narrativo ed espressivo<sup>1</sup>.

È chiaro che, in un caso come il nostro, il modello della traduzione si può applicare solo in termini analogici o metaforici, venendo a mancare, tra l'*IA* e l'intreccio di linguaggi propri dell'arte cinematografica, l'omogeneità e la corrispondenza biunivoca che caratterizzano invece il rapporto tra un testo letterario e la sua traduzione in altro testo; senza contare che il lavoro di rielaborazione svolto sistematicamente anche sulle sequenze che seguono da vicino il dramma antico sarebbe leggibile in modo più rigoroso mediante gli strumenti messi a punto per l'analisi di rifacimenti e riscritture – quelli che Genette chiama «palinsesti». Tuttavia l'ipotesi analitica di un film-traduzione mi pare globalmente valida perché al cuore del procedimento di Cacoyannis sta un patto di fedeltà al testo di partenza che accosta una parte sostanziale del suo lavoro al ventaglio dei procedimenti concreti

<sup>1</sup> Per una puntuale e sistematica distinzione tra le parti riprese dall'*IA* e quelle aggiunte o rielaborate da Cacoyannis cfr. McDONALD 1983.

con cui si confronta istituzionalmente un traduttore, specie un traduttore di opere finalizzate a una messa in scena, in cui prevale cioè la centralità della *performance*. È il caso in cui più che mai la traduzione, nel compiere l'impresa di gettare un ponte tra epoche, culture, modalità espressive e quadri di pensiero difformi, deve colmare la distanza tra due mondi in maniera che il messaggio passi 'in presa diretta', senza la mediazione di commenti, parafrasi o note esplicative. È il caso cioè in cui la fedeltà al testo di partenza meno che mai può permettersi di derogare alla fedeltà nei confronti dello spettatore contemporaneo e al suo diritto di comprendere e godere, ed è perciò nello spazio di un delicatissimo equilibrio tra la libertà del gesto creativo e il vincolo di fedeltà all'originale che il regista-traduttore si trova a lavorare<sup>2</sup>.

Recuperando la celebre affermazione di Schleiermacher – «O il traduttore lascia il più possibile fermo l'autore, e muove il lettore verso di lui, o lascia il più possibile fermo il lettore, e muove l'autore verso di lui»<sup>3</sup> – possiamo dire senza dubbio che Cacoyannis rinuncia in questo film a qualunque operazione straniante, ritualistica o espressionistica, e si muove in pieno nel solco della seconda opzione – quella che con termine un po' improprio si definirebbe 'naturalizzante'. Lo fa senza ricorrere però a un'attualizzazione massiccia o a gesti facili ed esteriori: l'ambientazione della vicenda rimane saldamente fedele al *setting* antico e il lavoro trasformativo sul testo è condotto, per così dire, dall'interno, in modo omeopatico. Su questa linea molte operazioni di semplificazione e alleggerimento anche notevoli – l'uso del greco moderno e della prosa anziché del verso, il taglio e la concentrazione delle battute (in certi casi, la loro espansione), l'eliminazione della deissi e di forme di ridondanza e didascalismo tipici della dizione tragica – sono perfettamente comprensibili proprio nel quadro (per noi, lo ripeto, analogico) della traduzione. Giova a tal proposito più che mai la riflessione di Guido Paduano sui problemi posti al traduttore dalle discrepanze interculturali tra i codici, ideologici e formali, che separano l'opera di partenza e quella di

<sup>2</sup> Su tutto questo cfr. PADUANO 1996, in particolare 144-146.

<sup>3</sup> *Ibid.*, 133.

arrivo, discrepanze che rischiano di creare opacità e straniamenti privi di corrispondenza nell'originale, e che pertanto, proprio in nome della traducibilità, richiedono forme di attualizzazione<sup>4</sup>.

Un chiaro esempio in tal senso è l'eliminazione dalla sceneggiatura del concetto espresso nei vv. 749-750 dell'*IA*, a conclusione di una battuta monologica in cui Agamennone, dopo aver cercato di convincere Clitemnestra a ritornare ad Argo, esclama: «Un uomo avveduto dovrebbe prendersi una sposa brava e virtuosa, o non sposarsi affatto»<sup>5</sup>. È una battuta che data la situazione – è Agamennone che sta perpetrando un inganno terribile ai danni della sua famiglia, come lui stesso ha appena ammesso, mentre sua moglie reclama il sacrosanto diritto di accompagnare la figlia alle nozze – suona quasi grottesca, e non a caso ha stimolato tentativi di espunzione anche tra gli editori del testo greco<sup>6</sup>. Che sia o non sia euripidea, la battuta rientra in una tendenza gnomica generalizzante, tautologica e perentoria, tipica del linguaggio tragico, e può assumere valore ironico in relazione alla cattiva fede di Agamennone. Ma per uno spettatore contemporaneo un'affermazione del genere, in un momento di alta tensione nella definizione del rapporto tra moglie e marito, non potrebbe che risultare disastrosamente comica.

Sulla stessa linea è l'eliminazione dalla sceneggiatura della battuta ai vv. 1151-1152 in cui Clitemnestra, di nuovo posta a confronto diretto con il marito, gli ricorda come, sebbene lui le abbia barbaramente strappato e ucciso il figlio nato dalle prime nozze con Tantalò, lei lo abbia perdonato e sia poi diventata una moglie perfetta. Un comportamento del genere, lodevole per una donna nel quadro dei valori della civiltà antica, è talmente remoto dalla sensibilità moderna – per motivi che vanno dalla diversa percezione del neonato a ragioni di concorrenza genealogica e di eredità – che avrebbe soltanto disturbato l'immagine di Clitemnestra come madre esemplare, e creato un bizzarro controesempio alla

<sup>4</sup> *Ibid.*, 137 sgg.

<sup>5</sup> Per la traduzione di questo, come di altri passi dell'*IA*, cfr. FERRARI 2006. La traduzione della sceneggiatura filmica è mia.

<sup>6</sup> Non è impossibile che la battuta possa alludere a Elena, anche se il contesto immediato rema in senso contrario.

situazione in corso, l'assassinio di una figlia sentito come imperdonabile.

La necessità di attualizzare e naturalizzare assume dimensioni macroscopiche nel caso del Coro, l'elemento forse a più alto tasso di convenzionalità del teatro greco, quindi il più contrastante rispetto alla verosimiglianza ricercata per statuto dal cinema classico. La tipica istituzione collettiva che scandisce l'azione drammatica alternando musica e danza alle parti recitate ha nel film un carattere quasi residuale. Le donne di Aulide sono sostituite dal corteggio di Ifigenia, ragazze di Argo che seguono la principessa come compagne di giochi, ed espletano le funzioni corali in modo molto limitato – esprimono solidarietà, fanno da cassa di risonanza (visiva più che sonora) ad alcuni momenti di alta tensione emotiva, mantengono alcune battute degli stasimi, riedite in salsa *gossip* – mentre l'insieme dei messaggi e dei valori espressivi legati al Coro dell'*IA* è, dove conservato, variamente disseminato e ridistribuito: basti pensare alle inquadrature iniziali che traducono visivamente, come vedremo, il catalogo delle navi ricalcato dalla parodo (164-302)<sup>7</sup>, o alle funzioni della colonna sonora.

Altre modificazioni sono ispirate da un atteggiamento di schietta *aemulatio*, laddove la traduzione, pur seguendo da vicino il testo di partenza, ambisce a migliorarlo valorizzandone al massimo il potenziale espressivo. Ascriverei a questo orizzonte scelte come quella, discreta, di eliminare la presenza di Ifigenia dal durissimo confronto tra Agamennone e Clitemnestra (1098 sgg.), che nel film avviene così in solitudine (il piccolo Oreste è spettatore passivo), e quella di posticipare la supplica al padre della stessa Ifigenia, che nell'*IA* seguiva immediatamente la *rhesis* di Clitemnestra (1211 sgg.): una rimodulazione del ritmo narrativo grazie alla quale entrambe le scene assumono un rilievo assai maggiore.

Sono solo piccoli esempi di un lavoro capillare e pervasivo, impossibile anche solo da riassumere.

Per passare invece alle espansioni narrative che non trovano

<sup>7</sup> Cfr. *Il. II* 484 sgg.

un riscontro diretto nel testo dell'*IA*, credo si possa fare una distinzione tra due gruppi: quelle per cui la categoria della traduzione, ampliando ulteriormente la sua duttilità, sembra ancora applicabile, e quelle per cui lo è in modo scarso o nullo.

Al primo gruppo ascriverei, ad esempio, la lunga inserzione riguardante la partenza e il viaggio di Clitemnestra, Ifigenia e Oreste da Argo/Micene verso l'Aulide. Nel testo dell'*IA* questa parte non c'è, ma essa costituisce, a ben vedere, non solo una ricostruzione quasi ovvia di quanto è avvenuto nel tempo predrammatico, ma anche – nella misura in cui il viaggio delle donne entra in rapporto, attraverso un pregnante montaggio alternato, con l'angosciosa attesa di Agamennone, che fa maturare la sua prima *metabole* – una resa efficace della tensione dialettica tra il personaggio sulla scena e lo spazio extrascenico, compendiato nell'*eisodos* che mette in comunicazione con Argo. Questa tensione nel testo antico c'è, trova un'esplicitazione nel prologo anapestico (l'acme nel motivo della fretta, 138 sgg.) e va postulata fino all'arrivo del primo messaggero (414 sgg.). Il film non fa che dispiegare per esteso una dimensione narrativa e spazio-temporale che il teatro ha trattato in modo ellittico e sintetico, mediante le sue convenzioni e selezioni. Non solo, ma il film sfrutta a sua volta le proprie convenzioni, quelle legate alla specificità del suo linguaggio, per tradurre in immagine quanto nel testo teatrale rimane, per così dire, impalpabile. Esempio è il ricordo che mette in relazione un piano medio di Agamennone tormentato e un campo lungo dei carri in marcia, facendo così percepire la seconda inquadratura come una soggettiva del sovrano, quindi come una sorta di visione interiore – in realtà i carri sono ancora lontani, come si capisce dall'inquadratura successiva, che riqualifica il campo lungo come una falsa soggettiva.

Un discorso analogo vale per la serie di elementi non riconducibili a nessun passo dell'*IA* intercalati nella sequenza in questione, come le cure di Clitemnestra nei confronti della figlia insonne, e in generale il grande spazio dedicato alla dimensione femminile, domestica e pacifica, fortemente contrapposta a quella maschile del campo acheo, violenta, caotica e minacciosa. *Non*

*verba sed vim*, verrebbe da dire con Cicerone, poiché queste espansioni, sebbene del tutto originali, sono plasmate con linee e colori che si ricavano dall'insieme del dramma<sup>8</sup>.

Il modello della traduzione esaurisce invece la sua applicabilità laddove rinveniamo nel film materiale radicalmente innovativo o rielaborato in modo da entrare in opposizione con le linee portanti del testo di partenza. Questo avviene, ad esempio, con la cruda scena di caccia in cui i soldati greci abbattono il bestiame custodito dai sacerdoti, incluso un cervo sacro ad Artemide. Qui si rielabora un episodio narrato nei *Canti Cipri*<sup>9</sup>, con un senso completamente modificato, perché nel film non è Agamennone a uccidere l'animale (men che mai a vantarsi di essere arciere migliore della stessa Artemide), ma uno dei soldati, che il sovrano cerca anzi di bloccare, in linea con la caratterizzazione positiva del personaggio impostata all'inizio. L'episodio, pur evocando l'atmosfera di un sacrilegio – al lettore di Omero viene subito in mente l'uccisione delle vacche del Sole –, serve paradossalmente a spingere nell'irrilevanza la sfera del sacro, perché introduce il motivo dell'ostilità personale di Calcante nei confronti di Agamennone. Il vaticinio che richiede il sacrificio di Ifigenia diventa in Cacoyannis una pura invenzione dell'indovino rancoroso, in combutta con Odisseo. È questa la più consistente modificazione del film rispetto al sistema assiologico dell'*IA*, il quale prevede sì l'espressione del dubbio nei confronti del divino e una forte marginalizzazione degli dèi, ma non una riduzione del sacro a pura materia umana, peraltro degradata.

La modificazione si riflette, oltre che sulla valutazione generale degli eventi, sull'epilogo del film, dove nessun intervento

<sup>8</sup> Lo è perfino il finissimo dettaglio dei drappi rossi, stesi per far cambiare d'abito alle donne scese dal carro: un'allusione ai drappi purpurei che Clitemnestra, nell'*Agamennone* di Eschilo, faceva (o, in una prospettiva narrativa, farà) calpestare al marito prima di ucciderlo. Poco prima, nella scena della ninna nanna, Ifigenia appoggia la testa su un vello ugualmente rosso. A prescindere dalla questione se l'*IA* sia stata scritta come antefatto all'*Agamennone* – e quindi una sorta di apologia di Clitemnestra –, essa è comunque ricca di allusioni alla tragedia eschilea (cfr. MICHELAKIS 2006, 28-29, e in questo stesso volume MIRTO 2015), e lo spunto 'intertestuale' di Cacoyannis si pone fedelmente su questa linea.

<sup>9</sup> *Cypria*, 41, fr. 23 (I) Bernabé.

divino viene a salvare Ifigenia e nessun racconto miracoloso a lasciare un barlume di speranza a Clitemnestra<sup>10</sup>.

Al di là delle singole operazioni valutate di per sé, è di particolare interesse osservare come il film si relaziona con i due nodi, centrali nell'economia dell'*IA*, delle *matabolai* di Agamennone e Ifigenia. Anche in questo caso il ricorso al modello della traduzione si rivela utile, facendo riferimento in particolare al suo inevitabile ruolo ermeneutico: «La traduzione costringe a *scegliere*, a dichiarare con piena onestà intellettuale l'immagine che ci si è fatti del testo»<sup>11</sup>, e se tale affermazione si riferisce in primo luogo al vaglio minuto della singola parola o frase da portare da una lingua all'altra, essa vale nel nostro caso per la globale caratterizzazione dei personaggi, con il loro comportamento e le loro motivazioni.

Riguardo ad Agamennone, il pendolo della critica oscilla tra due opposti giudizi: o considerarlo un personaggio debole, impossibilitato ad affermare la sua volontà, costretto a sacrificare la figlia a causa del furore bellico che ha invaso l'esercito greco, oppure un ambizioso che si allea alle circostanze e sfrutta la smania di guerra dei suoi uomini per giustificare un atto sì aborrito, ma nella gerarchia dei suoi valori preferibile a dover rinunciare alla gloria dell'impresa troiana; una decisione quindi che, proprio per la sua inconfessabilità, lo costringe o a fingere o a convincersi di essere ben più debole di quello che è, fino a una condizione psichica di autoinganno<sup>12</sup>.

<sup>10</sup> In ogni caso, come scrive MICHELAKIS 2006, 64, a proposito del dramma antico: «There is a strong sense that Iphigenia is going to be sacrificed not because of Artemis, or because the gods are all too powerful, but because mortals demand it or are unable to avert it. [...] The diminished role of Artemis in *IA* allows the drama of human motivation and responsibility to unfold yet more clearly». Il che ridurrebbe anche sotto l'aspetto del divino la distanza tra Cacoyannis e l'*IA*, quasi fino a far considerare la laicizzazione una delle possibili scelte autorizzate dall'originale – quindi una scelta 'traduttiva'.

<sup>11</sup> PADUANO 1996, 147.

<sup>12</sup> Credo che la duplicità delle interpretazioni rispecchi in questo caso l'effettiva presenza nel testo di due opposte intenzionalità autoriali, come ho cercato di mostrare in PELLIZZARI 2012, affrontando il problema delle interpolazioni in relazione al personaggio di Agamennone.

A prima vista, Cacoyannis opera una scelta nettissima rispetto a questa dicotomia. Il prologo del film – quanto precede la comparsa del titolo *Iphigenia* – non fa altro che farci imboccare l'*eisodos* che conduce al campo acheo e rendere palpabile il senso di incombente minaccia emanato dell'esercito greco. Sin dalla prima inquadratura – il sole sospeso, immerso nel canto incessante delle cicale – il film dà un enorme rilievo a quel che nell'*IA* è sintetizzato in due versi (87-88): la terribile *aploia* che paralizza e sfianca gli Achei. Impressionante la sequenza che traduce visivamente il catalogo delle navi cantato nella parodo dell'*IA*, ma con differenze molto eloquenti: se infatti nel testo la descrizione è mediata dalle donne del Coro con uno sguardo ammirato ed eroticamente marcato, che trasmette una incantata sensazione di vastità e meraviglia, nel film il freddo occhio della cinepresa inquadra navi immobili, vuote, quasi spettrali: puri strumenti bellici in attesa, riempiti solo da un minaccioso sonoro che evoca guerra (le trombe) e un'indistinta moltitudine (le voci). Il senso di immensità della flotta, reso da una vorticoso carrellata che fa percepire il numero delle navi come infinito, è l'unico tratto rimasto in comune con la parodo.

Tutto quel che segue – la gran massa dei Greci in cerca di refrigerio sulla riva del mare, il cordone di uomini che, chiudendo gli Atridi in una pericolosa strettoia (verrebbe da dire in un'*aporia* in senso etimologico), li schiaccia nell'ambiguità di un'obbedienza pronta a trasformarsi in rivolta, le scene di caos scatenato per procurarsi il magro rancio, la macellazione sacrilega degli animali già ricordata – costituisce una *climax* che ribadisce, rincarandolo, lo stesso messaggio.

Nella sequenza successiva al titolo è lo stesso spazio extrascenico a invadere, per così dire, la scena e stringere d'assedio gli Atridi: la moltitudine reclama una decisione. Qui Cacoyannis ha sfruttato in anticipo e con una forza straordinaria elementi che nel testo emergono più avanti, contaminando la narrativa del prologo giambico (49-114) con il ritratto di Odisseo come demagogo capace di mettersi a capo dell'armata (801-818, 1338-1368), in sinergia con Calcante. La differenza assume un rilievo ancora maggiore se si considera che, per buona parte del dramma eu-



ripideo, questi ultimi elementi sono veicolati soggettivamente come paure di Agamennone, quindi non per forza credibili – è il caso in particolare dell'ambizione di Calcante – e si sostanziano di un'oggettiva forza coercitiva solo verso la fine. Anche particolari minuti come il fatto che il sovrano, nel film, fa annunciare all'esercito che il sacrificio richiesto da Artemide si farà – non sapendo ancora di quale sacrificio si tratti – rimano nella stessa direzione: Agamennone, manovrato da Calcante, si ritrova ad aver assunto un impegno con i soldati, ad averli rinfrancati nella loro sete di conquista. È così costretto a gestire il contraccolpo di una folla scatenata ed esultante, che sotto il controllo di Odisseo invoca il sacrificio a gran voce e insieme inneggia al sovrano e a Troia – una situazione che veicola di nuovo tutta l'ambiguità di un potere sottomesso alla psicologia della massa e al ricatto di chi sa manovrarla.

Tutto questo sposta l'assetto del personaggio in modo tale da farne uno schiavo della necessità e inserirlo in un quadro di generale impotenza? Sarebbe un'imperdonabile ingenuità affermarlo.

Se il ruolo coercitivo dell'esercito è stato straordinariamente valorizzato da Cacoyannis, che ha liberamente tradotto e amplificato i dati dell'*IA* dando una ricostruzione verosimile di quanto potrebbe essere accaduto *ab origine*, ciò non intacca l'efficacia di quella straordinaria macchina di smascheramento reciproco, e poi di reciproca deresponsabilizzazione, che è il primo episodio del dramma, tradotto dal regista, direi, 'alla lettera': uno dei momenti più efficaci della tragedia antica nella rappresentazione delle dinamiche di persuasione, autoconvincimento, falsificazione della realtà – di come la realtà venga costruita, anche surrettiziamente, dal consenso dei dialoganti – oltre che nella messa in campo, per lo spettatore, di una sfida di decifrazione non lineare.

Dopo aver preso la decisione di non sacrificare più sua figlia, tocca prima ad Agamennone sentirsi rinfacciare, da suo fratello, l'amara verità. Contrariamente a quanto ha raccontato al vecchio servitore, non è stato Menelao che l'ha costretto a impegnarsi a sacrificare sua figlia: è la sua sfrenata ambizione che l'ha fatto venire a patti con la coscienza, ed è la sua stessa mano che ha scritto

la lettera con l'inganno delle nozze con Achille<sup>13</sup>. Agamennone non smentisce la ricostruzione, ma, in un momento di luminosa, lucidissima onestà, ammette di aver perso il senno, e di averlo ora riacquistato. Smaschera poi non solo il fratello riguardo alle vere ragioni della sua perorazione della guerra – il recupero della pessima moglie Elena – ma l'intera impresa troiana come una follia collettiva dettata dalla sete di ricchezze, e il vaticinio di Calcante come pura invenzione – due elementi che screditano ancor più che nell'*IA* le motivazioni della spedizione. Dopo l'arrivo del carro con Ifigenia, però, i due fratelli si invertono le parti. La *metabole* di Agamennone, che rinuncia con eccessiva rapidità alla gestione degli eventi, desta sospetto di per sé – e sappiamo ormai che il sovrano ha già accettato una volta il prezzo altissimo del sacrificio sotto il pungolo dell'ambizione – mentre la simmetrica *metabole* di Menelao, che, colpito dalla disperazione del fratello, comincia a produrre argomenti per salvare Ifigenia, ha la funzione di raddoppiare questo sospetto<sup>14</sup>: possibile che le risorse dell'amore paterno cedano di nuovo – ora che la partenza è a portata di mano – alla brama di comandare le mille navi<sup>15</sup>? La

<sup>13</sup> A guardar bene, questa affermazione di Menelao è già visualmente veicolata nel nesso causa-effetto implicito nel raccordo tra l'ultima inquadratura della macrosequenza al campo Acheo e la prima della sequenza ad Argo: dopo il campo/controcampo tra Agamennone, acclamato dall'armata, e Odisseo, che l'armata manipola, lo sguardo accigliato del sovrano abbandona gli occhi del demagogo e si rivolge, in contemporanea con quello che sembra un sospiro di sollievo, proprio ai soldati. Agamennone abbozza un sorriso, mentre il fumo che sale davanti al suo volto si carica di valori simbolici (offuscamento, incendio di Troia ecc.). Dopodiché, con uno stacco netto, si passa a Clitemnestra che, ricevuta la lettera del marito con l'inganno delle nozze, chiama a gran voce Ifigenia.

<sup>14</sup> Sebbene il pentimento di Menelao sembri causato da un sussulto di compassione e assennatezza, non è impossibile ipotizzare, sia per l'*IA* sia per il film, che esso dipenda anche dal non volere la responsabilità del sangue di Ifigenia, col risultato di scaricare sul fratello maggiore la decisione, fino in fondo. Eloquenti i vv. 498-499: «Se ti senti impegnato dall'oracolo su tua figlia, basta che non me ne senta impegnato io: ti cedo la mia parte».

<sup>15</sup> Si percepisce benissimo in questo punto del *plot* come l'elemento della segretezza della profezia – che molto probabilmente caratterizzava una prima versione dell'*IA* – abbia una ricaduta essenziale sulla credibilità dello scaramento e dei timori di Agamennone. Se l'esercito fosse già a conoscenza – e quindi in attesa – del sacrificio, è assai più plausibile che il paventato arrivo di Ifigenia costituisca un evento irreversibile. In tal caso, Agamennone sarebbe davvero impossibilitato ad agire, e la tragedia nel suo insieme offrirebbe lo spettacolo di un'umanità la cui capacità di controllare gli eventi è ridotta in polvere. Cfr. PELLIZZARI 2012, 140.

traduzione filmica in questo caso lascia apprezzare tutto il valore della recitazione e della prossemica nell'orientare il significato delle parole e le intenzioni, spesso opposte, celate sotto di esse – *in primis* gli occhi sfuggenti, vero elemento-guida nel marcare l'incapacità di Agamennone di guardare dritto alla sgradevole verità (come invece farebbe Medea). Se l'ambizione prevale, il suo va interpretato come un atteggiamento volontaristico e demiurgico, per quanto negato e inconfessabile: di fronte a Menelao che cerca, in modo inaspettato – e quasi indesiderato – di trovare una soluzione, Agamennone si fa carico di sistemare la cose per convincere il suo interlocutore, e probabilmente anche se stesso, che ormai il sacrificio è inevitabile. I fratelli fanno pace, si rinfrancano l'un l'altro, condividono lo sgomento e l'afflizione constatando che in effetti non c'è via d'uscita, e concludono che la guerra tanto disprezzata, ahimè, si dovrà fare. Da questo momento in poi, di fronte alle manifestazioni di amore incondizionato di Ifigenia, come alle dure, ineludibili occhiate interrogative di Clitemnestra, inizia l'inferno personale di Agamennone, marcato dal *leit-motiv* della fuga dello sguardo<sup>16</sup>.

Se la traduzione costringe a scegliere, è pur vero che «le appartiene certamente il compito di conservare l'ambiguità del testo, quell'ambiguità che istituzionalmente compete alla letteratura»<sup>17</sup>. Cacoyannis è riuscito nello stesso tempo a far intuire la dimensione volontaristica di Agamennone e a dare massimo risalto a quella coercitiva dell'esercito, facendosi interprete di una dupli-

<sup>16</sup> «Perché non mi guardi? [...] Solo uno sguardo, un bacio...» (cfr. IA 1238), chiede Ifigenia nella supplica che esordisce con le parole: «Se avessi la voce di Orfeo...». Proprio a una contaminazione con il mito di Orfeo – penso ad esempio a un'interpretazione straordinaria come quella di Calzabigi-Gluck – fa pensare il modo in cui Cacoyannis ha reso il continuo fuggire di Agamennone dallo sguardo di Ifigenia, come se una sola occhiata bastasse a ucciderlo. I momenti in cui invece il sovrano riesce a sostenere lo sguardo mi pare siano quelli in cui si fa interprete fino in fondo delle proprie menzogne, quando ne è persuaso lui stesso. Paradigmatica la lite con Clitemnestra che traspone IA 1131 sgg., dove alla domanda di lei se intende uccidere la loro figlia, Agamennone la guarda dritto negli occhi urlando: «Cosa dici? Quale follia ha avvelenato la tua mente?», e poi: «Come posso rispondere a questa domanda disumana in modo umano?». L'inconfessabilità della scelta mostruosa è tale che qui non siamo più in presenza di simulazione, ma ai margini della dissociazione.

<sup>17</sup> PADUANO 1996, 147.

cità che percorre il testo dell'*IA* in maniera non necessariamente contraddittoria: permette di esplorare con coerenza i confini reali della dialettica tra comandare e obbedire, e i processi psichici che consentono, a chi vuol compiere qualcosa che non potrà mai ammettere di voler compiere, di sfruttare la forza costrittiva delle circostanze per costruirsi la confortevole trappola della necessità.

Con buona pace di Aristotele, che nella *Poetica* (54a 32-33) individua nella *metabole* di Ifigenia un esempio di incoerenza – poiché «quella che supplica non assomiglia in nulla a quella successiva» – la messa in scena di Cacoyannis dimostra che l'opposizione di due 'stati di personalità' antitetici, per quanto sorprendente, si rende perfettamente credibile e comprensibile nella specificità della situazione: Ifigenia è senza dubbio alcuno – lei sì – schiacciata dalle circostanze e costretta a fare di necessità virtù, a scegliere il modo in cui morire e a darsi una buona ragione per farlo, forse oltre la soglia dell'autoinganno. L'alternanza tra violenta espressione di rifiuto per la morte (legata al principio di auto-conservazione) e la sua ferma e pacata accettazione (in base alle pressioni della realtà) si lascia tra l'altro ricondurre a un tipico modulo euripideo, che giustappone un momento di patetica effusione delle emozioni a uno di analisi razionale, nel nostro caso con un *surplus* di verosimiglianza rispetto agli analoghi esempi in *Alceste* o *Medea*, perché «il cambiamento di atteggiamento della protagonista non si pone più come il nesso di due 'momenti' irrelati tra loro, ma viene presentato come il risultato di un processo psicologico che si realizza all'interno del personaggio stesso»<sup>18</sup>; la *metabole* è infatti frutto di una riflessione che avviene durante il lungo dialogo tra Achille e Clitemnestra (1345-1368), vera e propria cerniera tra rifiuto e accettazione.

Il film, nel tradurre questo passaggio, aggiunge un'ulteriore motivazione al voltafaccia, valorizzando un elemento che nel testo dell'*IA* non viene esplicitato, ma che è del tutto plausibile sia in gioco anche nel dramma antico: il destarsi in Ifigenia

<sup>18</sup> DI BENEDETTO [1971] 1992<sup>2</sup>, 63-64.

del sentimento amoroso per Achille<sup>19</sup> – l'interesse dell'eroe per la ragazza di fronte al coraggio da lei mostrato viene apertamente dichiarato (1404-1415). Una scelta che si pone sulla linea della ricezione moderna – a partire da Rotrou, i rifacimenti espandono l'elemento amoroso fino a farne l'asse drammatico principale<sup>20</sup> – e che nella fedeltà programmatica al testo antico si traduce nel film in una storia d'amore brevissima, ma anche dolorosamente intensa, nutrita com'è dall'ambivalenza di Ifigenia tra la volontà di sacrificarsi per Achille e – ulteriore aggravio alla rinuncia della vita – il dover sacrificare anche Achille alla pressante richiesta della collettività<sup>21</sup>.

Quel che il film esclude è invece l'opzione di una Ifigenia impazzita, che come un'invasata assuma gli argomenti patriottici con roboante orgoglio; una possibilità che il testo autorizza (cfr. v. 1430, in cui Achille dice: «Non permetterò che tu muoia per la tua folle esaltazione»), e che entrerebbe in sistema con le generali accuse di follia che rimbalzano da un personaggio all'altro e investono sia la Grecia nel suo complesso che la divinità con la sua atroce richiesta.

La critica di Aristotele non diventa, mi pare, più persuasiva neanche se consideriamo, invece del contrasto tra le emozioni, quello tra le argomentazioni, ovvero i due quadri ideologici sottesi alla volontà di vita e alla volontà di morte<sup>22</sup>. Nel dramma euripideo Ifigenia elenca molteplici ragioni per offrirsi in sacrificio, tutte però inficcate a un qualche livello: 1) l'assunzione del punto di vista paterno sul fatto che *lui* non abbia avuto scelta lo è dalla strategia drammatica che evidenzia il ruolo della sua ambizione;

<sup>19</sup> Cfr. GIBERT 1995, 237-239.

<sup>20</sup> Cfr. PADUANO 2009.

<sup>21</sup> Cacoyannis ha valorizzato intensamente l'immagine, radicata nella tragedia greca, del matrimonio con la morte o con Ade che sostituisce lo sposo (cfr. e.g. Soph. *Ant.* 806 sgg.; *IA* 1398 sg.). Nel film Ifigenia annuncia la decisione di offrirsi senza opporre resistenza con le parole: «Portami il velo nuziale, e la corona», e durante l'ascesa verso l'altare sul quale deve essere sacrificata – e verso il quale procede vestita da sposa, per breve tratto scortata dal padre – l'alternativa tra lo sposo umano e la morte è magnificamente resa nell'opposizione delle figure di Achille, vicino e ancora pronto a salvarla, e Calcante, in cima alla collina, avvolto nei suoi terrificanti drappi neri.

<sup>22</sup> Cfr. PADUANO 2009, 61-63.

2) l'assunzione della retorica panellenica di una guerra giusta e legittima, dal discredito che quasi tutti i personaggi hanno gettato sulle sue reali motivazioni; 3) l'assunto del maggior valore di un solo uomo rispetto a mille donne, dalla dignità eroica mostrata dai personaggi femminili a spese della meschinità di quelli maschili; 4) la volontà divina, dal carattere condizionale e non vincolante del vaticinio; 5) lo slogan relativo a una naturale superiorità dei Greci sui barbari fondata sulla libertà dei primi, dal fatto che i personaggi greci che agiscono sulla scena si dichiarano o sono di fatto schiavi delle circostanze. La contraddittorietà di tutti questi argomenti non si articola però attraverso le convinzioni soggettive di Ifigenia. Queste, dopo la *metabole*, si modificano solo in relazione alla possibilità di intervento del padre: di fronte alla mostruosa marea dell'esercito, la ragazza comprende che davvero Agamennone, anche volendo, non può salvarla (*non più, mi sento di aggiungere*)<sup>23</sup>. Ma il suo pensiero riguardo alla guerra rimane costante: nelle sue parole è sempre Elena l'oggetto del discredito – al punto che Ifigenia, dopo la *metabole*, si dipinge coerentemente come un'anti-Elena<sup>24</sup> – mai il principio di legittimità per cui i Troiani devono giustamente pagare l'insulto perpetrato ai danni dei Greci col rapimento.

Gli argomenti di Ifigenia si stagliano invece in tutta la loro

<sup>23</sup> Credo che sia invece più giusto assegnare all'oscillazione emotiva tra principio di autoconservazione e principio di realtà la valorizzazione della bella morte in quanto apportatrice di fama, in opposizione all'affermazione frontalmente contraria, di ascendenza omerica (*Od.* XI 488-491), con cui Ifigenia aveva suggellato la chiusa della supplica al padre: «La cosa più dolce per gli uomini è vedere la luce, sottoterra è il nulla; è pazzo chi si augura di morire. Vivere male è meglio che morire bene» (1250-1252). Cacyonnis modifica leggermente questi versi («è meglio essere infelici ma vivi, che morti e pieni di gloria») trasformandoli in un'amarissima frecciata all'ambizione di Agamennone – «morti» prende chiaramente valore metaforico.

<sup>24</sup> Cfr. vv. 416-420. Peraltro mi sembra perfino eccessivo parlare di un pensiero di Ifigenia sulla guerra per definire quello che è un atteggiamento infantile e affettivo verso un evento odiato perché la allontana dall'amatissimo padre. In ogni caso è paradossale che Ifigenia, contrapponendosi a Elena, affermi di salvare la Grecia e impedire col suo sacrificio spargimenti di sangue, quando sarà proprio lei ad aprire la strada alla morte di tanti uomini (cfr. MIRONO 2015, che mostra come il linguaggio con cui Ifigenia si autocelebra è lo stesso che nell'ipotesto eschileo designa il male inflitto da Elena a Greci e Troiani). Che il paradosso sia o no componibile nel quadro assiologico del testo antico, diventa esplosivo nella ricezione moderna del film.

ambiguità in una prospettiva esterna al punto di vista del personaggio, e nel disegno complessivo del dramma pongono allo spettatore l'urgente questione di come interpretarli.

Percorsa com'è da venature paradossali, la *metabole* di Ifigenia porta al punto di massima problematicità una serie di questioni ruotanti intorno al tema della guerra – sacrificio e patriottismo, opposizione tra Greci e barbari, ideale panellenico, tensione tra individuo e comunità, tra retorica e politica, sfiducia nei profeti e nel potere della parola, assenza di una cornice morale che legittimi l'azione – che nascono in un contesto storico preciso – gli ultimi anni della Guerra del Peloponneso – e a quel contesto vanno relazionate in primo luogo. La loro problematicità è tale che, nel tentativo di ricostruire le possibili risposte di un'*audience* antica, gli studiosi hanno potuto interpretare il senso del sacrificio volontario nelle opposte direzioni di una netta condanna della guerra e di un momento di propaganda patriottica, un invito a tutta la Grecia a unirsi nell'impresa contro i Persiani, assimilati miticamente ai Troiani<sup>25</sup>. È fuor di dubbio che uno spettatore antico avrebbe condiviso appieno affermazioni come la superiorità degli uomini sulle donne o dei Greci sui barbari: ne è un esempio lo stesso Aristotele, che nella *Politica* (1252 b8) cita il v. 1400 dell'*IA* per illustrare la sua concezione della schiavitù. Eppure, lette nel contesto del *corpus* euripideo, tali affermazioni non possono che sconcertare, dato il ruolo spesso protagonista che vi assumono tanto le figure femminili quanto gli stranieri (a volte coincidenti, come nel caso di Andromaca o di Medea). Su questa linea, è ben probabile che il meccanismo per cui tali affermazioni arrivano dopo il *coup de théâtre* del voltafaccia sia funzionale a destare sospetto, a destabilizzare l'identificazione emotiva e far prendere le distanze dalla rappresentazione – lo stesso meccanismo messo in atto dalla *metabole* di Agamennone, ugualmente spiazzante e finalizzata a far sospettare lo spettatore dello scoramento esibito dal sovrano<sup>26</sup>.

<sup>25</sup> Cfr. MICHELAKIS 2006, 73-81.

<sup>26</sup> Dalla citazione della *Politica* si potrebbe dedurre che Aristotele abbia completamente scavalcato il rovesciamento ironico apparentemente suggerito dal testo, e questo lascia capire meglio la sua perplessità di fronte alla *metabole* di Ifigenia, la cui asprezza

Quale che sia il senso da attribuire al testo euripideo – un problema che lascio aperto – nessun dubbio rimane riguardo all'interpretazione proposta da Cacoyannis. Tutto il grumo di ambiguità del dramma, ereditato dal film in blocco e rimodulato, esplose in direzione antibellicista e demistificatoria. Spostato nei paradigmi culturali della modernità, con poche modifiche, il testo dell'*IA* offre tutto il necessario per dare voce in modo potentissimo a istanze culturali e ideologiche quali pacifismo, femminismo, anticlericalismo, smascheramento della retorica e della persuasione occulta, analisi dei comportamenti delle masse, abuso dell'innocenza, psicologia dell'inganno e dell'autoinganno. La presenza pervasiva dell'armata e la sua caratterizzazione come una massa sorda, violenta e inflessibile, che ossessivamente reclama il sacrificio e che è manovrata da un Odisseo implacabile, è solo l'elemento più vistoso che fa prevalere, nel giudizio dello spettatore, la condanna e il discredito integrali sulle ragioni della guerra.

Dei cinque punti elencati sopra, il terzo e il quinto – i più irricevibili per la contemporaneità – nel film sono addolciti e rimodulati: il terzo in una battuta che tralascia il genere femminile per il singolo individuo (Ifigenia dice di Achille: «Sarebbe un peccato sprecare tale coraggio per una vita senza importanza come la mia»), anche se, come rilevato, a tematizzare con forza il contrasto tra l'universo maschile e quello femminile a tutto vantaggio del secondo sul primo lavora il film nella sua interezza; il quinto punto con la battuta, rivolta a Clitemnestra: «Dovresti essere grata del fatto che siamo Greci, e non barbari o schiavi», la cui pungente ironia è sottolineata dal duro sguardo che Ifigenia punta sull'esercito e su Odisseo. Il secondo e il quarto punto risultano invece aggravati: il secondo dall'affermazione di Agamennone per cui il vero motivo della guerra è la sete d'oro dei

è funzionale proprio a una sollecitazione del dubbio, alla proposizione di angoscianti interrogativi che compromettono un'adesione immediata, come sempre avviene in Euripide quando si afferma la superiorità dei Greci sui barbari (cfr. PADUANO 2009, 63). In relazione alla «*shock tactic*» perseguita con l'uso sistematico dei voltafaccia, volendo utilizzare le categorie aristoteliche sarebbe forse più corretto inserire Ifigenia nell'insieme dei personaggi «coerentemente incoerenti» (cfr. MICHELAKIS 2006, 32, 115).



Greci, il quarto dalla rimozione della dimensione del divino: venendo a mancare la concatenazione causa-effetto tra il sacrificio e il sollevarsi dei venti, tutta la faccenda assume il profilo di un agghiacciante e inutile rituale demagogico.

In questo quadro la *metabole* di Ifigenia misura il livello di violenza raggiunto non solo dalla costrizione fisica – compendiate splendidamente nella sequenza in cui la ragazza è braccata dai soldati nel bosco, come il cervo del prologo<sup>27</sup> – ma soprattutto da quella psicologica e ideologica. È una vittima ingenua e innocente che interiorizza almeno in parte i valori maschili e la retorica bellicista dell'armata, veicolata *in primis* dall'amatissimo padre, all'incolpevolezza del quale la ragazza crede fino alla fine: in tal senso è delegato a Clitemnestra, che non è altrettanto ingenua, il compito di contraddire la figlia, peraltro in condizioni proibitive, perché contraddirla significa disingannarla in un momento in cui necessita di tutte le risorse dell'ingenuità<sup>28</sup>.

Le ragioni elencate da Ifigenia per morire bene, tolte la salvaguardia della dignità personale e della vita di Achille, in Cacyannis prendono tutte l'amaro sapore di ragioni sbagliate. C'è uno scollamento totale tra la realtà dei fatti e gli 'ideali' che la ragazza si ritrova suo malgrado a incarnare. Parallelamente c'è uno scollamento, nella fruizione di queste commoventissime scene, tra un'identificazione piena e totale – diciamo 'col cuore' – e un inevitabile e necessario distacco con la mente, una specie di 'fruizione scissa'. Arriverei a sostenere che tale fruizione scissa sia interpretabile come un meccanismo metalinguistico che mette in guardia sui rischi dell'identificazione stessa, poiché fa fare esperienza nello stesso tempo di un irresistibile desiderio di cedere all'identificazione e della proibizione razionale a cedervi (noi non dobbiamo credere a Ifigenia, che ha creduto ad Agamennone, anche se vorremmo). Avanzo questa ipotesi per Cacyannis, nel contesto di ricezione di una generazione ben consapevole dei ri-

<sup>27</sup> Sulla corrispondenza tra la caccia al cervo e la caccia ad Ifigenia, cfr. McDONALD 1983, 159.

<sup>28</sup> Del piccolo Oreste, Ifigenia dice alla madre: «allevalo e fammelo diventare un uomo importante» (cfr. IA 1450), con la possibilità di un inquietante riferimento a replicare il modello di Agamennone.

schì della retorica patriottica e della falsificazione verosimile, ma sappiamo benissimo che la civiltà greca non era meno avvertita in merito, e non a caso tutte le premesse e potenzialità di questa fruizione scissa stanno nelle dinamiche destabilizzanti che gestiscono la risposta dello spettatore nel testo antico. Un altro motivo che incoraggia a descrivere l'operazione di Cacoyannis come più vicina alla traduzione che non alla riscrittura o al rifacimento.

«C'è una maturità postuma anche delle parole che si sono fissate»<sup>29</sup>, ha scritto Benjamin in un saggio sul compito del traduttore che, volendo continuare la nostra analogia, vale la pena ricordare (e riadattare) per quella parte che intende le grandi opere d'arte come organismi immersi nella vita, dunque capaci di sopravvivere proprio grazie alla loro traducibilità e trasformabilità. Il concetto di fedeltà al testo di partenza viene ridefinito in termini di una necessaria libertà nella resa del testo di arrivo: «[...] invece di assimilarsi al significato dell'originale, la traduzione deve amorosamente, e fin nei minimi dettagli, ricreare nella propria lingua il suo modo di intendere, per far apparire così entrambe – come i cocci frammenti di uno stesso vaso – frammenti di una lingua più grande»<sup>30</sup>.

Distaccatasi dal contesto storico di partenza, la griglia drammatica dell'*IA* – come se nel suo viaggio nel tempo e nello spazio fosse andata incontro a un processo di purificazione che ha permesso alle sue strutture di raggiungere un più alto tasso di autonomia e adattabilità – è in grado di radicarsi e rifiorire con una nuova, forse più profonda maturità, in un nuovo contesto storico. La lingua che trascende entrambi i contesti va intesa come quella di una comune umanità che in poco meno di due millenni e mezzo non ha modificato sostanzialmente le condizioni biologiche e sociali della propria felicità o l'infelicità, ma abbastanza le coordinate storico-culturali che di quelle condizioni determinano l'interpretazione.

<sup>29</sup> BENJAMIN [1923] 1962, 41, sul quale cfr. PADUANO 1996, 135-137.

<sup>30</sup> BENJAMIN [1923] 1962, 46.

## ABSTRACT

This paper can be read as an effort to analyse M. Cacoyannis' movie *Iphigenia* as an actual cinematographic translation of the ancient drama *Iphigenia at Aulis*. While focusing on Agamemnon's and Iphigenia's changes of mind, I try to show how the original plot and its dramatic dynamics are carefully saved yet adapted to express, as a paradigm, modern attitudes.

## KEYWORDS

Euripides – Iphigenia at Aulis – Cacoyannis – reception of classics – translation – classics and cinema – rhetoric of war – change of mind.

## RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- BENJAMIN W., *Il compito del traduttore*, in Id., *Angelus Novus. Saggi e frammenti (Charles Baudelaire, Tableaux Parisiens, Deutsche Übertragung mit einem Vorwort über die Aufgabe des Übersetzers, von W. Benjamin, Heidelberg 1923, V-XVII)*, trad. it. a c. di R. Solmi, Torino 1962, 37-50.
- DI BENEDETTO V., *Euripide. Teatro e società*, Torino [1971] 1992<sup>2</sup>.
- FERRARI F., Traduzione di *Ifigenia in Aulide*, in *Il teatro greco. Tragedie*, saggio introduttivo di G. Paduano, Milano 2006, 1115-1159.
- GIBERT J., *Change of Mind in Greek Tragedy*, Göttingen 1995.
- MCDONALD M., *Euripides in Cinema: The Heart Made Visible*, Philadelphia 1983.
- MCDONALD M., WINKLER M.M., *Interview with Michael Cacoyannis*, in M.M. Winkler (ed.), *Classics and Cinema*, Lewisburg, PA 1991, 159-173.
- MICHELAKIS P., *Euripides. Iphigenia at Aulis*, London 2006.
- MIRTO M.S., *Vittima sacrificale o «distruttrice di città»? La costruzione del personaggio nell'Ifigenia in Aulide*, «Dioniso», 5, 2015, 51-72.
- PADUANO G., *Tradurre*, in M. Lavagetto (a c. di), *Il testo letterario. Istruzioni per l'uso*, Roma-Bari 1996, 131-150.
- PADUANO G., *Il caso Ifigenia in Racine e Gluck*, in Id., *Se vuol ballare. Le trasposizioni in musica dei classici europei*, Torino 2009, 61-85.
- PELLIZZARI D., *I due Agamemnone dell'Ifigenia in Aulide*, «Dioniso», 2, 2012, 125-147.