

Il sogno di Ifigenia tra i Tauri

Visitare l'invisibile

di Maria Maletta ✉

(Liceo Parini, Milano)

Iphigenia's dream (vv. 42-55) contains *in nuce* the essential representation of the entire tragedy. In the contracted time of the dream, Agamemnon's daughter experiences the past, the present and the future: believed dead and invisible to Ellas, she drags out a motionless existence in the shadow of the Tauric Artemis and, uniting her father and brother in the desire for death, projects herself into a future free of the nagging memory of sacrifice. Invisible are the sounds of the signifiers with which Iphigenia attempts in vain to establish contact with her homeland, just as invisible are the drives that agitate, trouble and disturb her. In the dream dimension, the maiden is able to approach the deepest reality, the magma of the primordial psychic. However, the meaning of the dream and the ultimate sense of human action are precluded to her, as invisible as the elusive face of Ἀνάγκη (τὸ [...] χρεὼν, v. 1486) or of Hades, to whom Mark Rothko's disquieting and splendid painting refers.

Keywords: Tauris, invisible, primordial psychic, Mark Rothko

In ogni caso, la rappresentazione di questi miti nei nostri dipinti deve avvenire alle nostre condizioni, che sono contemporaneamente più primitive e più moderne dei miti stessi. Più primitive, perché ci interessano le radici ataviche e primordiali dell'idea piuttosto che la sua aggraziata versione classica. Più moderne, perché vogliamo restituire il senso di quei miti attraverso la nostra esperienza. Se qualcuno pensa che il mondo in cui viviamo sia più gentile e aggraziato delle passioni primordiali e feroci da cui scaturirono quei miti, i casi sono due: o costui non ha consapevolezza della realtà, oppure non vuole vederla nell'arte. Il mito ha ancora potere su di noi, non per un gusto romantico, non per il ricordo della bellezza di un'età perduta, non per le possibilità che apre alla fantasia, ma perché ci rivela qualcosa di reale e di esistente in noi, così come è accaduto a coloro che per primi hanno scoperto i simboli a cui hanno dato vita.

Mark Rothko, Scritti, a cura di Alessandra Salvini. Con uno scritto di Michel Butor, Abscondita, Milano 2002, p. 23



Figura 1. Mark Rothko, *Sacrifice of Iphigenia*, 1942. National Gallery of Art, Washington, DC, US (<https://www.wikiart.org/en/mark-rothko/sacrifice-of-iphigenia>)

1. Del futuro nel passato

Il rito sacrificale, che nella *Ifigenia in Tauride* si perpetua nella memoria ossedente della protagonista, è rappresentato da Mark Rothko nel *Sacrificio di Ifigenia*, in cui l'artista russo si ispira alla trattazione del mito scelta da Eschilo nell'*Agamennone* (vv. 184-246) e successivamente ripresa da Euripide con l'*Ifigenia in Aulide*. L'atmosfera surreale impressa sulla tela da Rothko, ci rinvia alla tragedia taurica percorsa sin dall'inizio dalla dimensione onirica che avvolge la sacerdotessa.

Nel dipinto ansia vitale da un lato e ferocia del lutto e dell'alienazione dall'altro sono veicolati dal groviglio di colori accesi a contrasto con il cono nero che campeggia in primo piano, simbolo del sudario funebre per la giovane vittima. Alle sue spalle il volto lunare, giallo come l'intero sfondo, allude all'ambigua potenza del divino, in particolare alla opprimente presenza della triforme Artemide; il rosso sangue delle mascelle che sembrano cingerla da dietro e la chiazza rossastra sulle braccia che minacciose si protendono verso di lei, lasciano intendere il trionfo implacabile di Hades sulla scelta impossibile di un padre che si fa «sacrificatore della figlia» (Θυτήρ... θυγατρός, vv. 224-225).¹

Ifigenia, incatenata al suo destino di vergine offerta in sacrificio o officiante il rito sacrificale, esclusa sempre dal tempo fecondo della vita, consuma uno sterile, immoto esistere tra i rozzi abitanti della Tauride: vita non-vita in cui il tempo si è fermato, attratto nella memoria lacerante dell'evento che segna e blocca l'identità del personaggio.

La sua figura si sdoppia nella dicotomia visibile-invisibile: sopravvissuta e creduta morta, è scomparsa nella opprimente regione taurica, terra di salvezza e prigionia al tempo stesso. La fanciulla è trattenuta nella lontananza

¹ *Agamennone*, vv. 224-225. Testo greco in J. D. Denniston-D. L. Page, *Aeschylus. Agamemnon*, Oxford 1957. La versione eschilea del sacrificio di Ifigenia costituisce l'ipotesto di fondo per l'*Ifigenia in Tauride*.

che solo per lei si fa presenza sanguinaria e atroce, di cui nulla sanno gli Argivi della sua πόλις antica e civilissima.

Così si presenta nel Prologo diegetico, scandito dall'enumerazione martellante degli avi colpevoli nella *climax* della catena transgenerazionale culminante nel nome di Agamennone: viva eppure

morta, sgozzata dal padre signore della guerra «in nome di una donna dai molti uomini» (πολυάνορος ἀμφὶ γυναικός).²

Nel lemma ἔσφαζεν in apertura al v. 8³, legato al soggetto πατήρ in chiusura, si concentra l'isotopia del sacrificio lungo la quale si snoda il dramma con la iterazione del verbo σφάζω «sgozzare», «immolare» e dei suoi corradicali.⁴

Poco più avanti nel responso del vate Calcante, rievocato da Ifigenia nella forma del discorso diretto, troviamo lo stesso verbo che, al participio passivo con funzione predicativa, in poliptoto con ἔσφαζεν, è riferito alla giovane vittima (vv. 17-20):

ὦ τῆσδ' ἀνάσσων Ἑλλάδος στρατηγίας,
 Ἀγάμεμνον, οὐ μὴ ναῦς ἀφορμίσῃς χθονὸς
 πρὶν ἂν κόρην σὴν Ἰφιγένειαν Ἄρτεμις
 λάβῃ σφαγεῖσσαν

Signore di questa spedizione dei Greci,
 Agamennone, non c'è modo che le navi salpino
 da terra, se prima Artemide non avrà ricevuto
 20 immolata tua figlia Ifigenia".⁵

Nella lettera destinata al fratello Oreste, Ifigenia dice di sé (II Episodio, vv. 770-771):

Colei che fu sgozzata / σφαγεῖσα in Aulide invia questa lettera,

² Ivi, v. 62. L'epiteto spregiativo si riferisce a Elena, secondo la definizione che Eschilo ne propone nella Parodo dell'*Agamennone*.

³ Testo greco della *Ifigenia in Tauride* in *Euripidis fabulae*, edidit J. Diggle, Tomus II, Oxford University Press, New York 1981, pp. 242-304, p. 242.

⁴ Cfr. Pierre Chantraine, *Dictionnaire étymologique de la langue grecque. Histoire des mots*, Klincksieck, Paris 1999² (nouvelle édition avec supplément; première édition Klincksieck, 1968), p. 1073: «Toute cette famille de mots s'organise aisément autour d'un radical σφαγ- bien visible dans le verb et le nom-racine *σφαξ. Le sens fondamental doit être soit «égorger» soit «fendre».

⁵ La traduzione dei passi in lingua greca, ove non diversamente segnalato, è a mia cura.

Ifigenia che vive, seppur non sia più viva per la gente di là.⁶

Già nella Parodo commatica, rivolgendosi al fratello Oreste che crede morto, Ifigenia così si riporta alla patria Argo (vv. 176-177):

[...] dove io, infelice, giaccio *sgozzata* / *σφαχθεῖο*:
così si crede.

Il nesso contrastivo presente (κεῖμαι «giaccio») / aoristo (σφαχθεῖο) rivela la percezione straniante di Ifigenia che, secondo il modulo trenodico dell'abbandono emotivo, vede sé stessa sempre nel tempo del sacrificio, mentre il luogo talora è Aulide, dove si erge l'altare dell'inganno, talora è Argo, il suo regno di fanciulla. La categoria aspettuale indefinita dell'aoristo suggerisce un passato indeterminato che si confonde con il presente.

Il *quando* del passato si annulla nell'ossessione popolata di fantasmi in cui il personaggio si proietta, mentre il futuro si annuncia tutto nell'istante rivelatore del sacrificio che, per una sorta di *contradictio in adiecto*, si rovescia nel suo destino di carnefice degli stranieri approdati in Tauride.

La sua condizione di confinata a una vita-non vita permane fin dopo la fuga e l'apparente liberazione, poiché secondo il monito di Atena Ifigenia sarà sacerdotessa di Artemide e custode delle chiavi del tempio eretto a Brauron⁷, a pochi chilometri da Atene. Qui sarà sepolta e per il suo culto saranno offerte le vesti tessute dalle donne morte di parto.⁸

⁶ «Per chi è là» (τοῖς ἐκεῖ): la locuzione si riferisce a chi abita in Argo e ha assistito al rito sacrificale.

⁷ Oggi Vraona, si trova sulla costa orientale dell'Attica. I suoi resti, che vanno dal Neolitico all'età micenea, ne testimoniano l'importanza sin dai tempi più antichi. Al culto di Artemide sono collegate le feste Brauronie che si svolgevano ogni cinque anni. Celebrato da un servizio di fanciulle dette ἄρκτοι «orse», che indossavano un costume colore del croco per simulare la pelle dell'orsa, questo culto simboleggia il rito iniziatico di passaggio dalla fanciullezza all'età matrimoniale. Cfr. Jean-Pierre Vernant, *La morte negli occhi. Figure dell'Altro nell'antica Grecia*, il Mulino, Bologna 1987, p. 25 (*La mort dans le yeux*, Paris, Hachette 1985): «A Brauron, in Attica, lungo le rive del fiume, le fanciulle di Atene, per potersi sposare, dovevano, tra i cinque e i dieci anni, essere rinchiusi nel santuario di Artemide e qui farsi orse, "mimare l'orsa". Quale orsa? Un'orsa selvaggia, ma che aveva lasciato i boschi per venire al santuario della dea e lì ammansirsi e addomesticarsi gradualmente, abituarsi alla frequentazione degli uomini e divenire loro familiare».

⁸ Cfr. *Iph T.*, vv. 1462- 1467.

Segno espressivo, fortemente evocativo, della dimensione surreale in cui Euripide immerge la protagonista per gran parte della tragedia — fino allo scioglimento decisivo impresso all'azione dalla stessa Ifigenia con la macchinazione dell'inganno ordito contro il re βάρβαρος (v. 31) Toante —⁹, è il sogno che essa racconta nel Prologo rivolgendosi all'etere di pura luce (vv. 42-55):

ἃ καὶνὰ δ' ἥκει νύξ φέρουσα φάσματα
λέξω πρὸς αἰθέρ', εἴ τι δὴ τόδ' ἔστ' ἄκος.
ἔδοξ' ἐν ὕπνῳ τῇσδ' ἀπαλλαχθεῖσα γῆς
οἰκεῖν ἐν Ἄργει, παρθενῶσι δ' ἐν μέσοις
εὔδειν, χθονὸς δὲ νῶτα σεισθῆναι σάλῳι,
φεύγειν δὲ κᾶξω σῆμα θριγκὸν εἰσιδεῖν
δόμων πίτνοντα, πᾶν δ' ἐρείψιμον στέγος
βεβλημένον πρὸς οὐδας ἐξ ἄκρων σταθμῶν.
μόνος δ' ἐλείφθη στῦλος, ὥς ἔδοξέ μοι,
δόμων πατρώων, ἐκ δ' ἐπικράνων κόμας
ξανθὰς καθεῖναι, φθέγμα δ' ἀνθρώπου λαβεῖν,
κἀγὼ τέχνην τήνδ' ἣν ἔχω ξενοκτόνον
τιμῶσ' ὑδραίνειν αὐτὸν ὡς θανούμενον,
κλαίουσα.

Voglio dire all'etere le *strane* / καὶνὰ visioni che la notte
mi ha recato, se almeno in questo vi è qualche sollievo.
Nel sonno mi parve che, lasciato questo paese, vivessi
in Argo e che dormissi nelle stanze delle vergini,
quando il dorso della terra fu scosso da un sussulto
e io fuggivo e, ferma all'esterno del palazzo, ne vidi
crollare la cimasa, e poi il tetto tutto intero
abbattersi al suolo dall'alto delle colonne.
Del palazzo paterno un solo *pilastro* / στῦλος restò in piedi,
così mi parve, che dal sommo spargeva *chiome* / κόμας
bionde / ξανθὰς emettendo *voce umana* / φθέγμα [...] ἀνθρώπου.
E io onorando questo ufficio, che mi spetta, di uccidere
gli ospiti, piangendo lo aspergevo d'acqua come fosse
per essere ucciso.

Il dettagliato racconto del sogno segue alla più vaga, reticente descrizione dell'ufficio cui Ifigenia è preposta come sacerdotessa di Artemide, ovvero occuparsi delle cerimonie preparatorie dei sacrifici aspergendo le vittime con acqua lustrale, poiché «ad altri spettano i sacrifici segreti / all'esterno di

⁹ Dalla fine del II Episodio (v. 1029) per tutto il III, per altro assai breve e ritmato dalle battute in ἀντιλαβή (vv. 1153-1233), Euripide, con significativo rovesciamento, fa di Ifigenia l'avveduta artefice del raggio ai danni del re Toante, per poter lasciare la Tauride insieme a Oreste e a Pilade, portando con sé anche la statua lignea di Artemide.

questo tempio della dea». ¹⁰ La retorica del silenzio, con la *deminutio* implicita nell'espressione «(il rito) che di bello ha solo il nome» (v. 36) e l'aposiopesi dettata dalla paura al v. 37 («il resto taccio, poiché ho timore della dea»), enfatizza il non detto collegandolo *e contrario* al lessema λέξω (v. 42): il futuro del “dire” si carica della forza assertiva con cui Ifigenia intende dare libero sfogo al racconto del sogno notturno, in contrasto con il suo ruolo di tacita ministra della dea.

«Strane» sono le «visioni» (φάσματα), che le hanno inquietato la notte più del solito, come si desume dalla presenza dell'aggettivo καινός, propriamente «nuovo, recente», quindi «inaspettato, inaudito, strano», singolarità che le arreca altra, nuova angoscia oltre ai fantasmi che la inseguono dal passato.

È Ifigenia, sacerdotessa, a farsi interprete del sogno con rapido passaggio logico-sintattico, senza mediazioni: [...] τοῦναι δ' ὥδε συμβάλλω τόδε «[...] così interpreto questo sogno» (v. 55), là dove συμβάλλω ci riporta al σύμβολον, al «segno di riconoscimento», dunque al sogno simbolico di desiderio, «che non annuncia il volere degli dèi o indica profeticamente un evento futuro, ma tradisce in forma velata un ardente desiderio dal profondo del cuore umano, un sogno che sta quindi in un chiaro nesso di motivazione con la vita psichica [Seelenleben] della persona che sogna». ¹¹

¹⁰ Ivi, vv. 40-41. Nel testo di Diggle il v. 41 è espunto: cfr. *Euripidis fabulae*, cit., p. 244. Nel presente lavoro si preferisce la *lectio* di H. Grégoire e L. Parmentier per Les Belles Lettres: cfr. Euripide, *Iphigénie en Tauride*, texte établi par H. Grégoire et L. Parmentier, traduction et commentaire par Christine et Luc Amiech, Paris, Les Belles Lettres 2017, p. 8.

¹¹ Ludwig Binswanger, *Il sogno. Mutamenti nella concezione e interpretazione dai Greci al presente*, a cura di E. Basso con introduzione di F. Dastur, Quodlibet, Macerata 2009, (*Wandlungen in der Auffassung und Deutung des Traumes, von den Griechen bis zur Gegenwart*, Springer, Berlin 1928) p. 8. Binswanger si sofferma in particolare (pp. 10-11) sulle riflessioni, già altamente evolute, che Aristotele elabora negli scritti sui sogni: «Così, Aristotele non crede più alla trasmissione divina dei sogni e al loro carattere di rivelazione soprannaturale, come avviene ancora in Senofonte (cfr. la sua *Anabasis*), ma sottolinea, come già prima di lui Ippocrate e dopo di lui Artemidoro, che i sogni sono in relazione con i vissuti e i rapporti personali del sognatore, con le sue preoccupazioni, paure e desideri, speranze e gioie, ma poi anche con i processi corporei». Della trattazione dei sogni in Aristotele si occupa con indagine critica e dettagliata lo studioso britannico William V. Harris, *Due son le porte dei sogni. L'esperienza onirica nel mondo antico*, trad. C. Spinoglio, Laterza, Roma-Bari 2013 (*Dreams and Experience in Classical Antiquity*, Harvard University Press, Cambridge (Mass.) 2009), che esamina in particolare i *Parva naturalia* (*Del sonno e della veglia, Dei sogni, Della divinazione nel sonno*), p. 269 e ss. Ancora Maurizio Bettini, *Viaggio nella terra dei sogni*, il

I deittici ὅδε e τόδε amplificano l'enfasi del soggetto che si manifesta in atto ostensivo, ancorandosi sia al presente sia al passato e dislocandosi nello spazio. Così nel racconto del sogno gli indessicali circoscrivono il contesto spazio-temporale e codificano i riferimenti del soggetto a sé stesso.

La prolessi della relativa nell'esordio (A v. 42) scompagina l'usuale ordine sintattico, marcando l'inquietudine che "quelle visioni" proiettano nell'animo di Ifigenia, giacché si originano da un futuro che getta nuove ombre sul passato. Il deittico τόδ' (v. 43) riferito al "dire", al potere liberatorio della parola, ci consegna un futuro già realizzato nelle dinamiche inconsce del personaggio.

Al v. 44 il dimostrativo, concordato in iperbato con «terra», quella dei Tauri (τῆσδ' ἀπαλαχθεῖσα γῆς), riferendosi a ciò che segue e deve ancora accadere, lascia intendere il forte desiderio di allontanamento, come se l'oblio di quella regione desolata e remota si fosse già realizzato in un futuro incerto che sfuma nella rammemorazione di un passato dai contorni più definiti.

Ancora al v. 53 il medesimo dimostrativo è riferito al compito ingrato cui Ifigenia è stata destinata (τέχνην τήνδ' ἣν ἔχω ξενοκτόνον «questo ufficio, che mi spetta, di uccidere / gli ospiti»), nella cui scrupolosa, assillante osservanza si coglie il timore di condannare a morte, in qualche straniero approdato alla Tauride, il fratello Oreste visto per l'ultima volta ancora bambino accanto alla madre Clitemnestra, prima del sacrificio. Così l'*Ifigenia in Aulide*, di alcuni anni posteriore alla *Ifigenia in Tauride*¹², ci mostra un piccolo Oreste giunto

Mulino, Bologna 2017, analizza soprattutto il trattato aristotelico *Del sonno e della veglia* (pp. 269-271).

¹² Poiché per l'*Ifigenia in Tauride* non è pervenuta una data precisa, si è costretti a ricorrere a criteri interni al testo, soprattutto di carattere metrico, come l'elevato numero di sostituzioni nel trimetro giambico e la presenza di sezioni in tetrametro trocaico. Tali fattori, unitamente all'ingegnosità delle scelte drammaturgiche euripidee, inducono a collocare la *pièce* in un periodo successivo al 415 contrassegnato dalla rappresentazione delle *Troiane*, anno cruciale per la politica ateniese deflagrata nella folle impresa di Siracusa. L'allestimento della *Ifigenia in Tauride* si pone dunque entro un lasso di tempo compreso tra il 414 e il 411: non è possibile essere più precisi anche per l'assenza di riferimenti diretti all'urgente attualità storico-politica. L'*Ifigenia in Aulide* si colloca invece tra il 406 e il 405, rappresentata postuma per mano del figlio di Euripide in Macedonia dove, alla corte di Archelao, il drammaturgo trascorse gli ultimi anni di vita. Sulla problematica datazione della *Ifigenia in Tauride* si veda la ricostruzione del dibattito in Poulheria Kyriakou, *A Commentary on Euripides' Iphigenia in Tauris*, De Gruyter, Berlin 2006, pp. 39-42. Cfr. anche M. J. Cropp, *Euripides, Iphigenia in Tauris*, ed. by M.J.Cropp, Warmister 2000, pp. 60-61.

in Aulide insieme alla madre che, ignara del progetto cruento, si illude di assistere alle nozze della figlia con Achille, figlio di una dea:

καὶ παῖδα τόνδε, τὸν Ἀγαμέμνωνος γόνον,
 λάζυσθ', Ὀρέστην· ἔτι γάρ ἐστι νήπιος.
 τέκνον, καθεύδεις, πωλικῶι δαμῖς ὄχῳ;
 ἔγειρ' ἀδελφῆς ἐφ' ὑμέναιον εὐτυχῶς·
 ἀνδρὸς γὰρ ἀγαθοῦ κῆδος αὐτὸς ἐσθλὸς ὢν
 λήψῃ, κόρης Νηρηίδος ἰσοθέου γένους.

Reggete questo bambino, il figlio di Agamennone,
 Oreste: è ancora piccolo. Figlio,
 dormi cullato ancora dal rollio del carro?
 Svegliati! Nozze fortunate sono quelle di tua sorella.
 E tu, che sei nobile, stringerai parentela con un eroe
 nobilissimo, pari a un dio, con il figlio della Nereide.¹³

Negli ultimi anni della sua vita Euripide torna dunque sulla figura di Ifigenia, sui suoi dilemmi senza scampo, per rifondare il mito scardinandone la logica temporale e i nessi causali. Come nel sogno della sacerdotessa, gli eventi futuri hanno intravisto nel passato nuove ombre. Talché, saltato ogni paradigma razionale, il poeta si lascia vincere dagli inafferrabili meccanismi che costituiscono il magma dello psichico primordiale.

Sono le fattezze di un Oreste bambino, ancora «incapace di parlare» (νήπιος)¹⁴, che Ifigenia ha in mente, il rampollo regale su cui pesa un destino mostruoso: al suo sonno innocente sul cocchio, accanto a lei e alla madre, va la memoria della fanciulla segregata tra i Tauri.

Già nella monodia finale della Parodo della *Ifigenia in Tauride*, attraverso il modulo soggettivo di Ifigenia, Euripide ci mostra un Oreste ancora lattante, attaccato al seno della madre Clitemnestra. In realtà si tratta del ricordo dolente e nostalgico della sorella che, ripiegata sul sogno notturno, crede morto il fratello.¹⁵

Nella *mise en abyme* della visione onirica, che costituisce *in nuce* la rappresentazione essenziale dell'intero dramma, procedendo a ritroso Ifigenia

¹³ *Ifigenia in Aulide*, vv. 621-626. Il testo greco riprende quello di Gilbert Murray in *Euripidis fabulae*, recognovit brevisque adnotazione critica instruxit G. Murray, Tomus III, Oxford University Press, New York 1909.

¹⁴ *Ifigenia in Aulide*, v. 622.

¹⁵ *Iph. T.*, vv. 230-235.

vive/vede sé stessa fanciulla, dormiente nella casa paterna in Argo. Quel sonno tranquillo di vergine è scosso da un terremoto, così come la vita di Oreste sarà travolta dai doveri impostigli dalla faida familiare. L'alternanza aspettuale tra presente e aoristo negli infiniti dipendenti da ἔδοξ' (v. 44) mostra il contrasto fra la serena continuità della sua vita di fanciulla ad Argo (οἰκεῖν v. 45, εὔδειν v. 46) e l'immediatezza incoativa dello scatenarsi di forze cosmiche (σεισθῆναι v. 46), marcate dall'allitterazione in sibilante (σεισθῆναι οἶλῳ) e dall'utilizzo del lemma οἶλος che indica in prima istanza «acqua agitata, burrasca».

In quest'ultima accezione il termine si ritrova nell'Esodo, v. 1442, riferito alla improvvisa tempesta marina che sta per uccidere i fuggitivi, in particolare Oreste il quale, grazie all'intervento di Atena, verrà salvato dal dio del mare.¹⁶

Significativo è pure il richiamo χθονὸς... νῶτα (Prologo, v. 46), πόντου... νῶτα (Esodo, v. 1445), fra la terra in sussulto nel sogno di Ifigenia e il mare ormai placido intorno a Oreste scampato alla tempesta e alle insidie di Toante. Si tratta di un formulario tradizionale ben noto all'epica da Omero a Nonno di Panopoli, cui Euripide fa ricorso per indicare quelle forze primigenie che concorrono all'ἀναγνώρισις tra i due fratelli. Il mare, il limite che Ifigenia non può valicare da sola, li tiene lontani da sempre; la terra, la madre Γαῖα, li ha uniti da fanciulli e di nuovo li vedrà vicini. Un tempo fu il suolo di Argo, a venire quello di Atene li vedrà riuniti, benché separati dal loro destino di esclusi e diversi, perseguitati da una memoria assillante e atroce.

Il terremoto onirico implica lo sconvolgimento delle loro vite nel passato e nel futuro fino alla accessoria ricomposizione dopo la tempesta marina, una sorta di armonia cosmica che non contempla l'acquietarsi dei loro moti psichici.¹⁷

¹⁶ [...] ὃν δ' ἀποκτενεῖν [Quanto a Oreste, che credi di uccidere] / δοκεῖς Ὀρέστην ποντίῳ λαβὼν οἶλῳ, [catturandolo in mezzo alla furia del mare] / ἤδη Ποσειδῶν χάριν ἐμὴν ἀκύμονα [ormai Poseidone, facendomi cosa gradita, gli concede] / πόντου τίθησι νῶτα πορθμεύειν πλάτην [di navigare sul dorso calmo delle acque]. (*Iph. T.*, vv. 1442-1445.)

¹⁷ *Ivi*, vv. 1435-1496.

In sogno Ifigenia fugge fuori dal palazzo paterno e ne osserva la rovina: ancora nell'alternanza (v. 47) presente/aoristo (φεύγειν... εἰσιδεῖν), tra la continuità e l'indeterminatezza puntuativa, si individua la discrasia fra due desideri, di fuga e nel contempo di fissità dinanzi al crollo della casa paterna. E non è un caso che la dimora crolli dal sommo, dalla «cimasa» (v. 47 θρυγκόν, lett. «fregio, cima, corona»), poiché per metamorfosi simbolica cade il signore della reggia e della città, il padre Agamennone menzionato subito al v. 4 del Prologo.

Più avanti, come nel sogno, rievocando le sventure passate, Ifigenia riunisce in una sola esclamazione di folgorante icasticità il fratello “morto” e il padre amato e odiato: «Infelice Oreste, se è vero che sei morto, quali invidiabili / fortune di tuo padre hai perduto!» (vv. 378-379).

Insistita è dunque l'immagine onirica della rovina, delle «fortune invidiabili» che franano quanto più in alto sono, ripresa ai vv. 48-49 con la sequenza di nasali che prolungano fonematicamente la distruzione cui Ifigenia, spettatrice esterna, assiste inerme:

δόμων πίτνοντα, πᾶν δ' ἐρείψιμον στέγος
βεβλημένον πρὸς οὐδας ἐξ ἄκρων σταθμῶν.

L'ἄπαξ ἐρείψιμον, lett. «abbattuto, in rovina», è duplicato – anche nel polysillabismo – in βεβλημένον, lett. «scagliato».

Nella devastazione resta in piedi quell'unico pilastro che Ifigenia interpreta come Oreste («perché i figli maschi sono i pilastri delle famiglie» v. 59), giacché nella sillessi l'oggetto si metamorfizza in essere che emette voce umana. Il biondo delle sue chiome, che dall'alto pendono nel vuoto, evoca il colore del sangue¹⁸, così come allo sguardo di Pilade (I Episodio, v. 75) rosse

¹⁸ Il significato fondamentale di ξανθός in Omero è quello di “biondo”, come attributo di capelli o di persone, per il colore dei capelli, o di cavalli (si veda ad es. *Il.* I, 197; IX, 407; *Od.* XII, 339). Dopo Omero il suo impiego si estende a ogni sorta di oggetti, tuttavia quello sopra esposto resta l'uso più ampiamente documentato. Come osserva Rita D'Avino nel saggio *La visione del colore nella terminologia greca*, in “Ricerche linguistiche” IV, 1958, Roma, p. 119, «Un valore iniziale di ‘biondo’, comprendendo anche quello di ‘fulvo’ [...], può spiegare la notevole ampiezza del valore coloristico di ξανθός, vale a dire la sua notevole genericità. Esaminando

di sangue appaiono le cornici del tempio di Artemide taurica. Tempio in cui si scorge il corrispettivo sacro e reale dell'onirica reggia di Argo, come suggerito dagli analoghi θριγκώματα («cornici» v. 75) e θριγκοῖς («cimasa» v. 76).

Nella sequenza, in cui Ifigenia individua il fratello, i capelli biondi, ovvero “rossastri come sangue”, alludono al matricidio e, più in generale, alla casa paterna riecheggiante delitti antichi e recenti, mentre il nesso “voce umana” si presenta ambiguo e vago sul piano del significato. D'altra parte φθέγμα indica in prima istanza «suono» inarticolato, talora «grido», dunque all'udito di Ifigenia, che ignora la sorte del fratello, si manifesta una voce dolente che non riesce a definirsi in linguaggio.

L'infinito durativo ὕδραίνειν («aspergevo»), retto sempre dall'inciso ὥς ἔδοξέ μοι (lett. «come mi parve») con costrutto che viola la norma sintattica, riporta al risvegliarsi della coscienza che prende atto della crudeltà presente: «uccidere gli ospiti» (ξενοκτόνον v. 53), è questo il compito empio che richiede la dea, ma il composto greco allude pure all'immagine, inscritta nella memoria inconscia di Ifigenia, di un altro nefando delitto: l'ospitalità antropofaga offerta al fratello Tieste da Atreo, padre di suo padre.

Il sintagma finale del v. 54, ὥς θανούμενον «come fosse per essere ucciso», riprende il tema del sacrificio cruento e specifica le mansioni della sacerdotessa, sottolineate dall'utilizzo del verbo tecnico κατάρχομαι «iniziare le cerimonie preparatorie di un sacrificio» (v. 56), introdotto al v. 40 e ribadito dopo il racconto del sogno: οὗ κατηξάμην ἐγώ «è lui (Oreste) che io ho preparato per il sacrificio».

Nella contiguità dei due participi, futuro (θανούμενον v. 54) e presente riferito a Ifigenia (κλαίουσα v. 55), lo spettatore avverte la vicinanza tra i due fratelli, già compiuta, poiché Oreste nel frattempo è sbarcato in Tauride, benché nessuno dei due conosca e ri-conosca l'altro.

l'uso del termine si nota infatti come, con percezione immediata tra giallo e rosso, esso venga usato per oggetti da noi indicati con l'uno o con l'altro aggettivo: Bacchilide lo riferisce alla fiamma (Bergk 13, 4) e Pindaro alla gola dei buoi spiranti fuoco nell'aratura prodigiosa (Pi. 4, 225); in Euripide leggiamo: ἐξ αἱμάτων γούν ξάνθ' ἔχει (βωμός) θριγκώματα. (*Iph. T.* 73)».

Eppure, grazie alla sottile scelta psicologica attuata da Euripide, il sogno ha già permesso a Ifigenia di ritrovare il fratello che, in effetti, rischia di essere ucciso in sacrificio.

Il rito imperfetto

Il desiderio di morte, veicolato dal sogno, spinge Ifigenia a predisporre le libagioni per il fratello. Nella Parodo commatica (vv. 123-235) si celebra il rito funebre in onore di Oreste, ed è ancora la dimensione surreale delle immagini oniriche a proiettarsi nello spazio sacro sino a risuonare nel Coro di fanciulle elleniche prigioniere, destinate anch'esse al servizio della dea.

In effetti l'epicedio è privo del suo referente concreto e le libagioni scorrono su una tomba inesistente, come conferma l'anafora della negazione où: «[...] non spargerò sulla tua tomba la mia chioma / bionda, non recherò lacrime» (vv. 173-174). Le negazioni insistenti vanificano l'effetto consolatorio del lamento trenodico¹⁹, spingendo anzi Ifigenia e il Coro, in successione, a enfatizzare le proprie sciagure passate e presenti. Immersa ancora nella prospettiva allucinatoria del sogno, la figlia di Agamennone ripercorre gli eventi che l'hanno segnata e, in rapido scarto cronologico, contempla nel presente il cumulo delle sue speranze negate:

Ora, ospite del mare Inospitale,
abito una dimora desolata,
priva di nozze e di figli, senza città e senza amici,
io che fui chiesta in sposa dagli Elleni.
Non canto per Hera in Argo
né intesso sugli armoniosi telai
le effigi dell'attica
Pallade e dei Titani,

[...]

ma bagno gli altari con il sangue
degli ospiti che levano urla pietose,

¹⁹ Cfr. Euripide, *Ifigenia in Tauride. Ifigenia in Aulide*, a cura di Franco Ferrari, Rizzoli, Milano 1988, p. 11: «E il rito stesso, anche nella sua zona effettuale, funziona solo in parte da canale di sfogo emotivo, e di compensazione consolatoria, a causa di una doppia frustrazione: assenza del morto, che impone al canto la prospettiva del *non* [...] e assenza della patria e della famiglia quali appropriati contesti al cui interno eseguire il rito funebre».

che versano pietoso pianto.
 Ma ormai dimentica di quelli,
 piango colui che è morto in Argo,
 mio fratello che lasciai lattante,
 ancora bambino, ancora piccolo, un germoglio ancora,
 tra le braccia e al seno della madre,
 Oreste che doveva regnare su Argo.

La monodia conclusiva della Parodo restringe il *focus* su Ifigenia, che riserva a sé stessa il compianto destinato al fratello sul quale ritorna infine con patetismo nostalgico, rievocandolo in seno alla madre con fattezze di infante. La pena che prova per i propri vissuti, per il destino tradizionale di donna a lei negato, si riverbera sulla condizione cui è attualmente costretta. Ministra di sacrifici umani, percepisce lo strazio degli stranieri sgozzati e ne prova pietà: la ripresa anaforica in poliptoto dell'attributo οἰκτρὸς «pietoso, compassionevole» (οἰκτρὰν v. 227, οἰκτρὸν v. 228) rimarca il modulo del lamento e lo trasferisce sugli sventurati prigionieri.

Alla lenta solennità del rito si oppone il movimento impresso ai versi dalla sequenza di sillabe brevi nella successione di lemmi con α privativa, ἄγαμος ἄτεκνος ἄπολις ἄφιλος (v. 220), cui risponde più avanti il *tricolon* — anch'esso scandito da brevi ²⁰ — riferito al fratello, ἔτι βρέφος, ἔτι νέον, ἔτι θάλος (v. 232): qui, tuttavia, è l'avverbio «ancora» a incalzare il verso. La memoria di Ifigenia sprofonda “ancora e ancora” nel quadro illusorio e perfetto di una mitica infanzia felice in cui Clitemnestra stringe al seno il figlio che poi la ucciderà.

Nel I Episodio delle *Coefore*, nelle battute di una concitata sticomitia, la Corifea espone a Oreste il sogno di Clitemnestra:

Χο. οἶδ', ὃ τέκνον, παρῇ γάρ' ἔκ τ' ὀνειράτων
 καὶ νυκτιπλάγκτων δειμάτων πεπαλμένη
 χοῶς ἔπεμψε τάσδε δύσθεος γυνή.
 Ορ. ἦ καὶ πέπυσθε τοῦναρ, ὥστ' ὀρθῶς φράσαι;
 Χο. τεκεῖν δράκοντ' ἔδοξεν, ὡς αὐτὴ λέγει.
 Ορ. καὶ ποῖ τελευτᾷ καὶ καρανοῦται λόγος;
 Χο. ἐν οπαργάνοις παιδὸς ὀρμίσαι δίκην.
 Ορ. τίνοσ' βορᾶς χρήζοντα, νεογενὲς δάκος;
 Χο. αὐτὴ προσέσχε μαστὸν ἐν τῶνείρατι.
 Ορ. καὶ πῶς ἄτρωτον οὔθαρ ἦν ὑπὸ στύγους;

²⁰ Per un'analisi più accurata delle strutture ritmiche e metriche della Parodo si veda Euripide, *Iphigenie en Tauride*, texte établi par H. Grégoire et L. Parmentier, cit., pp. 36-48.

Χο. ὥστ' ἐν γάλακτι θρόμβον αἵματος σπάσαι.
 Ορ. οὔτοι μάταιον· ἀνδρὸς ὄψανον πέλει.
 Χο. ἢ δ' ἐξ ὕπνου κέκλαγεν ἐπτοημένη.
 πολλοὶ δ' ἀνῆθον, ἐκτυφλωθέντες σκότῳ,
 λαμπτήρες ἐν δόμοισι δεσποίνης χάριν·
 πέμπει δ' ἔπειτα τάσδε κηδεῖους χοάς,
 ἄκος τομαῖον ἐλπίσασα πημάτων.²¹

Co. Lo so, figlio mio, ero presente: scossa da sogni
 e tormenti che spingono a vagare nella notte,
 invii queste offerte, la donna maledetta.
 Or. Conoscete anche il sogno, da riferirlo con precisione?
 Co. Le parve, così ella stessa racconta, di partorire un serpente.
 Or. E dove finisce, dove mette capo il racconto?
 Co. E che lo avvolgesse in fasce, come un figlio.
 Or. Che cibo cercava, mostro appena nato?
 Co. Ella gli porse il seno nel sogno.
 Or. E come non fu ferito il seno dal mostro?
 Co. Al punto che con il latte le suggeriva un grumo di sangue.
 Or. Certo non vana fu questa visione.
 Co. Ella balzò dal sonno gridando.
 Molte fiaccole, prima cieche nel buio,
 nel palazzo si accesero per la regina.
 E infine invia queste offerte funebri, sperando
 in un rimedio che tronchi la sua angoscia.

A differenza del sogno di Ifigenia – che lo narra in una ῥῆσις di fatto monologica poiché l'interlocutore è muto –, nelle *Coefore* è dunque un terzo a esporre il sogno di Clitemnestra con l'effetto di una maggiore oggettività referenziale. Decifrando²² correttamente il sogno della madre, Oreste anticipa lo scarto tra i dettagli fin troppo realistici e crudi, esposti dal Coro, e la potenza simbolica per cui il sogno è già il matricidio cruento. Di sé stesso Oreste dice ἐκδρακοντωθεὶς δ' ἐγὼ / κτείνω νιν «sono io che, fatto serpente, la uccido» (vv. 549-550).

Nelle *Coefore* l'incubo rivela la propria funzione premonitrice e veridica nel momento in cui il figlio-serpe si avventa contro la madre che, con scelta drammaturgica di grande efficacia, scopre il petto pregando Oreste di avere pudore di quel seno da cui un tempo «con piccoli morsi suggeriva il latte».²³

²¹ Il testo greco riprende *Aeschyli septem quae supersunt tragoedias*, ed. D. Page, Oxford, Clarendon Press 1972, pp. 199-244.

²² Cfr. Eschilo, *Coefore*, vv. 547-550.

²³ Ivi, vv. 896-898.

Nella *Ifigenia in Tauride* è la fanciulla stessa a richiamare i propri fantasmi con una visione onirica che interpreta erroneamente, «poiché non può pensare di attribuirsi la colpa di uccidere ciò che ama».²⁴ Alla incalzante sticomitia delle *Coefore*, dove la paratassi si dispiega negli arditi composti del linguaggio metaforico eschileo, Euripide contrappone una ipotassi sorvegliata che piega verso modulazioni liriche proprie della sua produzione più tarda.

Il Coro delle schiave elleniche, prigioniera al pari di Ifigenia, risponde con il desiderio di ritrovarsi, almeno «in sogno» (ὄνειροι), nella patria lontana²⁵ esprimendo in tal modo una smania di evasione dalla realtà che le spinge a invocare ali per valicare il mare (III Stasimo, vv. 1089-1097):

Χο. ὄρνις ἂ παρὰ πετρίνας
πόντου δειράδας ἀλκυῶν
ἔλεγον οἶτον αἰείδεις,
εὐξύνετον ξυνετοῖς βοάν,
ὅτι πόσιν κελαδεῖς αἰεὶ μολπαῖς,
ἐγὼ σοι παραβάλλομαι
θρήνους, ἅπτερος ὄρνις,
ποθοῦς Ἑλλάνων ἀγόρους,
ποθοῦς Ἄρτεμιν λοχίαν.

Co. Alcione, che lungo gli scogli
petrosi del mare canti
la tua triste sorte,
e chi sa comprende il tuo grido,
che implori lo sposo
nel tuo canto perenne, a te paragono
i miei lamenti, io uccello senza ali
che invoco le feste degli Elleni,
che invoco Artemide custode dei parti.

Se attraverso gli incubi materni l'Oreste eschileo giunge alla verità del proprio sentire sino all'immediato concretarsi dell'azione omicida, il sogno di Ifigenia resta *in limine* tra la nostalgia e il desiderio irrealizzato, vero e proprio paradosso, giacché la dimensione onirica si consuma nel vanificarsi dell'azione stessa. Così il sogno di fuga delle ancelle si trasforma nell'anelito

²⁴ Davide Susanetti, *Euripide. Fra tragedia, mito e filosofia*, Carocci Editore Aulamagna, Roma 2019, p. 195.

²⁵ *Iph. T.*, vv. 452-455.

per le vastità del mare e del cielo in cui vivono gli esseri alati, là dove agli umani è dato solo il penoso rimpianto.

Nella straordinaria modernità del teatro euripideo, il gesto cruento, il sacrificio proprio dell'*homo necans* è continuamente rinviato, non si compie, in doloroso contrasto con la realtà coeva della carneficina bellica, del cieco ossequio alle leggi del possesso e dell'ambizione smisurata in cui i fratelli non si riconoscono e i padri disconoscono le figlie.

Il sogno nella *Ifigenia in Tauride* è una visione più potente della realtà stessa, poiché la travolge, la scopre nei suoi significati più riposti, la vanifica e di nuovo la realizza secondo una concezione arcaica e religiosa, su cui il poeta getta il suo sguardo ironico e dissacrante.

È un viaggio nell'invisibile delle pulsioni che agitano l'essere umano: in esse si annida la vera, seppur mutevole, essenza che informa l'individuo e il nodo delle relazioni che gli uomini stringono fra loro plasmando la comunità civica. È questo il terreno di indagine su cui Euripide si muove inoltrandosi nel labirinto delle passioni umane di cui gli dèi sono ipostasi: un cosmo infranto dove regna l'incertezza e labili sono gli strumenti di analisi.

Ifigenia, nell'apprendere che Oreste è vivo, arriva ad affermare che i sogni sono «bugiardi, vane parvenze» (v. 569), smentendo la precedente risolutezza della propria errata interpretazione. E un Oreste ancora sconosciuto prosegue: «Anche gli dèi, che sono detti saggi, / mentono più dei sogni alati» (vv. 570-571). Nell'*Elettra*, di pochi anni precedente (413 ca), Oreste esprime parole di aperta condanna nei confronti dell'oracolo delfico e dell'ordine impartito da Apollo: «Febo, quale stoltezza nel tuo responso!» (v. 971). Condanna che si fa categorica per bocca dei Dioscuri: «Febo, Febo, – ma è il mio signore / debbo tacere – seppure saggio non ha dato un responso saggio» (vv. 1245-1246).

Il segno divino ha una sua doppiezza, contiene una sorta di ingiunzione paradossale per cui proclama luce e salvezza nel mentre costringe l'umano alle tenebre dei più efferati delitti, e la Giustizia, che il divino impone, porta

a nuova ingiustizia: lo spazio sacro del tempio di Artemide gronda di sangue e l'oracolo delfico²⁶ esige il matricidio.

«Anche il sogno viene da Zeus» dice con fiducia l'Achille omerico²⁷, ma nel teatro euripideo gli dèi si mostrano in tutta la loro ambiguità e gli uomini – anche gli eroi – vagano senza certezze.

Una terra barbara?

Il IV libro delle *Storie* di Erodoto è dedicato alla descrizione degli Sciti tra cui l'autore colloca i Tauri come un popolo ben distinto: «[...] i Tauri vivono nella Scizia come se nell'Attica un altro popolo distinto dagli Ateniesi abitasse il Capo Sunio là dove più si protende verso il mare».²⁸

Nell'immaginario euripideo la Tauride prende la forma di una contrada cupa e selvaggia, evocativa di luoghi sinistri e inospitali, di vicende eccezionali e spaventevoli capaci di coinvolgere emotivamente lo spettatore. La Tauride è terra di confine, un Altrove da cui non c'è ritorno, se non grazie all'intervento divino.

Nella monodia del II Episodio Ifigenia segnala l'inadeguatezza delle sole forze umane a trovare una via d'uscita dall'«oltretomba simbolico»²⁹ che la Tauride rappresenta. Il potente ossimoro *πόρον ἄπορον* «una via senza passaggio» (v. 897) ne veicola il contorno, l'incompiuto del limite in cui i territori non si intersecano, poiché lo spazio comune più non esiste nel mentre ciò che persiste è l'assenza.

In *Lituraterre* Lacan distingue la frontiera dal litorale: la frontiera, oltre a differenziare due campi, presuppone che ci sia un passaggio possibile da un luogo all'altro, il litorale designa invece il punto di collisione, d'urto, fra due

²⁶ Cfr. Marcel Detienne, *Apollo con il coltello in mano*, Adelphi, Milano 2002 (*Apollon le couteau à la main: Une approche expérimentale du polythéisme grec*, Gallimard, Paris 1998).

²⁷ *Il.* I, v. 63.

²⁸ H. B. Rosen, *Herodoti Historiae*, vol. I (libri I-IV), Leipzig (Bibliotheca Teubneriana) 1987, IV, 99. Quanto ai costumi dei Tauri, con particolare riguardo ai sacrifici umani, si veda ivi, 103.

²⁹ Davide Susanetti, cit., p. 205.

domini inassimilabili l'uno all'altro come la terraferma e il mare. Il litorale non conduce a un altro luogo, prevede solo il taglio, la discontinuità.³⁰

È ciò che emerge anche dal sogno di Ifigenia, di cui restano le tracce nel racconto, che costituisce tuttavia una linea di fuga poiché i limiti della rappresentazione continuamente si dissolvono.

Nel sogno della sacerdotessa la Tauride è esemplificata dai bordi del palazzo chiazzati di sangue, forma di metonimia che simboleggia i sacrifici umani praticati in quella regione, una sorta di anti-Grecia, l'Altro con cui un Greco, un Ateniese non si sarebbero mai identificati.

Nella sua complessità l'intera *pièce* si staglia *in limine* al "litorale" laciano, giacché i segni, i significanti si muovono in un flusso continuo in cui i dati di realtà sfuggono rovesciandosi e ricomponendosi in apparenza, con l'esito di una tragedia che è spesso sull'orlo di trasformarsi in commedia senza che questo mai accada. In tal modo il drammaturgo pone in essere un processo conoscitivo che spinge i suoi personaggi e il pubblico a far presa su tutti i possibili strumenti euristici, senza mai giungere ad alcuna certezza che non sia l'ovvio e labile "lieto fine".

Nel I Stasimo il Coro canta le fiorenti vallate di Sparta, dove l'Eurota scorre fecondo a contrasto con la selvaggia terra taurica, «terra inospitale dove il sangue / umano bagna altari e colonne / della vergine nata da Zeus» (ἄμεικτον αἶαν, ἔνθα κούραι / δίαί τέγγει / βωμοὺς καὶ περικίονας ναοὺς / αἶμα βρότειον, vv. 403-406).

Il lemma ἄμεικτον, propriamente «non mescolato», suggerisce «una terra che non si mescola», che rifiuta il contatto con l'estraneo, con l'Altro; dunque, un luogo in cui la sacra legge dell'ospitalità non è istituita — come nella odisiaca isola dei Ciclopi antropofagi — e gli stranieri sono oggetto di caccia al pari di bestie feroci. Il mandriano, che ha visto approdare Oreste e Pilade,

³⁰ Jacques Lacan, *Lituraterre*, in *Littérature*, n°3, 1971. *Littérature*. Octobre 1971, pp. 3-10.

osserva: «Decidemmo di dar loro la caccia per sacrificarli alla dea, come qui vuole l'usanza» (θηρᾶν τε τῇ θεῷ σφάγια τὰ πιχώρα, v. 280).³¹

Tucidide utilizza ἄμικτα [...] νόμιμα per indicare «le abitudini che rifiutano di mescolarsi», «inconciliabili» con i costumi altrui, quando riferisce il discorso degli ambasciatori ateniesi agli Spartani, alla vigilia della guerra del Peloponneso.³²

Dunque ἄμεικτος/ ἄμικτος rinvia ancora a *Lituraterre*, al litorale e alla discontinuità, alla ἀμηχανία, al movimento frustrato che costituisce il nodo tragico della *Ifigenia in Tauride*.

Disorientando lo spettatore, Euripide propone una rappresentazione del popolo taurico differente dalla descrizione erodotea, poiché non riporta i particolari feroci su cui Erodoto si sofferma e non accenna al saccheggio e alla guerra di cui i Tauri vivrebbero: Ζώουσι δὲ ἀπὸ λήϊς τε καὶ πολέμου.³³

Il mandriano, dinanzi all'accesso di follia di Oreste e allo scempio delle mandrie, pone in rilievo l'inferiorità del suo popolo di fronte al vigore dei due giovani stranieri allenati a combattere (vv. 304-305); definisce φόνον («omicidio») il sacrificio in Aulide e ritiene che Ifigenia sia preposta al rito per vendicarsi dei Greci (vv. 337-340):

[...] κἄν ἀναλίσκηις ξένους
τοιούσδε, τὸν σὸν Ἑλλὰς ἀποτείσει φόνον
δίκας τίνουσα τῆς ἐν Αὐλίδι σφαγῆς.

[...] Se uccidi questi stranieri,
l'Ellade sconterà la tua uccisione,
pagando per il sacrificio in Aulide.

E il messo, che nell'Esodo riferisce al sovrano taurico l'inganno dei tre Greci, dichiara (vv. 1415-1419):

σεμνὸς Ποσειδῶν, Πελοπίδαις ἐναντίος,
καὶ νῦν παρέξει τὸν Ἀγαμέμνωνος γόνον
σοὶ καὶ πολίταις, ὥς ἔοικεν, ἐν χερσὶν

³¹ Cfr. Euripide, *Iphigenie en Tauride*, texte établi par H. Grégoire et L. Parmentier, cit., p. LIV.

³² Tucidide, *La guerra del Peloponneso* I, 77, 6.

³³ H. B. Rosen, *Herodoti Historiae*, cit., IV; 104.

λαβεῖν ἀδελφὴν θ', ἥ φόνου τοῦ 'ν Αὐλίδι
ἀμνημόνευτος θεὰν προδοῦσ' ἀλίσκεται.

Il venerando Poseidone, ostile ai Pelopidi,
ora consegna a te e ai tuoi concittadini,
a quel che pare, il figlio di Agamennone
e la sorella che, immemore del sacrificio
in Aulide, è stata colta a tradire la dea.

Addirittura, dinanzi al matricidio riferito da Ifigenia, il “barbaro” Toante arriva a esclamare (v. 1174): Ἀπολλων, οὐδ' ἐν βαρβάροις ἔτλη τις ἄν «Per Apollo, neppure un barbaro avrebbe osato!».

La battuta piega verso la parodia, ma è ancora il sogno di Ifigenia a gettare una luce diversa, sempre tragica, sul binomio barbarie/civiltà, Tauride/El-lade. La memoria insistente del sacrificio imposto *al/dal* padre porta la fanciulla inesorabilmente in Aulide. Qui ella ritrova la Tauride del presente: «scambiando l'Aulide di qui con quella di là» (v. 358).

Con slittamento significativo l'immagine di un'anti-Grecia, quale quella raffigurata dal Coro (cfr. vv. 403-406), dilegua e l'Ellade è anche Tauride, i due piani si avvicinano vieppiù. In sogno Argo si confonde con la Tauride e quest'ultima con Aulide: i nomi delle due regioni riecheggiano l'un l'altro, l'El-lade superba di civiltà e giustizia racchiude e cela la barbarie.

«Tu sacrificherai il mio corpo, non il mio nome» (v. 504), replica Oreste alla sorella al culmine della tensione drammatica pochi istanti prima dell'ἀναγνώρισις, allorché Ifigenia è sul punto di disporre il sacrificio del fratello. «Le frère et la soeur, quoiqu'en présence l'un de l'autre, sont séparé par une barrière invisible et infranchissable car chacun croit l'autre mort».³⁴

All'ascolto del pubblico ateniese la battuta di Oreste fa appello ai valori aristocratici della nobiltà di stirpe di cui risuona il nome dell'individuo all'interno del γένος, ma al tempo stesso acquista una forte coloritura ironica poiché l'ὄνομα di Oreste si è diffuso per tutt'altra fama.

In realtà, nella prospettiva di Ifigenia, il nome proprio porta in sé una ulteriore rivelazione di senso.

³⁴ Euripide, *Iphigénie en Tauride*, texte établi par H. Grégoire et L. Parmentier, cit., p. 130.

Come osserva Roland Barthes, nel nome risuona il tempo antico dell'infanzia, vibrano emozioni da cui affiorano voci e odori:

Una parte della sua [*di Roland, M. M.*] infanzia è stata dedicata ad un ascolto particolare: quello dei nomi propri della vecchia borghesia bayonnese, che sentiva ripetere per giornate intere da sua nonna, appassionata di mondanità provinciale. Tali nomi erano molto francesi e, pur dentro a questo codice, tuttavia spesso molto originali; formavano una ghirlanda di significanti strani alle mie orecchie (tant'è che me li ricordo benissimo: *perché?*) [...] Non serve soltanto una linguistica dei nomi propri; serve anche un'erotica: il nome, come la voce, come l'odore, sarebbe il termine d'un languore: desiderio e morte.³⁵

È Ifigenia a pronunciare per due volte il nome del fratello dando principio al riconoscimento; è ancora Ifigenia a giocare con l'assonanza dei significanti per mostrare a Oreste il volto mutevole e inaccessibile della τύχη. Al nome di Sventurato in cui Oreste racchiude, evocandole, le proprie vicissitudini (v. 500) Ifigenia ribatte: «Questo ascrivilo alla sorte» (v. 501).

Nella paronomasia Δυστυχής («Sventurato») / δὸς τῇ τύχῃ («ascrivilo alla sorte») la somiglianza dei significanti genera uno scarto di significato, una collisione semantica: nella percezione di Ifigenia la τύχη allude sempre a un ordine misterioso, incomprensibile che limita l'agire dell'uomo, pur lasciando al suo volere un margine di libertà, Oreste ne vede l'aspetto funesto, il destino che lo conduce a morte.

Tuttavia le μεταβολαί che scandiscono il dramma mostrano i diversi volti della τύχη fino all'apparente trionfo del καιρός che, in forza dell'ironia tragica, piega di nuovo verso una Necessità enigmatica che schiaccia i protagonisti.

Lo slittamento dei significanti, la loro fuga senza una meta stabile, si addice alla tensione psicologica e conoscitiva che il drammaturgo attribuisce a Ifigenia sin dall'errata interpretazione del sogno. Riferendosi all'invio della lettera, Ifigenia confida il suo piano ai due giovani ancora a lei estranei, Oreste e Pilade: «Ascoltate: cercando affannosamente qualcosa / che giovasse a voi, stranieri, ma anche a me, / sono giunta a questa decisione» (vv. 578-580).

³⁵ Barthes *di Roland Barthes*, trad. Gianni Celati, Einaudi, Torino 1980, p. 60 (*Roland Barthes par Roland Barthes*, Éditions du Seuil, Paris 1975).

Nei drammi di Euripide la scrittura è spesso espressione di una mente inquieta, in assidua attività. Il flusso continuo delle immagini e dei caratteri è paragonabile a un vortice che porta in superficie il sommerso, come i sogni, traccia di un tempo dell'origine e del suo annullamento, di quell'appartenenza al mondo ancestrale da cui siamo nati.

L'espedito della lettera manifesta il lavoro irrefrenabile della mente di Ifigenia che, con il procedimento della *mise en abyme*, porta alla messa a punto della missiva da recapitare ad Argo: un prigioniero l'aveva scritta, avendo pietà della sacerdotessa al pensiero che non la sua mano fosse omicida, bensì «che egli morisse per causa di una legge / che dichiara giusti³⁶ simili riti in onore della dea» (vv. 585-587).

Il termine νόμος (τοῦ νόμου δ' ὑπο v. 586), in vigore nel linguaggio giuridico attico a partire solo dall'inizio del V sec. a. C.³⁷, viene esteso a un paese barbaro per indicare una «attribuzione legale»³⁸, un principio direttivo, talché sul piano linguistico si avverte una dissonanza ossimorica: è un rito cruento, tuttavia regolamentato da un νόμος.

Così il messaggio scritto, da consegnare a Oreste in Argo, si svuota del suo valore nel momento in cui Pilade, dinanzi al giuramento richiestogli da Ifigenia, lo assimila all'ὄνομα citato da Oreste di contro al σῶμα (vv. 755-758):

Considera questa eccezione: se la nave affonda
e la lettera scompare tra le onde con tutti
i beni, e io porto in salvo solo la mia *persona* / σῶμα,
allora questo giuramento non sia più valido.

³⁶ Al v. 587 leggo ἡγουμένου come da *lectio* di Franco Ferrari, Euripide, *Ifigenia in Tauride*, cit., p. 133, nota 49.

³⁷ Cfr. Pierre Chantraine, *Dictionnaire étymologique de la langue grecque*, cit., s. v. νέμω, pp. 742-743.

³⁸ Émile Benveniste, *Il vocabolario delle istituzioni indoeuropee*, Einaudi, Torino 1976, vol. I, p. 62 (*Le Vocabulaire des institutions indo-européennes*, Les Éditions de Minuit, Paris 1969).

Se la scrittura, pur nella traccia materiale e inalterabile, rivela la sua precarietà³⁹, occorre allora rivolgersi all'oralità, al punto che Ifigenia può affermare con soddisfazione:

Se lo scritto scompare tra le onde,
salvando la tua *persona* / *σῶμα*, salverai il mio messaggio.

Nel momento stesso in cui Ifigenia recita le prime parole della lettera, si avvia il processo di ἀναγνώρισις (vv. 770-831) e anche il messaggio orale è vanificato, nel mentre i corpi si abbracciano. Il λόγος che incarna quella sapienza di cui i Greci, gli Ateniesi in particolare, vanno fieri, che li rende superiori ai barbari, perde la sua efficacia, è ora messo da parte, dimenticato.

Le scelte linguistiche di Euripide assottigliano i confini e la selvaggia Tauride sfuma nella civilissima Atene fino a confondersi nel χάος delle origini.

I significanti, al pari dei sogni, lasciano tracce fuggevoli e tuttavia sono gli strumenti grazie ai quali Ifigenia riesce a penetrare almeno un poco nella selva labirintica della realtà che la circonda.

«Un cammino nell'invisibile»

Apollo

Apollo potrebbe essere il Dio della Scultura. Ma egli è anche sommamente il Dio della Luce; in un lampo di splendore non solo ogni cosa viene illuminata ma, come l'intensità aumenta, ogni cosa è allo stesso tempo annientata. È questo il segreto di cui mi servo per contenere il Dionisiaco in una vampata di luce.

Mark Rothko, *Scritti sull'arte 1934-1969*, a cura di M. López-Remiro.
Ed. italiana a cura di R. Venturi, Donzelli Editore, Roma 2006, p. 200.

³⁹ Nella *Ifigenia in Aulide* la scrittura stessa si identifica con l'angoscia, con il dilemma di un padre costretto a una scelta funesta: Agamennone scrive e cancella e scrive di nuovo, le parole veicolano la sua inadeguatezza e rivelano la transitorietà del messaggio, così come nel nome di Achille si cela l'inaffidabilità dell'inganno. (Cfr. *Ifigenia in Aulide*, vv. 34-48, 115-132. Il testo greco riprende quello di Gilbert Murray in *Euripidis fabulae*, cit.).

Pietosa verso Pilade e Oreste, di cui ignora l'identità, Ifigenia esclama:

[...] tutto ciò che viene dagli dèi
cammina nell'*invisibile* / ἀφανές e nessuno può conoscere
la propria sventura.
La sorte ci devia verso l'*oscurità* / τὸ δυσμαθές. (vv. 476-478)

Nella tragedia la forza misteriosa e polisemica della τύχη si scontra con la τέχνη secondo un'assonanza che approssima alla paronomasia, giacché gli strumenti e le astuzie umane hanno un ruolo rilevante al pari della sorte. «Con l'abilità o con la fortuna» (ἢ τέχναισιν ἢ τύχῃ τινί, v. 89): così comanda l'oracolo di Apollo a Oreste, affinché in qualsivoglia modo si impadronisca della statua di Artemide.

La τύχη è ambigua e enigmatica, come gli dèi che intervengono nel dramma, come il volto bifronte e contraddittorio di Artemide che l'avvicina a Dioniso. Una trattazione specifica sull'origine e sull'aspetto duplice di Artemide ci viene da Jean-Pierre Vernant:

Se talvolta è detta *xénē*, straniera, dagli stessi antichi, tale termine, piuttosto che a un'origine non greca, si riferisce come nel caso di Dioniso alla «estraneità» della dea, alla sua distanza rispetto agli altri dèi, all'alterità di cui è portatrice. [...] Dapprima sarebbe la dea del mondo selvaggio, su tutti i piani: gli animali selvatici, le piante, le terre incolte, i giovani in quanto non ancora integrati nella società e civilizzati. In seguito sarebbe la dea della fecondità, che fa crescere i vegetali, gli animali, gli esseri umani. [...] Si tratta di aree di confine, di zone limitrofe, di frontiere dove l'Altro si manifesta nel contatto che con esso si ha regolarmente, dove selvaggio e civilizzato sono l'uno accanto all'altro, per opporsi certo, ma anche per interpenetrarsi reciprocamente. Artemide [...] fa in modo che tra elemento selvaggio ed elemento civilizzato le frontiere siano in qualche modo permeabili – dato che la caccia fa passare dall'uno all'altro di questi elementi –, ma restino al tempo stesso perfettamente distinte, se no gli uomini si troverebbero ad essere inselvaticiti e bestializzati. [...] Artemide è la *kourotrophos* per eccellenza. Ella si prende cura di tutti i piccoli, quelli degli animali e quelli degli uomini, maschi e femmine. La sua funzione è quella di nutrirli, di farli crescere e di condurli ad essere adulti compiuti. [...] Dai margini che sono il suo regno Artemide, incaricandosi della formazione dei giovani, assicura in tal modo la loro integrazione nella comunità civica.⁴⁰

Nell'interpretazione di Euripide, Artemide è rappresentata come dea severa e facile all'ira, preposta a quei sacrifici umani di cui Ifigenia è sacerdotessa. Tuttavia essa risulta legata in modo ambivalente alla figlia di

⁴⁰ Jean-Pierre Vernant, *La morte negli occhi*, cit., pp. 19-28.

Agamennone, così come la Tauride e il sovrano che vi regna. Se da un lato proprio l'intervento della dea ha sottratto alla morte Ifigenia, impedendo che fosse uccisa in Aulide, dall'altro ciò comporta per la giovane una esistenza immota in un luogo marginale e disseminato di elementi ostili, fonte di un persistente desiderio di allontanamento, e la spinge verso la necessità di ripetere la violenza di cui era stata vittima. Un'analoga relazione può essere tracciata fra Oreste e Apollo, poiché il dio è ugualmente determinante nel destino del giovane: se più volte Apollo viene accusato di essere l'artefice delle sue sventure, è anche vero che costituisce la sua unica speranza di salvezza.

Ai riti «indicibili» (ἄρρητ' v. 41) in onore di Artemide si allude ripetutamente nel corso della vicenda, come motivo di sgomento e timore per la violenza di cui sono espressione.

D'altra parte, la dimensione del sacrificio umano investe la stessa stirpe da cui Ifigenia proviene, percorsa da una catena di uccisioni familiari che acquistano la valenza metaforica della violenza sacrificale, perpetuandosi senza freno fra le generazioni, quasi con un automatismo inconsapevole.⁴¹

Da questo punto di vista i confini fra la Tauride e la Grecia si fanno sempre più tenui, anche perché in entrambe la morte violenta assume la forma di un sacrificio agli dèi e al loro disegno.

Dell'ambivalenza di Artemide è ben consapevole Ifigenia:

Biasimo le *sottigliezze* / σοφίσματα della dea,
lei che, se un mortale tocca il sangue
o tocca una puerpera o un cadavere, lo respinge
dagli altari poiché lo ritiene impuro,
ma poi lei stessa *gode* / ἡδεται di sacrifici umani.
Non è possibile che Leto, sposa di Zeus,
abbia partorito tanta follia. Per parte mia,
giudico indegni di fede i conviti di Tantalo,
che gli dèi *abbiano gustato* / ἡσθῆναι il figlio per cibo.
Credo invece che quelli di qui, loro che davvero sono omicidi,
imputino alla dea la propria abiezione.

⁴¹ Cfr. Sara Di Paolo, "Agenti divini dell'ira fra Sofocle ed Euripide: alcune osservazioni su Aiace, Ifigenia in Tauride, Elena e Oreste", in *Il teatro delle emozioni: l'ira*, a cura di Mattia De Poli. Atti del 3° Convegno Internazionale di Studi (Padova, 12-14 ottobre 2020 – online), University Press, Padova 2021, pp. 203-246, p. 216 e n. 34, p. 217. Pubblicato in data 2021. Consultato in data 28 aprile 2024. <https://www.padovauniversitypress.it/system/files/download-count/attachments/2023-09/9788869382727.pdf>.

Penso che nessun dio sia malvagio.

Con una tirata degna del rigore scientifico di Anassagora, Euripide attribuisce alla sacerdotessa un'opinione invalsa già nel pensiero del VI sec. a.C., da cui la goethiana *Iphigenie auf Tauris* (1787) trae l'ideale di *Humanität* che respinge ogni forma di superstizione, pur non sconfessando la nostalgia posente per la terra natia.⁴²

Per altro Euripide sceglie, come di consueto, una prospettiva affatto particolare e con sagacia poetica intreccia le vicende dell'Artemide taurica con quelle della stirpe di Agamennone. Infatti Ifigenia mette in luce con riprova-zione l'atteggiamento contraddittorio della dea omologandolo all'empio banchetto di Tantalo, capostipite della stirpe dei Pelopidi travolta da sventure inarrestabili, come si desume dal medesimo lemma utilizzato in poliptoto (ἥδεται v. 384, ἡσθῆναι v. 388).

Non è Artemide a esigere i sacrifici umani, sono «quelli di qui», gli abitanti della Tauride con i loro νόμοι a praticare una caccia cruenta contro gli stranieri; analogamente lo scempio di Pelope a opera degli dèi, all'origine della maledizione divina, è una mistificazione, poiché i veri colpevoli sono i mortali con le loro passioni insaziabili.

Come nel sogno di Ifigenia, la violenza viene dagli uomini quanto più in alto salgono in potere e vanagloria: dal padre Agamennone che, ascoltando le parole invasate dell'indovino Calcante, ha deciso di sacrificare la figlia; e il sacrificio incompiuto ha salvato ma non preservato Ifigenia, vincolandola a un'esistenza incompiuta.

L'artificio del *deus ex machina* con l'intervento di Atena alla fine pare comporre tutti i conflitti, ciononostante il ruolo di Artemide resta enigmatico, il sacrificio del sangue non si risolve, anzi persiste in Attica nel rito di una εὐσέβεια distorta: l'Artemide greca conserva l'ambivalenza della taurica,

⁴² «E sulla riva passo lunghi giorni, ricercando con l'anima la terra dei Greci» («Und an dem Ufer steh ich lange Tage, / das Land der Griechen mit der Seele suchend»). Goethe, *Ifigenia in Tauride*, versione integrale con testo a fronte a cura di Nicola Terzaghi, Sansoni, Firenze 1974, Atto Primo, Scena Prima, vv. 11-12.

esigendo inflessibile un tributo di sangue, seppur simbolico, durante le Tauropolie.

Dopo aver indicato a Oreste dove collocare il simulacro di Artemide e il suo tempio, Atena prescrive (vv. 1458-1461):

Tu disporrai questo rito: quando il popolo celebrerà
la sua festa, a compenso del tuo sacrificio una spada
1460 si accosti al collo di un uomo e ne sgorghi sangue,
cosicché la dea riceva i suoi onori secondo la pietà dovuta.

E conclude con l'appello alla Necessità (τὸ γὰρ χρεὼν, v. 1486), la presenza oscura e ineluttabile che ha potere sia sugli uomini sia sugli dèi.

In forza di questa tutti gli strumenti messi in campo dall'umano si rivelano insufficienti e Ifigenia, che pure ha salvato dall'estinzione la stirpe di Agamennone, continua a vivere nell'ombra per custodire, dopo la morte, le vesti offerte in nome delle spose morte di parto.⁴³

Il tempo si è fermato nella mente di Ifigenia, bruciato una volta per sempre sull'altare di Aulide: il sogno che la attraversa come una freccia sommuove il passato che si giustappone al presente. La civiltà dell'Ellade e la barbarie dei Tauri, l'umano e il disumano non sono così lontani, giacché la stanza verginale, che il sogno fa emergere, è anch'essa contaminata dalla violenza e dal sangue celando lo strumento primigenio della colpa ancestrale: la lancia con cui Pelope uccise Enomao.⁴⁴

In conclusione, l'inconscio consegna a Ifigenia una catena di immagini che le restituisce la forma della sua integrità frammentata, cui allude pure il ritorno in terra greca dall'esilio taurico, ma il passaggio al significato del sogno le resta precluso.

«Una via senza passaggio» (v. 897): il significante ossimorico che Euripide attribuisce alla figlia di Agamennone dona all'umano la possibilità di mettersi

⁴³ «[...] elle est associée au malheur de toutes celles qui, comme elle, n'auront pu accomplir pleinement leur destin des femmes». Euripide, *Iphigénie en Tauride*, cit., p. 337.

⁴⁴ Come prova definitiva in favore dell'agnizione Oreste ricorda di avere visto, nascosta nella stanza verginale di Ifigenia, la lancia con cui Pelope uccise Enomao, padre di Ippodamia, per conquistarne la figlia (vv. 822-826).

in contatto con la propria realtà più profonda, mentre rimane oscuro il senso ultimo del suo agire, come il volto inafferrabile della Ἀνάγκη (τὸ [...] χρεὼν, v. 1486).

Questo lavoro è fornito con la licenza
[Creative Commons Attribuzione – Condividi allo stesso modo 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/)

