Indice

- p. 7 Prefazione di Caterina Barone
13 Premessa
- 21 Capitolo 1
Ifigenia nella tragedia greca
1.1. Le stagioni del mito in Grecia e a Roma: la storia di Ifigenia all'ombra di un sacrificio, 21
1.2. Logiche di potere e follie di guerra: la prima Ifigenia di Euripide nella terra dei Tauri, 26
1.3. Alle origini del racconto sul mare d'Aulide: ancora un'Ifigenia per Euripide, 40
- 55 Capitolo 2
Ifigenia sulla scena moderna e contemporanea
2.1. Ifigenia nel dramma seicentesco: la tragedia di Jean Racine, 55
2.2. Storia di un'ésule straniera: l'"Iphigenie auf Tauris" di Johann Wolfgang von Goethe, 69
2.3. "Il ritorno di Ifigenia": Ghiannis Ritsos e la sua versione del mito, 84

p. 99	Capitolo 3 <i>Ifigenia al cinema</i>
	3.1. L'“Iphigeneia” di Michael Cacoyannis: genesi di un capolavoro, 99
	3.2. Per una rilettura contemporanea del mito: “Il sacrificio del cervo sacro” di Yorgos Lanthimos, 110
123	Bibliografia

Premessa

Ifigenia come personaggio teatrale

C'è una luce anteriore nella piana d'Aulide, un colore opaco che impasta di una foschia lattiginosa il profilo della terra, arida di piogge che hanno smesso di cadere da un pezzo. Mancherebbe nulla alla partenza della flotta achea alla volta di Troia, primizia di tutte le guerre che verranno in seguito, eppure qualcosa inclina il piano in cammino sulla linea retta del tempo degli eroi. Le acque dei mari sono immobili, placide per via di una bonaccia procurata dalla vendetta della dea Artemide, adirata con la stirpe greca per l'oltraggio del re Agamennone, reo di aver ucciso una cerva a lei sacra e, imprudenza ancora maggiore, di essersene vantato al cospetto dei suoi.

I soldati rumoreggiano, scalpitano, si sobillano tra loro, le armi sfrigolano al fuoco di corpi umidi di sudore, tesi e pronti alla battaglia, in attesa di un combattimento che possa eternare quel bisogno di gloria a lungo coltivato, curato come un bene prezioso in una civiltà fatta di gesta e di vergogne, di virtù e di disonori, dove la morte è solo un accidente improbabile, un imprevisto da non considerare, se non come una parentesi fortuita.

Ed è proprio in quel remoto porto della Beozia, arroccato su un lembo di terra che si distende sull'azzurro spumoso

dell'Eubea, a formare due piccole insenature nello stretto dell'Euripo, da cui fissare Calcide in lontananza, che ha luogo una delle vicende più aberranti che il mito greco ci abbia tramandato: il sacrificio di Ifigenia, giovane vergine finita nel crocevia d'arrivo di una catena di responsabilità non sue, eppure erede di quel meccanismo perverso di trasmissione di colpe che tanto spazio ha avuto nell'evoluzione del concetto di tragico.

Occorre placare l'ira del nume ostile con del sangue innocente; costringere l'uomo a scegliere tra l'obbedienza al dio e l'amore per ciò che ha di più caro, la prole; tentare la sua vanità, facendogli riporre la lama nel fodero, resistere al dubbio di essere ricordato dalle generazioni a venire come un indomito condottiero, un *primus inter pares*, o come un oscuro sovrano di una rozza accozzaglia di soldati greci in marcia contro il barbaro troiano.

Ma a reclamare il suo posto è la più celebre delle contese, cui si deve l'origine di tutti i racconti di guerra e pace che hanno segnato le successive genesi dei popoli della tradizione letteraria occidentale. E qualunque sia stata la causa verissima, per usare un'espressione amata dallo storico ateniese del V secolo a.C. Tucidide, ciò che è certo è che la motivazione alla base di quella guerra risieda nella passione che Paride, il principe troiano, provò per la splendida Elena, moglie del re di Sparta, Menelao. Il rapimento di Elena, con tanto di fuga notturna per mare, rappresenta l'inizio di quel conflitto a cui l'*Iliade* dedica un lungo fotogramma di circa cinquanta giorni pieni di duelli, avventure, lacrime e sospiri, in mezzo a dieci lunghi anni di guerra.

Ora, se proviamo a domandarci quali siano nel panorama moderno, già da qualche secolo ormai, le forme di conoscen-

za dei miti antichi, dei numerosi personaggi che, mediante il loro mosaico di vicende, hanno contribuito a formare quell'enorme patrimonio di emblematiche esperienze umane alle quali ancora dedichiamo studi, letture, riflessioni, la prima risposta che ci viene in mente è la scrittura. Certo, non meno rilevanti sono anche le immagini, dalle pitture alle foto, fino ai film, almeno da quando questi due ultimi linguaggi hanno fatto la loro comparsa nel campionario delle arti. Eppure è la scrittura a detenere un indiscusso primato.

Nel mondo antico, inteso nell'accezione più generale di quello che comunemente consideriamo l'universo greco e latino, la diffusione del mito avveniva tradizionalmente per mezzo della voce, uno strumento che presupponeva almeno due soggetti: l'uno che verseggiava cantando, che fosse l'aedo che in una prima stagione recitava la poesia epica, o l'attore che, in un'epoca successiva, indossava la maschera di un personaggio tragico o comico; e un altro che era predisposto all'ascolto, che fosse lo spettatore seduto nel mezzo di un simposio o quello sistemato, tra molte migliaia, tra le pietre ambrate di una cavea di teatro.

La modalità di ricezione del personaggio, dunque, non era legata solo a una sequenza narrativa che fosse oggetto di racconto, e che poteva essere in ogni momento richiamata e ricostruita. Coloro che sarebbero stati poi deputati alla raccolta delle numerose tradizioni dei miti, le molteplici variazioni dei nuclei originari, ossia i mitografi, sarebbero apparsi solo in un periodo più tardo. Furono allora i poeti i primi a creare storie, a fare in modo che queste diventassero oggetto di una conoscenza pubblica, che fossero ascoltate, al suono della loro narrazione, nell'ambito di contesti distinguibili quanto alla committenza e alla fascia di destinazione, a rendere vive e

quasi reali le singole storie dei personaggi che appartenevano a quella consolidata tradizione orale che, tra il IX e l'VIII secolo a.C., aveva dato origine all'*epos* omerico.

In un contesto di tal genere, a trovare una sua collocazione privilegiata fu il teatro, cui apparteneva una forma di racconto, la *diegesi*, che era caratterizzata dalla rappresentazione, la *mimesi*. Il drammaturgo, non servendosi della propria voce, la dava in prestito all'attore, come ci ricorda Platone che, nel III libro della *Repubblica*, aveva delineato le tre modalità del racconto: una prima per così dire semplice, con il poeta che parla in prima persona, utilizzando la propria voce; una seconda in cui a parlare sono i personaggi, quindi il teatro; una terza mista, in cui a parlare sono tanto il poeta, quanto i personaggi, cui diamo il nome di epica.

Ecco perché, alla luce dell'ancora valida permanenza di questa classificazione, resta oggi l'opportunità di domandarsi come funzionasse specificamente sulla scena la presenza di un personaggio che apparteneva a una tradizione mitica ben strutturata, come la occupasse, con quali parole, quali gesti, e con quali oggetti a definirne le azioni.

E numerosi sono i personaggi del mito classico la cui storia rappresenta un terreno fertile di riletture e riscritture che, nel corso dei secoli, hanno dato vita a opere letterarie, musicali, teatrali, cinematografiche, figurative, emblematiche e dense di durature suggestioni. Si potrebbero riportare vari esempi che ci permetterebbero di viaggiare da una sponda all'altra dell'Egeo e di attraversare intere regioni della Grecia continentale, ma intendiamo dedicare in questa sede il nostro racconto a Ifigenia, figlia del re di Argo Agamennone e della moglie Clitemnestra. La sua vicenda deve la sua tradizione e la sua fortuna soprattutto al tragedio-

grafo Euripide, che a questo nucleo mitico, come vedremo nel corso del nostro viaggio, dedica due opere che ci sono pervenute integre: *l'Ifigenia in Tauride* e *l'Ifigenia in Aulide*.

In particolare, è la seconda delle due, scritta ormai negli ultimi anni della sua attività drammaturgica (il testo, composto, infatti, tra il 407 e il 406 a.C., andò in scena postumo, solo nel 403 a.C.), ad assumere una funzione essenziale nel percorso diacronico della vicenda. Qui il nucleo tematico portante è il processo deliberativo, non tanto inteso come espressione della capacità dell'uomo di affrontare e risolvere le controversie, quanto piuttosto come manifestazione della sua sostanziale debolezza rispetto a determinate dinamiche che accadono al di là della sua stessa volontà. Questa tragedia si pone cronologicamente alla fine della vita del poeta, eppure con il sacrificio della giovane vergine segna idealmente l'inizio di tutta la vicenda che porterà i Greci a combattere contro la città di Priamo, e sembra rappresentare il vero nodo drammatico da cui si dipanano tutti gli altri motivi successivi.

L'azione ruota intorno a un dibattito razionale: l'impossibilità di partire alla volta di Troia per l'ostilità degli dei a seguito dell'uccisione della cerva sacra ad Artemide e, di qui, la necessità del sacrificio della vergine, come atto di compensazione rispetto al danno procurato. Eppure, è l'irrazionale, di fatto, a entrare prepotentemente in scena, costringendo i personaggi al confronto con un destino ineluttabile e con forze che per l'uomo risultano incontrollabili.

Una vicenda di grande potenza emotiva in cui la volontà individuale, all'apparenza forte e risolutiva, si scioglie in una contraddittorietà debole e inefficace, testimonianza inoppugnabile del reticolo di rapporti che si creano e si compli-

cano senza trovare una via di risoluzione, soprattutto quando a entrare in gioco, e in maniera definitiva, sono anche le divinità. Di qui, il mirabile esempio di come Euripide abbia saputo dilatare i confini della conoscenza, tracciare nuove strade, offrendo agli spettatori suoi contemporanei, come a quelli delle successive epoche, il cangiante volto della verità.

Mosso da una riflessione sempre lucida, ancorché problematica, sul mondo reale, il tragediografo ha cercato di non tralasciare mai il punto di vista su un mondo altro, la cui visione è preclusa all'uomo che non voglia mettersi costantemente in discussione come individuo e come parte integrante di una ben più ampia comunità.

Non è un caso, allora, che proprio il suo teatro, dal quale prenderà le mosse il nostro cammino, abbia vissuto un maggior numero di vite, rispetto agli altri tragici, nei secoli successivi alla sua evoluzione; passando da un genere rappresentativo all'altro, da una sperimentazione artistica all'altra, come se lo spazio disegnato all'interno delle trame e nelle partitura delle azioni dei personaggi, potesse essere costantemente declinato e reinventato, mediante una dramaturgia autonoma che, dal prisma del suo nucleo, ha saputo tracciare infinite strade.

Naturalmente, per quanto concerne la scena antica, in mancanza di una manualistica specifica o di testimonianze dirette che ci permettano una ricostruzione delle azioni realmente rappresentate, un essenziale strumento di interpretazione di un'opera teatrale è costituito dal testo, grazie al quale si può immaginare di tracciare la dimensione performativa degli attori. Ed è proprio dai testi che faremo partire la nostra riflessione. Quale poteva essere lo spazio attoriale che Ifigenia attraversava, e quale la sua relazione

fisica con gli altri personaggi con i quali entrava in relazione, tanto in Aulide quanto in Tauride? Quali gli oggetti di scena verosimilmente impiegati dall'attore che avesse dovuto interpretare quel ruolo? Quali quelli di cui si parla, che forse non erano presenti sulla scena, ma erano solo materia di un'evocazione più o meno esplicita? E quali, infine, quelli descritti con una precisa funzione drammaturgica e di cui si può immaginare una presenza scenografica, talvolta più rilevante, talaltra più difficilmente desumibile dal contesto?

Come ogni personaggio concepito per la scena, in quel delicato passaggio dalla parola detta a quella agita, esiste non solo un vocabolario specifico, di cui ella si serve ogniqualvolta deve comunicare con la divinità o con gli uomini, ma anche una ritualità fatta di gesti e di oggetti, che ne connotano la natura. Pertanto, le traduzioni realizzate all'interno di questo volume, laddove non diversamente indicato, sono a cura di chi scrive. Tale scelta, per quel che concerne il teatro tragico greco, risponde anzitutto a una motivazione di carattere metodologico: si intendono privilegiare, infatti, quegli elementi linguistici che possano dare meglio conto della dimensione performativa di testi concepiti per la rappresentazione.

Per quello che riguarda la scena contemporanea, nel viaggio attraverso i secoli che ci condurrà a seguire la permanenza del mito di Ifigenia fino alle sponde del Novecento, il linguaggio del corpo, invece, apre la strada a una riflessione più articolata che percorre territori di studio diversi. Si riesce, infatti, a stabilire una relazione tra discipline, come l'antropologia teatrale, in grado di contribuire all'ampliamento e all'approfondimento delle conoscenze e delle dinamiche che regolano i meccanismi di una *performance*, nel contesto

di quello che viene definito il lavoro creativo dell'attore. Si tratta, di fatto, del principio fondante di quel metodo di lavoro che ha stabilito l'antropologia teatrale – come è stata definita dai suoi principali teorici, Jerzy Grotowski ed Eugenio Barba, nella seconda metà del secolo scorso –, esplorando un nuovo percorso di ricerca nella sperimentazione delle tecniche performative, e considerando, rispetto al cosiddetto teatro naturalistico, il corpo dell'attore come uno strumento perennemente attivo e capace di produrre il nuovo servendosi della sua creatività.

Obiettivo di questo volume, pertanto, non è quello di analizzare il mito di Ifigenia e la sua *Fortleben* letteraria nei secoli, contenuti per i quali esiste già un'ampia, approfondita e ben documentata bibliografia, e di cui in ogni caso si cercherà di dare in parte conto, ma di indagare la natura scenica del personaggio, tanto nel teatro attico del V secolo a.C., suo primo spazio di elezione e di azione, quanto nel teatro moderno. Si analizzeranno alcuni casi specifici selezionati nell'ambito di un vasto repertorio drammaturgico che ci porterà a lambire anche i sentieri del cinema.

Come ogni mito della classicità greco-romana mostra, una storia non si conclude mai con quella di un solo personaggio ma, attraverso riprese e contaminazioni, influenze e contatti paralleli, si rigenera e, in un percorso diacronico, disegna nuovi percorsi, tracciando direzioni che assumono le più svariate forme. Infinite e avventurose vite, dunque, anche per Ifigenia, un personaggio che non ha smesso mai di testimoniare la sua forza grandiosa e che, nei linguaggi della scena antica e contemporanea, ha trovato la sua più autentica e, forse, convincente legittimazione.