

ANNA BELTRAMETTI

*Ifigenia e le altre.*

*Archetipi greci del sacrificio femminile o degli incerti confini  
tra sacrificio, oblazione eroica e crimine politico  
nella cultura ateniese del V secolo*

Arriva in una mattina di settembre, in un'arsa stagione dove le piogge tardano a venire. È vestita tutta di rosso. Come il sangue. Come un sacrificio umano, dato agli dèi per propiziare la pioggia. Come una sposa (Anilda Ibrahim, *Rosso come una sposa*).

*Documenti e mythoi. Problemi di metodo*

«Forse può sembrare semplicistico, ma ho scelto di parlare attraverso una voce femminile perché penso che una donna collabori in modo meno entusiastico all'impostazione aggressiva del governo, dell'esercito e rimanga più fedele ai figli, al sangue alla vita». Così David Grossman, in una conversazione agostana con Corrado Augias a Corvara, in Alta Badia, parlava del suo ultimo libro, *Una donna in fuga*, imminente, ma non ancora uscito in Italia.<sup>1</sup>

Più che semplicistica la scelta di Grossman è tradizionale. La poesia arcaica greca, a cui la letteratura occidentale guarda ancora come alla propria origine, già distingueva voci femminili e voci maschili: i personaggi femminili dell'epica, là dove parlano, e la prima grande voce d'autrice, Saffo, parlano d'altro, con altre parole e altri gesti del tutto estranei agli eroi e ai poeti. Poi, sulle scene del teatro, dove i personaggi femminili si moltiplicano e si ingigantiscono, quasi a com-

<sup>1</sup> Ricavo la citazione dall'articolo di Cristina Taglietti, «Corriere della Sera», 19 agosto 2008. La traduzione italiana del libro è uscita in ottobre con un altro titolo, *A un cerbiatto somiglia il mio amore*, Milano, Mondadori, 2008.

pensare l'esclusione delle donne dalla storia e la loro inferiorizzazione sistematica nel pensiero filosofico, la differenza si perfeziona ulteriormente. Alle eroine tragiche e alle buffone della commedia antica sono affidati temi che nessun personaggio maschile potrebbe declinare credibilmente. Nelle loro battute si esprimono il sangue della coappartenza, della vita e dei figli su cui ancora insiste Grossman, ma anche il lutto<sup>2</sup> e l'eros che stringe patti non dissolubili. Nelle loro figure si incarnano quei temi che tendono a sfuggire ai codici maschili e che tuttavia urgono sotto l'ordine e le leggi degli uomini, interferendo pesantemente con il sistema culturale della città, con le sue regole di autocontrollo e i suoi ideali di bene collettivo.

Per parlar di pace, di intese possibili, per contrastare la morte con la memoria e il racconto, Grossman sente di doversi calare nella prospettiva di una donna, di una madre che presagisce di star perdendo e perderà il figlio nella guerra dei Sei Giorni. Sente di doversi mettere sull'onda lunga di una tradizione poetica e drammaturgica che, fin dall'origine, ha inventato e perfezionato le donne per far vedere quello che gli uomini del potere e della politica non sapevano o non volevano vedere, per dar voce al dissenso e all'altro senso, quello meno percepito e meno comune degli eventi, per gettarsi negli ingranaggi del potere, come Antigone, Medea e, in via meno diretta, anche Fedra, granelli di sabbia che fanno saltare gli automatismi di un sistema apparentemente inarrestabile. O per salvare il sistema e compensare la crisi con il proprio sacrificio imposto, accettato o scelto, come Ifigenia nella sequenza delle sue diverse versioni teatrali, dalla versione eschilea del 458 alle sue discendenti euripidee, come Macaria degli *Eraclidi*, come Polissena dell'*Ecuba* e anche il virginale Meneceo delle *Fenicie*.

Ma che ha a che fare questa illustre e inesausta tradizione poetica e figurativa, in tutte le sue specificazioni narrative e teatrali, con la storia delle donne? Perché trattare di sacrificio femminile nella Grecia antica in una rivista che, nel titolo e nei programmi, rivendica la necessità di attenersi ai fatti e ai documenti privilegiandoli sulle rappresentazioni e sulle ideologie? Il tema sembra sfuggire alla storia e alla storiografia per entrambi i corni, quello delle donne e quello del sacrificio.

La cultura greca delle *poleis* ha tenuto le donne fuori dalla grande storia e poco o nulla ha registrato della loro vita quotidiana come conferma una bibliografia accreditata e ormai ricca, sottolineando però in parallelo la forte, durevole e molteplice implicazione delle

<sup>2</sup> Al tema ha dedicato partecipata attenzione Nicole Loraux, *Le madri in lutto*, Roma-Bari, Laterza, 1991 e *La voce addolorata*, Torino, Einaudi, 2001.

donne con la religione in tutti i suoi aspetti.<sup>3</sup> E, nella stessa cultura, il sacrificio umano che pure, come le figure femminili, ricorre in numerosi miti ed è rievocato sulle scene teatrali e nelle decorazioni della ceramica<sup>4</sup> –al centro dunque di rappresentazioni destinate a un pubblico più numeroso che qualificato e replicate su oggetti più o meno pregiati di uso largo se non proprio quotidiano– non è documentato da alcuna prova certa né archeologica né epigrafica. E neppure ricordano casi di sacrificio umano gli storici antichi più attendibili.<sup>5</sup> Questa inconsistenza documentaria risulta ora senza riserve dagli studi più recenti e sistematici sul sacrificio antico, ripresi nei primi anni Ottanta del secolo scorso a partire dalla pubblicazione degli «Entretiens Hardt» dedicati all'argomento.<sup>6</sup> I più autorevoli studiosi<sup>7</sup> concordano unanimi sulla mancanza di evidenze e sulla fragilità dei resti e delle tracce materiali a sostegno

<sup>3</sup> Nella seconda metà del secolo scorso, le studiose dei *Women's Studies* americani hanno dato forte impulso alle ricerche sulle donne antiche e alcune hanno particolarmente stimolato gli studi europei. Si ricordano con particolare attenzione i contributi di Froma Zeitlin, Page Du Bois, Helene P. Foley, Sarah B. Pomeroy, Mary R. Lefkowitz. In Europa, la Francia e specialmente la scuola di Parigi, grazie a Nicole Loraux, ha profondamente influito sull'inquadramento teorico dei temi femminili e a Pauline Schmitt Pantel si deve la cura dell'importante volume *Storia delle donne in Occidente. L'Antichità*, Roma-Bari, Laterza, 1993. Una bibliografia attenta e aggiornata sull'argomento è selezionata da Giampiera Arrigoni (a cura di), *Le donne in Grecia*, di cui si segnala la recentissima seconda edizione con *Postfazione* e aggiornamento bibliografico, Roma-Bari, Laterza, 2008.

<sup>4</sup> Jean-Louis Durand, François Lissarrague, *Mourir à l'autel. Remarques sur l'imagerie du "sacrifice humain" dans la céramique attique*, «Archiv für Religionsgeschichte», 1, 1999, n. 1, pp. 83-106. Del soggetto Ifigenia, gli autori sottolineano però la relativamente scarsa ricorrenza iconografica.

<sup>5</sup> Farebbe eccezione Plutarco, *Temistocle* 13, 2-3 (cfr. anche *Aristide* 9, 1-2), che, in un contesto biografico esplicitamente aperto all'aneddotica e non storiografico, citando Fenìa, uno storico dell'isola di Lesbo, attribuisce a Temistocle il sacrificio di tre giovani nobili Persiani prima della battaglia di Salamina per propiziarne l'esito. La notizia non è tuttavia confermata da altre fonti relative a Salamina, né da Eschilo, *Persiani* 464, né da Erodoto VIII 95, entrambi cronologicamente più vicini ai fatti, né dalle ricerche antiquarie e locali di Pausania I 36,2.

<sup>6</sup> Jean Rudhardt-Olivier Reverdin (éd. par), *Le sacrifice dans l'Antiquité* (Entretiens sur l'Antiquité classique de la Fondation Hardt, 27), Genève, Fondation Hardt, 1981, in particolare cfr. *Ibidem*, Albert Henrichs, *Human sacrifice in greek Religion. Three Case Studies*, pp. 195-242.

<sup>7</sup> Si ricordano in particolare: Dennis D. Hughes, *I sacrifici umani nell'Antica Grecia*, Roma, Salerno Editrice, 1999, che riprende gli studi pionieristici di Friedrich Schwenn; Pierre Bonnechere, *Le sacrifice humain en Grèce ancienne*, «Kernos», 1994, Supplement 3; Madeleine Jost, *Les sacrifices humains ont-ils existé?*, «Histoire», 1995, n. 191, pp. 12-14; Stella Georgoudi, *À propos du sacrifice humain en Grèce ancienne*, «Archiv für Religionsgeschichte», 1, 1999, n. 1, pp. 61-82.

della storicità di questa pratica sacrificale in Grecia. Se, prima dei lavori di Dennis D. Hughes e di Pierre Bonnechere, prima delle loro ricognizioni e della loro comparazione delle fonti disparate, negare la storicità del sacrificio in Grecia suonava come una petizione di principio, classicistica e moralistica –la cultura tanto avanzata e sofisticata delle nostre origini occidentali non poteva ammettere il sacrificio umano–, ora, allo stato attuale della questione, sembra una forzatura etno-antropologica difendere a oltranza la realtà di questi riti in nome del principio che anche i Greci antichi, come gli altri popoli che hanno raccontato e raccontano del sacrificio umano, devono necessariamente averlo praticato. Da un pregiudizio non ci si libera ricadendo in un altro e il problema dello statuto del sacrificio umano nella cultura greca, e non solo nella religione, resta. Perché i Greci raccontavano e rappresentavano il sacrificio che alla luce delle fonti non trova riscontri rituali?

Nella persistenza del motivo sacrificale, James G. Frazer aveva creduto di riconoscere “sopravvivenze” di usi antichi crudeli;<sup>8</sup> Walter Burkert,<sup>9</sup> perfezionando la lezione di Meuli che aveva sostenuto stretti legami tra il sacrificio olimpico di animali e le cacce paleolitiche seguite dalle “commedie dell’innocenza”, vi legge la minaccia che si profila dietro ogni sacrificio animale, la paura di chi vi assiste ritenendo l’animale il sostituto dell’uomo e temendo un’inversione che ripristini il sacrificio estremo delle origini; Dennis Hughes privilegia l’ipotesi eziologica, riconnettendo strettamente miti sacrificali e riti con tratti cruenti altrimenti inspiegabili; Pierre Bonnechere, restringendo drasticamente l’ambito di pertinenza ai riti di passaggio, vi rintraccia allusioni alla morte iniziatica, all’inversione che segna la fine dell’adolescenza e l’ingresso nell’età adulta, quello che Vladimir Propp, mai menzionato, aveva colto nelle fiabe russe di magia e nelle fiabe in genere.

Nessuna proposta interpretativa supera la valenza esclusivamente simbolica del sacrificio umano in Grecia dove è evocato anche da alcuni epiteti divini. Così come prevalentemente sul piano simbolico significano le principali figure femminili. Come interpretare allora il motivo, troppo ricorrente per essere sottovalutato, del sacrificio femminile virginale? Potrebbe sembrare la figura

<sup>8</sup> James G. Frazer, *Il ramo d’oro*, Torino, Boringhieri, 1973, in particolare il cap. XXVI, *Il sacrificio del figlio del re*, rievoca i miti tessali e beotici di Atamante e delle Miniadi in termini di antiche tradizioni e di mitigazione successiva.

<sup>9</sup> Walter Burkert, *Origini Selvagge*, Roma-Bari, Laterza, 1992, cfr. in particolare pp. 17-23.

fortemente patemica di una iper-retorica che associa il motivo del gesto estremo con il motivo del soggetto più debole destinato a subirlo, una finzione di secondo grado, una summa simbolica, una combinazione affabulatoria caricata per solleticare meglio l'immaginazione e rivitalizzare un'antica macchina narrativa. Ma, se si sposta l'attenzione sui tempi e sui contesti in cui il motivo sacrificale è impiegato, l'ipotesi del puro esercizio formale di uso, riuso e correzione dei codici espressivi non regge. Là dove si trova, il sacrificio virginale segnala di solito un'operazione a chiave, fa intravedere uno snodo storico e culturale importante, interpreta un clima difficile e ancora più difficile da tradurre in parole. In breve, più che prolungare l'ombra fiabesca della preistoria,<sup>10</sup> il sacrificio sembra funzionare come allegoria dei fatti storici più prossimi alle rappresentazioni, come una sorta di accompagnamento, ora per approfondire, ora per contraddire gli scarni e spesso reticenti racconti degli storici. È la storia di cui il motivo sacrificale si impregna nei suoi contesti d'uso può spesso essere più interessante di quella troppo sfuggente che il sacrificio si porta dietro e dentro.

Forse non può esserci una risposta unica, valida per tutte le occorrenze del sacrificio, proprio come nessuna risposta legittima può venire dall'osservazione di un solo quadro. Forse, nell'impossibilità di ricostruire la storia del sacrificio umano in Grecia, l'unica strada da percorrere è quella di ricostruire la storia delle rappresentazioni sacrificali. Abbandonare l'ipotesi di voler spiegare il sacrificio con il sacrificio, mantenendosi rigorosamente nell'ambito storico-religioso; rinunciare a considerare il sacrificio umano un'automatica persistenza mitica o, anche, un frammento di preistoria sempre inercialmente re-incastonato nella memoria; concentrarsi invece sulle strategie narrative e rappresentative del motivo sacrificale, ricomporre la sequenza cronologica dei contesti che lo impiegano, rintracciare le tappe salienti di una tradizione pressoché ininterrotta e ragionare sulle riconfigurazioni più significative per far emergere, rispetto ai codici sottesi, l'intenzione degli autori e gli echi del loro presente: potrebbero essere queste le scelte preliminari per scoprire le forti valenze storiche del sacrificio e forse anche per misurarsi con le tecniche di ricerca e di lavoro del tutto specifiche della storia antica. Occuparsi di storia antica non è esattamente come occuparsi di storia più recente e

<sup>10</sup> Ancora Walter Burkert ha dedicato pagine memorabili del suo libro più incisivo al sacrificio della vergine in cui, anche dopo la sostituzione simbolica, convergono guerra, caccia e sessualità, cfr. *Homo Necans*, Torino, Boringhieri 1981, pp. 58-66.

delle sue fonti canoniche, incrociando opportunamente dati ufficiali di archivio, scritture private, atti pubblici e testimoni confidenziali, distinguendo sempre fatti e interpretazioni. L'antichità spesso obbliga a passare soltanto per le rappresentazioni, a riscontrare testi, dunque scritture, spesso ad alta tensione ideologica, con altre scritture e/o immagini altrettanto tendenziose di cui neppure i codici risultano sempre del tutto chiari. Obbliga a moltiplicare le classi delle fonti e i metodi di interpretazione, ad accostare la poesia, il racconto, il teatro, la ceramografia a quel che resta delle imprese monumentali, architettoniche, statuarie ed epigrafiche. Costringe ad assumere contemporaneamente differenti prospettive, materiali e simboliche, a ridiscutere i convenzionali –convenzionali per la modernità– rapporti tra il vero e il falso. Il teatro attico di V secolo è la miglior prova provata che solo dietro le maschere della finzione si poteva talvolta insinuare la verità sottaciuta in altri discorsi e non altrimenti documentabile, quella verità delle società e dei tempi che solo la poesia e la letteratura, forse ancora ai nostri giorni, sanno cogliere e restituire meglio di qualunque archivio.

*458 a.C. La prima Ifigenia. Il sacrificio immondo e il doppio vincolo di Agamennone*

Così, Agamennone si infilò il collare della necessità, mutò del tutto e ventilava pensieri empì, impuri, sacrileghi, poi imparò a osare qualunque cosa [...]. Sopportò, il padre, di farsi sacrificatore di sua figlia, per sostenere una guerra che vendicava una donna, per propiziare la partenza delle navi (Eschilo, *Agamennone*, vv. 217-227)

In un'atmosfera sfibrata dalla lunga attesa e satura di angoscia (*merimna*), in cui anche il grido di gioia si è soffocato in gola alla vedetta che finalmente, dopo dieci anni, ha scorto i segnali di fuoco e della vittoria su Troia, il coro dei vecchi di Argo guadagna l'orchestra accompagnandosi, nella marcia, con un lungo recitativo (vv. 40-103). Con il loro corpo vecchio e inutile (v. 72) gli anziani, che non hanno potuto combattere al fianco del loro sovrano Agamennone, hanno invece potuto coltivare la memoria. Inadatti all'azione, lontani da Troia e dai fatti, essi hanno preservato gli antefatti, hanno custodito il passato e, ora, ne proiettano le figure sul presente, sforzandosi di interpretare alla luce di quei segni ambigui le incertezze in cui brancolano. Sopra tutti gli altari di Argo, per tutti gli dei, ardono sacrifici e dentro la reggia bruciano preziosi unguenti purissimi di cui i vecchi non si danno ragione, di cui chiedono inva-

no ragione alla regina. Che debbano allontanare cattivi presagi o alimentare buone speranze, i sacrifici in atto rievocano le immagini inquietanti che dieci anni prima avevano segnato l'avvio della spedizione achea. Assaliti dal ricordo, i vecchi del coro marcano l'impennata emotiva passando dal recitativo al canto spiegato (v. 104 ss): la precedente e rassicurante similitudine degli avvoltoi che vogliono a buon diritto vendicarsi del furto dei loro piccoli, con cui avevano preso a narrare la spedizione dei fratelli Atridi (vv. 50-67), ora si illividisce e sembra cambiare di segno nel presagio delle due aquile che straziano la lepre gravida (vv. 114-120). Il pasto delle aquile fa affiorare direttamente nel loro canto le parole dell'indovino Calcante (vv. 126-155) che lo aveva interpretato come promessa di vittoria dei due Atridi, ma al prezzo di una violenza che avrebbe chiamato nuova violenza, come un'offesa alla dea Artemide che aveva indotto l'indovino a pregare Apollo: non mandasse la dea venti contrari alla partenza dei Danai, non affrettasse un altro sacrificio, contro le usanze (*anomona*), non commestibile (*adaiton*), artefice di liti tra parenti e tra sposi (vv. 150-154). E proprio nel ricordo di quel sacrificio consumato e non impedito si chiude il canto dei vecchi: dopo una solenne invocazione a Zeus dispensatore e garante di saggezza (vv. 160-183) e prima di ritirarsi a loro volta nel silenzio reticente, essi osano finalmente confrontarsi con l'antefatto più scabroso della guerra, con quel sacrificio sacrilego che l'articolato movimento di *parodos* ha lungamente, per 217 versi, rinviato e insieme preparato nelle aspettative del pubblico.

Le sue preghiere, le sue invocazioni al padre, la sua giovane età, non le tennero in nessun conto i signori della guerra... Ai ministri del sacrificio diede ordine il padre: dopo le preghiere, la prendessero come una capra selvatica e, mentre era prona, avvinghiata alle sue vesti con tutte le forze la sollevassero sopra l'altare, chiudessero la sua bocca, la bellezza del suo volto, con un bavaglio che le impedisse di maledire la sua casa, con la forza di un morso, di una sordina. Lasciò cadere ai suoi piedi le vesti colore di croco, colpiva ciascuno dei sacrificatori con sguardi che chiedevano pietà, bella come un dipinto, e cercava di parlare, lei che spesso, nelle sale conviviali del padre, aveva cantato e, vergine intatta, con la sua voce pura, usava intonare il canto del buon augurio, in onore di suo padre, alla terza libagione (Eschilo, *Agamennone*, *parodos* vv. 228-247).<sup>11</sup>

<sup>11</sup> Il passo di non facile interpretazione è stato recentemente ridiscusso, con argomenti del tutto persuasivi di cui tengo conto, da Maria Grazia Bonanno, *Ifigenia nell'Agamennone di Eschilo*, «Dioniso», n.s., 6, 2007, pp. 34-43.

Su questo quadro sacrificale, non rappresentato sulla scena, ma rievocato dal canto del coro convergono i primi movimenti dell'*Agamemnone*, la prima tragedia dell'*Oresteia*, e da questo quadro si avvia l'unica trilogia legata che sia giunta fino a noi. Sotto il segno di Ifigenia immolata, Eschilo pone la guerra di Troia e ne drammatizza gli esiti, dal difficile ritorno degli Achei all'uxoricidio di Clitennestra che uccide il re vincitore suo sposo, al matricidio di Oreste che vendica la morte del padre uccidendo la madre, inquinando con il più vergognoso dei crimini il passaggio difficile dal mondo del sangue e delle parentele alla città delle istituzioni e della legge. Agli spettatori di Eschilo la spedizione non può più apparire assolutamente giusta: sebbene imposta da Zeus Xenios o degli Ospiti, essa ha un debole obiettivo, il riscatto di una donna dai molti uomini (*polyanoros amphigynaikos*, v. 62) che gli anziani del coro non mancano di segnalare, e un prezzo inaccettabile nell'immondo sacrificio virginale.

Nessuna di queste premesse traspariva nel racconto epico: nessun cenno al sacrificio di Ifigenia e nessuna critica a Elena nei poemi omerici, né quando la si vedeva comparire sulle mura della città assediata (*Iliade* III, 121-244) catturando l'ammirazione dei vecchi notabili troiani, né quando, nella sua reggia di Sparta, accoglieva Telemaco alla ricerca di suo padre (*Odissea* IV, 121-295). Da quel poco che sappiamo, solo nei *Canti Ciprii* datati intorno al 650 a.C. l'epos faceva menzione del sacrificio espiatorio-propiziatorio di Agamemnone, che aveva però immolato una cerva e non sua figlia.<sup>12</sup> Sulla base della documentazione fino a ora disponibile, bisogna aspettare gli inizi del V secolo per imbattersi in significative repliche del sacrificio di Ifigenia, non numerose, ma sufficienti a segnalare un interesse inedito per il motivo. Una *lekythos* di Palermo, ritrovata nel santuario di Demetra Malophoros a Selinunte e attribuita a Duride,<sup>13</sup> la rievocazione pindarica di *Pitica* 11, 17-37 e l'*Oresteia* sono contesti troppo prestigiosi, cronologicamente prossimi e tra loro coerenti per non richiamare l'attenzione uno per uno e, soprattutto, nel loro insieme.

<sup>12</sup> Cfr. Proclo, *Chrestomathia*, p. 32, 55-63 Davies. Il motivo della sostituzione si trova replicato in Esiodo, fr. 23, 13-26 Merkelbach-West e in Stesicoro, fr. 38 Page.

<sup>13</sup> *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, *Iphigenia* 3. Cfr. per le interpretazioni Durand, Lissarrague, *Mourir à l'autel*, pp. 102-106, che considerano le forti differenze di questo vaso e della più tarda *oinochoe* di Kiel (LIMC *Iphigenia* 1), databile intorno al 430-420 a.C., rispetto al cratere apulo di Londra. I due vasi evocano chiaramente una situazione di guerra, mentre nella scena del cratere il coltello rituale, la *machaira*, sostituisce la spada e la sovrapposizione grafica di Ifigenia e della cerva allude alla sostituzione animale con maggiore evidenza dell'immagine di Artemide che regge in mano una piccola cerva raffigurata sull'*oinochoe*.

Epinicio e tragedia in particolare iscrivono il sacrificio nella stessa rete di implicazioni. Celebrando la vittoria conseguita dal tebano Trasideo a Delfi, nella Focide dove era stato ospitato Oreste, Pindaro rievoca l'ultimo tratto del mito atridico mettendo a fuoco gli stessi motivi portanti della drammaturgia eschilea: la ferocia di Clitennestra non aiutante, ma esecutrice materiale di Agamennone e Cassandra; il sacrificio di Ifigenia, sgozzata sulle rive dell'Euripo, come movente possibile di Clitennestra; il letto di Egisto, come movente alternativo o complementare che potrebbe aver travolto la regina più dell'immolazione della figlia; la promiscuità delle Tindaridi, disposte al tradimento. La data dell'epinicio non è stata definita con certezza: oscilla tra il 474 della prima vittoria pitica di Trasideo e il 454 della sua seconda vittoria,<sup>14</sup> tra gli anni più prossimi alla fine delle guerre persiane e alla fondazione della lega delio-attica e gli anni del decollo imperialistico di Atene, tra gli anni in cui si prepara l'ostracismo di Temistocle, la cacciata e dunque una specie di morte simbolica del vincitore di Salamina, e gli anni del trasferimento del tesoro della lega da Delo in Atene. Una datazione più precisa della composizione consentirebbe di situare meglio l'affermarsi di questa versione del mito atridico, centrata sul sacrificio virginale e condivisa da Eschilo e Pindaro in controtendenza con la vulgata epica. In questione non è la dipendenza di un poeta dall'altro, decisamente meno importante della loro coincidenza. In questione è l'emergenza del motivo sacrificale che compromette la giustezza della guerra e predispone i torbidi del dopo guerra, di quella troiana, ma anche di quelle persiane di cui la guerra di Troia è diventata o sta diventando l'archetipo. Siamo nel 474, in piena turbolenza postbellica, tra la violenza degli scontri che si consumano a Tebe come ad Atene? Siamo nel 458, in una città temporaneamente placata dalla riforma epocale dell'Areopago, nel tempo in cui si incomincia a contare i morti e a rimpiangere l'eccellenza delle vittime? È proprio la grande architettura dell'*Oresteia* a tenere insieme, ai due capi della stessa parabola drammatica, il violento dopoguerra che si abbatte sul vincitore, colpevole a sua volta del sacrificio indicibile, e la difficile pacificazione della riforma, a drammatizzare nella finale celebrazione del nuovo Areopago il coronamento delle violenze estreme, ma necessarie che si sono

<sup>14</sup> Pindaro, *Le Pitiche*, ed. a cura di Bruno Gentili, Paola Angeli Bernardini, Ettore Cingano, Pietro Giannini, Milano, Mondadori, Fondazione Valla, 1995. In particolare, cfr. l'*Introduzione a Pitica* 11 che propende per la datazione alta del 474 il commento ai versi.

consumate nel corso della trilogia e nei due decenni successivi alla fondazione dell'impero. Tra la fine della guerra e la riforma del tribunale Eschilo sembra percepire un movimento storico unitario, anche se complesso,<sup>15</sup> di cui il padre che sacrifica la figlia e il figlio che uccide la madre esprimono le spinte più radicali e sempre consequenziali con i sussulti del mondo che sta per finire.

Il sacrificio dunque che emerge all'inizio o alla fine di anni molto difficili, sullo sfondo di una storia scabrosa da rappresentare e, prima ancora, da pensare. Il sacrificio che, nel mito, propizia la guerra di Troia e, nella cultura greca, affiora dopo le guerre persiane. Grazie a un sapientissimo ritmo drammatico, Eschilo enfatizza il sacrificio come punto d'arrivo e di non ritorno del canto di *parodos* che su quella immagine si spegne, mentre, dalla stessa immagine prende avvio l'intreccio con le sue trasgressioni capitali sebbene necessarie: Ifigenia, bella, recalcitrante come una capra selvatica, vestita di croco come un'orsa di Brauron, ormai una sposa, è l'icona intorno alla quale dovrebbero ricomporsi tutte le tensioni, tra i re e la dea, tra i re e le truppe trattenute sulle coste di Aulide, tra il sovrano e il padre che convivono in Agamennone, ma è anche il pretesto per drammatizzare quelle tensioni. Il compiacimento con cui il canto dei vecchi si diffonde sui dettagli dell'immolazione, tra la quinta antistrofe e la sesta strofe, è il naturale contrappunto alla ripugnanza con cui aveva cantato, tra la quarta antistrofe e la quinta strofe, la costruzione di Agamennone, quella necessità di sacrificare, con gesto empio, ciò che più amava. Anche la struttura metrica dell'enjambement strofico –la strofe 5 chiude su Agamennone e l'antistrofe 5 apre sull'uccisione di Ifigenia– costruisce il sacrificio della vergine come figura del dilemma in cui il sovrano si è dibattuto, la pone come il correlativo oggettivo della prima rappresentazione occidentale del doppio vincolo dapprima verbalizzato e poi figurato in questa *parodos*. E il doppio vincolo diventa il filo conduttore della trilogia, il nucleo semantico irriducibile e comune che si prolunga dal sacrificio di Ifigenia e corre sotteso alla morte di Agamennone per mano della sua sposa, a quella di Clitennestra per mano di suo figlio, che unisce la spiaggia di Aulide, prima di Troia, al colle dell'Areopago, dopo Efialte. E il doppio vincolo del potere di tutti i tempi, del re mitico, della dea mediatrice Atena, di Efialte,

<sup>15</sup> Domenico Musti, *La storia greca*, Roma-Bari, Laterza, 2003, unifica con la definizione di «democrazia areopagistica» il clima ateniese del periodo compreso tra il 478 e il 461; cfr. in particolare il cap. *Il cinquantennio dall'età di Temistocle all'età di Pericle*.

riformatore dell'Areopago, e degli assassini del riformatore che non possono tuttavia cancellare la riforma.

Non c'è più molto spazio per domandarsi se il motivo sacrificale rinvii alle cacce paleolitiche o spieghi eziologicamente culti e riti di passaggio, con i quali mantiene quasi certamente un rapporto, o si esaurisca in una forma poetica. Si risolve in eziologia politica, se di eziologia si tratta. La referenzialità del finale è stringente: attraverso la menzione dell'Areopago – è l'Areopago appena riformato e privato dei forti poteri di *nomophylakeia*, di controllo sulle leggi, quello che traspare dietro l'Areopago originario della finzione teatrale, fondato da Atena per giudicare sui delitti di sangue tra consanguinei – la trilogia esibisce la presa diretta sulla sua contemporaneità e la vicenda atridica si chiude esattamente sulla svolta irreversibile del 461, una data cerniera della storia, in cui esplodono tutte le contraddizioni della politica bellica e postbellica di Temistocle.<sup>16</sup> La tentazione è molto forte di rileggere tutta la trilogia con la chiave del finale: dalla preoccupazione delle Erinni per la perdita dei riconoscimenti, delle loro *timai*, potrebbe trapelare l'uso strumentale dell'ostracismo contro le personalità divenute scomode, contro Temistocle in particolare; nel sacrificio di Ifigenia, potrebbe essere adombrato il sacrificio dei tre nobili e bellissimo persiani, nipoti di Serse, a cui Temistocle sarebbe stato indotto contro il suo sentire e il suo volere dall'indovino Eufrantide prima della battaglia di Salamina e di tutte le sue avventure. Ma forse sarebbe come imboccare il piano più inclinato e pericoloso dell'interpretazione. Sarebbe come riconoscere a Plutarco (*Temistocle*, 13, 2-3), l'unico che abbia raccontato dell'immolazione, una credibilità che lui stesso non pretende di avere, ispirato com'è dal teatro nell'estensione delle sue *Vite*.

Più semplicemente, attraverso il sacrificio di Ifigenia, ripugnante e stupefacente al contempo, Eschilo rappresentava il disagio del miracolo greco dopo le guerre persiane, la progressiva perdita dell'innocenza che il perfezionarsi del meccanismo politico comportava, la traumatica rimozione del passato, dei sacri legami di sangue attraversati dal gioco laico delle amicizie e delle inimicizie opportune. Forse inquietava anche le certezze di chi aveva creduto e credeva in guerre totalmente giuste, alla contrapposizione irriducibile dei Greci e dei Barbari. Forse turbava le coscienze greche, specie ateniesi, appagate dalla raggiunta mitezza, fiduciose nella legge che

<sup>16</sup> È interessante notare che Aristotele, *Costituzione degli Ateniesi* XXV, associa strettamente Temistocle a Efialte nell'attacco all'Areopago.

sembrava aver vinto sulla forza. Certo è che, già alla sua prima completa rappresentazione, il quadro sacrificale va molto al di là delle figure direttamente coinvolte, oltre gli attori e oltre gli autori, per riguardare la religione e la politica, il loro intreccio, la vita collettiva, i suoi principi di ordine e i suoi fattori di disordine.

*414 a.C. Ifigenia rediviva. La sostituzione rituale e le menzogne della religione*

**Ifigenia:** Sono quelli di qua, io credo, che, assassini quali sono, attribuiscono alla dea la loro follia. Nessuna divinità è malvagia, non lo credo (Euripide, *Ifigenia in Tauride*, vv. 389-391).

**Oreste:** Anche le divinità cosiddette sagge non sono meno menzognere dei volatili sogni. C'è molta confusione nelle cose divine e pure in quelle umane. Oreste soffre per una cosa soltanto: per aver dato retta, lui che non è sciocco, ai discorsi degli indovini si è rovinato, ché si è rovinato davvero come sanno quelli che sanno (Euripide, *Ifigenia in Tauride*, vv. 570-575).

La data dell'*Ifigenia in Tauride* non è del tutto certa, ma oscilla tra il 415 delle *Troiane* e il 412 dell'*Elena* e dell'*Andromeda*. La tragedia, molto apprezzata da Aristotele (*Poetica* 1455a, 16-21; 1455b) per il buon equilibrio strutturale, segna, in quel poco che ci resta della drammaturgia attica, il primo clamoroso ritorno di Ifigenia. Il personaggio era stato al centro di altre scritture teatrali – sappiamo di un'*Ifigenia in Aulide* di Eschilo e di una di Sofocle –, ma sicuramente questa ripresa da parte di Euripide, in una stagione particolarmente connotata della sua produzione, resta una pietra miliare del teatro di tutti i tempi. Non certo per caso Goethe si è confrontato a lungo con questo testo prima di riscriverlo modificando proprio la sostanza e la tenuta della protagonista. Secondo una duratura legge semiotica, il buon bilanciamento della composizione non è altro che il supporto necessario a mediare un'operazione culturale molto ambiziosa e perseguita sistematicamente da Euripide dal 415: un'altra data cerniera del V secolo. Quello che per noi è il primo ritorno di Ifigenia si iscrive nel gruppo di opere che rivisitano sistematicamente la materia troiana e atridica, dunque la leggenda dello scontro archetipico, nel breve giro di anni dal 415 al 412, sull'onda non delle panelleniche, o quasi, guerre persiane, ma di una guerra tra Greci che aveva scoperto molte trame e, dopo la pace di Nicia, era stata spostata dagli Ateniesi sul fronte siciliano.

La tragedia gravita intorno al riconoscimento di Ifigenia e Oreste, i fratelli che si credevano reciprocamente morti, e al lieto

fine del loro ritorno in Grecia con la statua di Artemide e con il compito di fondarne i culti di Halai e di Brauron. Il fratello e la sorella si rivelano l'uno all'altra nella scena tipica dell'*anagnorismos*, qui splendidamente costruita, arricchita grazie anche alla presenza di Pilade, e posta al cuore del dramma: si trovano nella lontana e mitica Tauride –mitica già nel V secolo–, sulle coste settentrionali del Mar Nero, oltre gli stretti e la trappola delle Simplegadi, le rocce cozzanti. Ifigenia vi era giunta in volo –lo racconta lei stessa nel prologo– trasportata da Artemide, la sua dea, che dopo averla pretesa come vittima l'aveva tratta in salvo e le aveva sostituito una cerva sull'altare di Aulide. Oreste vi è appena approdato, a sua volta costretto dal suo dio, Apollo, a recuperare la statua di Artemide da riportare in Attica.

La presenza dell'*Oresteia*, punto di partenza e sottotesto di questa drammaturgia euripidea, è più che trasparente, ostentata sia nella costruzione dei filoni tematici sia nelle principali soluzioni formali. Nel contesto più compatto di un'unica tragedia, Euripide pone uno di fronte all'altro, facendoli interagire, i personaggi che, senza incontrarsi, avevano aperto e chiuso la trilogia di Eschilo. Ifigenia, la vergine del sacrificio e dell'antefatto rievocato dai vecchi del coro nell'*Agamennone*, si trova faccia a faccia con Oreste, il suo più giovane fratello ancora in preda agli accessi della follia che lo ha travolto dopo il matricidio. Né l'uno né l'altra sono rimasti dove Eschilo li aveva lasciati, apparentemente pacificati, una dalla morte, l'altro dalla purificazione delfica e dall'assoluzione politica in Atene. Entrambi, sfuggiti alla drammaturgia di Eschilo e al loro destino tragico, continuano ad abitare l'immaginario e si materializzano sulle scene, ancora sempre in balia degli dèi a cui sono votati, fratelli divini a loro volta: Ifigenia, risparmiata come vittima, sopravvive come sacerdotessa dei sacrifici umani ancora pretesi da Artemide nella Tauride; Oreste, obbligato da Apollo a uccidere la madre per vendicare il padre, si ripresenta ancora impuro, non da eroe fondatore del nuovo mondo, ma da escluso, errante, costretto dal suo dio a un nuovo viaggio e a nuove prove in cerca di espiazione. E su tutti, dopo tutti, sulle due coppie dei fratelli divini e umani, per Euripide come per Eschilo, ad avere l'ultima parola con ruolo dirimente si presenta Atena, la dea della città più città della Grecia storica, la dea della mediazione: nel finale della trilogia aveva orientato l'assoluzione di Oreste e la conversione delle Erinni della vendetta nelle Benevole della concordia, qui ricomponne lo scontro tra gli ultimi rampolli del *genos* atridico e Toante re dei Tauri, tra Greci e Barbari. Gli stessi personaggi, Pilade compreso, nella tragedia euripidea riprendono

le fila non della leggenda atridica,<sup>17</sup> ma della monumentale, epocale drammaturgia eschilea che aveva lavorato il tratto più sensibile di quella materia –quello in cui si incrocia con la materia troiana– e affrontato il senso complessivo di quella guerra originaria. Sono ancora coinvolti nelle azioni che hanno subito o compiuto, si muovono e si esprimono ancora intorno ai quei temi e a quei problemi che Eschilo aveva risolto soltanto temporaneamente e non per tutti. In gioco sono ancora i rapporti tra culto e vita collettiva, tra religione e politica, la necessità o la non-necessità della violenza.

Le continuità sono sottolineate da richiami strutturali e musicali che rendono ancora più trasparenti le risonanze tra un testo e l'altro. La memoria implacabile di Ifigenia, in scena da sola e prologante all'inizio dello spettacolo, riporta di nuovo il discorso diretto dell'indovino Calcante che chiedeva a suo padre il sacrificio della figlia, quelle parole che già i vecchi argivi dell'*Agamemnone* avevano riportate lasciandole in bocca a chi le aveva pronunciate per la prima volta. È turbata da un sogno: ha sognato che il palazzo di famiglia in Argo crollava su se stesso e che lei, con le sue stesse mani e con i suoi gesti di sacerdotessa, aspergeva d'acqua lustrale, come per predisporla al sacrificio, la sola colonna rimasta in piedi, l'ultimo figlio di Agamemnone, a voler interpretare i capelli biondi che si spandevano dal capitello e la voce umana che ne veniva emessa. Il suo lutto di sorella si esprime in un lamento che dilata il canto di ingresso del coro e poi coinvolge il coro di ancelle greche in un duetto modellato sulla ritmica e con le parole del grande commo delle *Coefore*, il responsorio di compianto intrecciato da Elettra e da Oreste, insieme con il loro coro di donne troiane, sulla tomba del padre. Questa Ifigenia, come quell'Elettra, guida il coro all'offerta delle sacre sostanze –vino, latte miele– ma per un morto qui soltanto sognato, su una tomba che non c'è.

E sulle continuità della trama si intessono e affiorano le differenze. La memoria di Ifigenia e il vissuto di Oreste trascinano l'*Orestea* in questo dramma della Tauride, ma non soltanto per aggiungere un quadro non previsto a quella celebre versione dei fatti. Le vite dei fratelli, che qui si intersecano prima nel sogno di Ifigenia e poi sulla scena del riconoscimento, innescano un corto circuito di senso che travolge la sequenza cronocausale in cui Eschilo aveva concatenato

<sup>17</sup> Motivi tradizionali e folklorici persistono tuttavia ancora riconoscibili nelle drammaturgie euripidee di Ifigenia, come mostra Diego Lanza, *La disciplina dell'emozione*, Milano, Il Saggiatore 1997, cfr. in particolare, *Una ragazza, offerta al sacrificio*, pp. 227-243.

i fatti. Ifigenia e Oreste con le loro abnormi vicende non stanno più all'inizio e alla fine di una catena necessitante in cui l'ultima trasgressione, il matricidio, risultava l'estrema conseguenza del primo sacrilegio, il sacrificio umano. Sono ora uno davanti all'altra, si guardano, si confrontano, si fanno reciprocamente da specchio e i fatti capitali del loro vissuto diventano i temi del loro ricordare e del loro parlarsi. Il sacrificio di Ifigenia che i vecchi argivi avevano ricomposto in una folgorante immagine, bella come un dipinto, si amplifica a più riprese: nel prologo prima, duettando con il coro poi e ancora alla notizia della cattura dei Greci da immolare, Ifigenia si diffonde sulla crudeltà del sacrificio, sia rivivendolo come vittima, con connotazioni di genere, da sposa mancata di Achille e destinata con l'inganno a Hades, sia prendendo le distanze dal suo ruolo di sacerdotessa di riti indicibili e segreti, richiamandovi tutta l'attenzione per suscitare su di essi la massima ripugnanza. Il matricidio che, tra *Coefore* e *Eumenidi*, era stato drammatizzato come la trasgressione estrema, un punto di non ritorno, ma anche di un nuovo inizio, di un'altra giustizia e di un diverso timor di dio, appare ora una mala giustizia (v. 559), una macchia indelebile, l'irreversibile iniziazione di Oreste al crimine.<sup>18</sup> Non solo. Il sacrificio, divenuto tema di Ifigenia-Artemide, e il matricidio, divenuto tema di Oreste-Apollo, si intrecciano ora nella chiave del tutto inedita di una tragedia degli equivoci. Ifigenia, rediviva e divenuta da vittima carnefice rituale, con il suo falso sacrificio priva di necessità la trama eschilea e sposta il fuoco drammatico sulla gravità del matricidio. Oreste, ancora impuro e folle, smentisce le promesse di Apollo e il matricidio a cui era stato costretto dal dio appare ora, a lui e al suo pubblico, la prima inesorabile trappola (*akrys*) di un progressivo irretimento senza ragione oltre che senza soluzione (vv. 77-103 e 570-575).

Non c'è progresso se non nel crimine, non c'è senso. Ma il nichilismo di Euripide spinge ancora oltre la *reductio ad absurdum* della serata e conseguente ricostruzione di Eschilo. Per bocca di Ifigenia e di Oreste che fanno i conti con la loro storia, soffermandosi senza ritegno anche sui crimini degli antenati<sup>19</sup> e sugli imbrogli umani e divini che li hanno perduti, Euripide fa i conti con la poetica di Eschilo. Questa tragedia che non sottintende nulla, a partire dalla religione come pia menzogna e imbroglio, come copertura umana delle violenze neces-

<sup>18</sup> La predisposizione di Oreste a uccidere e a risolvere le *impasses* con nuovi delitti è esplicita qui (v. 1020), lo era stata nell'*Andromaca* e sarà riconfermata nell'*Oreste*.

<sup>19</sup> Cfr. in particolare il prologo narrato da Ifigenia e i dialoghi che seguono il riconoscimento dei fratelli.

sarie solo perché politicamente utili, abolisce il principio della reticenza che governa l'*Oresteia* –l'interrompersi improvviso della vedetta, il trattenersi del coro, l'afasia iniziale di Cassandra– e i non detti di Eschilo esplodono in colpi di scena. L'orrore per il sacrificio umano non si manifesta in questo dramma per la prima volta, ma anzi, tra Ecuba, Eraclidi e Troiane, si è già profilato come filone costante del teatro euripideo. In questa drammaturgia trova però una speciale complicazione. Il motivo del sacrificio umano, con tutta la ripugnanza che desta, si combina qui con il motivo della sostituzione: Ifigenia, ministra di sacrifici nella selvaggia Tauride, attesta con la sua stessa presenza che la Grecia ha compiuto il passaggio simbolico, il salto di civiltà narrato anche nella Bibbia, con la vicenda di Abramo e Isacco. Ma in quella stessa Grecia in cui Artemide aveva rinunciato al sangue della vergine a lei consacrata, dieci anni dopo, a guerra conclusa e vinta contro Troia, la regina Clitennestra ha ucciso il re vincitore suo sposo e Oreste, il più giovane fratello di Ifigenia, è stato chiamato da Apollo a uccidere sua madre, a compiere quel matricidio su cui è stato fondato il nuovo ordine della città, ma anche a spargere il sangue più consanguineo, quello che la terra non assorbe (*Eumenidi*, vv. 261-263) e che nessun barbaro, neppure di quelli dediti al sacrificio umano, potrebbe tollerare, come commenta il re di Tauri (vv. 1173-1174).

Sotto i colpi del revisionismo euripideo crolla il meccanismo necessitante della drammaturgia eschilea, nesso dopo nesso, come per un effetto domino. E, per effetto di una sapiente climax dialogica, si sgretola anche il quadro politico istituito attraverso quel meccanismo necessitante di trasgressioni fondative. Il matricidio risulta alla fine ben più ripugnante del sacrificio umano proprio dei barbari. E ancora più inquietante del matricidio appare il condizionamento culturale, religioso e sociale che lo ha alimentato e giustificato. Più inquietanti risuonano le argomentazioni che Apollo aveva pronunciato sulle scene delle *Eumenidi*. Che mondo può essere quello che si regge sulla legittimazione del crimine? Fratello e sorella, assassino recidivante l'uno, esasperata, vendicativa, impaziente di immolare i suoi veri nemici, l'altra, sono lì a negare con la follia e la rabbia l'efficacia dell'espiazione e la possibile redenzione. Entrambi subiscono la condanna della propria memoria che li tiene immersi nella violenza compiuta e in quella subita, che li obbliga a riscoprire la loro storia come una storia delittuosa e la loro devozione come alienazione. Il teatro del sacrificio continua a essere un teatro che coltiva la memoria e la riflessione, un espediente che obbliga a riflettere sull'instabilità delle rappresentazioni, sul loro potere di suggestione, sulla possibilità di modificare continuamente orizzonti estetici e, quel che più conta, etici.

406 a.C. *Ifigenia come Antigone. La fine del sacrificio, il dono, la sovranità*

**Ifigenia:** Ascoltami, madre: ho deciso di morire. E voglio che sia una morte gloriosa, senza miserie. [...] a me ora guarda la Grecia, tutta, per quanto è grande. Da me dipende la partenza delle navi, da me la rovina dei Troiani. [...] Tutto questo, con la mia morte, lo renderò possibile e la mia gloria di liberatrice della Grecia sarà eterna. Per tutti i Greci mi hai messo al mondo e non per me sola. [...] Il mio corpo, lo dono alla Grecia. Sacrificatemi, distruggete Troia. Questo dono è il ricordo di me che lascerò nel tempo, i miei figli, le mie nozze, il mio buon nome (Euripide, *Ifigenia in Aulide*, v. 1374 ss.).

Nella sua ultima stagione, negli anni passati alla corte di Archelao, Euripide torna sul soggetto Ifigenia che gli aveva consentito il controcanto dell'Ifigenia rediviva in Tauride, negli anni molto turbolenti a ridosso del 415, dell'*affaire* delle Erme mutilate e dei misteri profanati, della contrastata spedizione siciliana con cui si continuava a oltranza la guerra. Questa volta non si tratta più di negare la ricostruzione di Eschilo alla luce di un esito, la sopravvivenza di Ifigenia e la sostituzione, che ne scardina tutte le inferenze e i nessi logici. Si tratta piuttosto di rimettere a fuoco l'episodio iniziale della leggenda di Ifigenia, ripartendo dal sacrificio della vergine in Aulide e dalle tensioni di cui era al centro. Evidentemente, per le contraddizioni che esprimeva e per le suggestioni che provocava, il sacrificio virginale continuava a essere una buona allegoria drammaturgica anche per uno sguardo molto disincantato sulla storia e sul teatro come quello del tardo Euripide.

La tragedia drammatizza con estrema amplificazione l'*impasse* che i vecchi Argivi avevano rievocata con la più profonda commozione e il più severo riserbo in un breve giro di versi nell'*Agamennone* di Eschilo. Lasciando immaginare la ricerca di uno spettacolo grandioso, in linea con la produzione sperimentale dell'ultimo Euripide, il dramma si costruisce intorno al sacrificio della vergine, chiamata in Aulide da suo padre con la falsa promessa delle nozze con Achille, destinata contro la sua volontà a essere immolata per propiziare la spedizione troiana e infine, con un ultimo colpo di scena, decisa ad assumersi il proprio destino come una scelta responsabile e a offrire la propria vita come dono di salvezza della Grecia.<sup>20</sup>

<sup>20</sup> Sulla costruzione tragica del personaggio di Ifigenia, cfr. Roberto Pretagostini, *Il personaggio di Ifigenia nell'Ifigenia fra i Tauri e nell'Ifigenia in Aulide di Euripide*, «Dioniso», n.s. 6, 2007, pp. 88-97.

Tuttavia, mentre il sacrificio, da compiersi o da evitarsi, da rifiutare come obbrobrio o da scegliere come compito, resta sullo sfondo come filo conduttore, la tragedia si gioca prevalentemente sulle relazioni che il sacrificio aggrega e disgrega continuamente per colpi di scena a ripetizione. In questa ultima ripresa del soggetto Euripide espande infatti tutti i motivi corollari del sacrificio che il coro eschileo aveva trattenuti con ritegno o solo accennati, moltiplica i poli tragici in quadri indipendenti e li umanizza radicalmente. Distoglie, in altre parole, l'attenzione dal sacrificio inteso come offerta alla dea per focalizzarla sulle dinamiche umane che intorno al sacrificio si intrecciano e lo ridefiniscono, fino alla conclusione inattesa, come crimine o, quanto meno, prezzo politico. Il doppio vincolo di necessità contraddittorie di cui Eschilo aveva sostanziato il suo Agamennone, re e padre, si diffonde qui per tutto l'atipico prologo –forse due prologhi alternativi fusi insieme, un dialogo in recitativo che ingloba un monologo in trimetri– ma si risolve nel capriccio di una temporanea respiscenza, in una lettera che revoca la precedente con cui aveva chiamato la figlia in Aulide e che sarà a sua volta revocata. I disordini familiari di cui il sacrificio della vergine continua a essere gravido, in Euripide come in Eschilo, qui non attendono la fine della guerra, ma deflagrano subito a grappolo, con implicazioni politiche tra i fratelli Atridi, che alternativamente chiedono e rifiutano il sacrificio senza mai coincidere, e sul piano più propriamente affettivo tra Agamennone e Clitennestra, il padre che destina Ifigenia all'immolazione e la madre che crede di accompagnarla alle nozze. E intersecano tutte le tensioni politiche, quella principale che corre tra il sovrano e l'esercito, e quella che oppone Odisseo, il manipolatore senza scrupoli sostenuto dalle mistificazioni di Calcante, ad Achille, l'integro eroe del valore e della lealtà. Come dire che la sfida del gesto estremo, la decisione di sacrificare o di non sacrificare Ifigenia per il buon esito della guerra, porta allo scoperto partite che hanno come posta in gioco il controllo del consenso collettivo e l'esercizio o il mantenimento della sovranità nell'occasione difficile di un conflitto panellenico, compromesso in partenza da alleanze traballanti fondate su un patto aleatorio.<sup>21</sup>

Sebbene tutti si riferiscano a lei e al suo destino, non è Ifigenia, ma la debole sovranità di suo padre, re senza qualità, a costituire il centro di gravità in questa tragedia. Ottuso e insipiente, come già lo

<sup>21</sup> Nel linguaggio mitico, il patto di mutuo soccorso sancito da Tindaro tra i pretendenti di Elena di cui narra Agamennone nel prologo, v. 49 ss.

avevano raccontato gli aedi, ma ora soprattutto in preda a un'irriducibile ambizione (*philotimia*), non sostenuta da adeguato valore (*arete*), che lo tiene in balia della moltitudine dell'esercito (*ochlos*) e lo rende ricattabile da parte degli altri capi, da suo fratello Menelao come da Odisseo e da Calcante, è Agamennone il tragico protagonista di cui tutti i comprimari, a turno di dialogo, mettono in luce le fragilità: l'insicurezza e l'attaccamento al potere, secondo Menelao; la violenza spietata sui più deboli, secondo Clitennestra; la disponibilità ai più bassi compromessi e all'inganno di cui Achille, Clitennestra e, sopra tutti gli altri, Ifigenia sono le vittime; l'equivoca ambiguità degli affetti scoperta da Ifigenia in un dialogo che Agamennone sostiene sempre sul filo del doppio senso. La centralità di Agamennone in questa tragedia è per altro del tutto coerente con il tema della sovranità, specie della sovranità debole e arrogante per compensare la debolezza, che attraversa anche le *Baccanti*, il capolavoro di questa stagione macedone di Euripide incentrato sul conflitto tra il potere, *kratos*, di Penteo e la potenza, *dynamis*, di Dioniso a cui Penteo deve infine soccombere. Mentre il tratto dominante della *philotimia*, rinsalda una speciale continuità di questo Agamennone con l'Eteocle delle *Fenicie* del 408, altrettanto *philotimos*, altrettanto fanatico del potere assoluto, irriducibile nell'escludere suo fratello Polinice dal governo di Tebe, nell'impedire ogni ipotesi di alternanza sul trono.

Euripide, dunque, torna sul soggetto sacrificale in una stagione in cui è particolarmente attratto dal tema della sovranità e in cui assiste, contemporaneamente, alla crisi della sovranità democratica e all'affermarsi inarrestabile della sovranità carismatica e, agli occhi di un uomo della *polis*, profondamente trasgressiva di Archelao di Macedonia. La coincidenza non è irrilevante come possibile chiave di un'opera per molti aspetti troppo sfuggente. Nell'economia drammatica infatti, la politica sottrae progressivamente spazio alla sacralità dell'immolazione: la dea, destinataria del sacrificio, è celebrata alla fine, nell'ultimo canto – un assolo di Ifigenia che si prolunga nel corale (vv. 1475-1531), quasi un omaggio alla leggenda su cui si chiude il testo filologicamente difendibile<sup>22</sup>, ma è nel complesso surclassata dalle pressioni dell'esercito e degli altri capi; la necessità superiore è sopraffatta dall'ambizione umana, negata da un intreccio che procede per colpi di scena e improvvisi

<sup>22</sup> Il testo tradito dell'*Ifigenia in Aulide* pone seri problemi, specie nel prologo e nell'esodo. Lo stato della questione è stato ricostruito con molto equilibrio da Fabio Turato che ha curato l'edizione della tragedia (Venezia, Marsilio, 2001).

mutamenti di opinione – dunque per caso o per arbitrio invece che per necessità– desemantizzata<sup>23</sup> al punto che il richiamo al dovere (*touto gar praxai me dei*, v. 1258) suona puramente retorico in bocca ad Agamennone, nella battuta definitiva con cui decreta la morte di Ifigenia (vv. 1255-1275), una citazione parodica del doppio vincolo eschileo più che una memoria poetica. E, in parallelo, Antigone, il grande modello dell'*Antigone* sofoclea, si insinua nel personaggio di Ifigenia che improvvisamente esce dalla sua leggenda di vergine implorante e recalcitrante per dare senso alla propria morte.

La presenza di Antigone in questa Ifigenia postuma non deve essere dimostrata, è del tutto trasparente. I toni perentori con cui Ifigenia torna in scena per interrompere il dialogo di sua madre con Achille, il promesso sposo prima riluttante e ora pronto a difendere la vita di Ifigenia da solo contro tutti (v. 1358 ss.), segnano una forte cesura, un taglio netto di questa giovane donna rispetto alla bambina che aveva invano rivolto implorazioni struggenti a suo padre perché la risparmiasse (vv. 1211-1252). Il discorso del colpo di scena (vv. 1369-1401), tutto dominato dalla prima persona, da una così totale consapevolezza o illusione –Achille (v. 1430) interpreta lo slancio di Ifigenia come *aphrosyne*, dunque come esaltazione irrazionale da impedire a ogni costo– del proprio ruolo di salvatrice, non può non richiamare la fanatica ostinazione di Antigone nel volersi contrapporre a Creonte e alle sue leggi, lei sola e anche senza la complicità di sua sorella Ismene. Come Antigone sapeva di poter inceppare il sistema integralista di Creonte, questa Ifigenia sa di poter compensare le inadeguatezze di suo padre. E come Antigone era stata spinta alla contrapposizione dalla *philia*, dal legame di consanguineità con suo fratello Polinice, questa Ifigenia esce dal personaggio passivo della vergine immolata e si offre all'immolazione per trasporto verso Achille (vv. 1371-1373), per sottrarlo all'ostilità dell'esercito, lui, il suo sposo non-sposo che ora, unico tra i Greci, vorrebbe sottrarla al sacrificio. Lui, il primo che lei a sua volta vuole proteggere.

Una prima persona forte e a tratti debordante, l'assunzione del linguaggio eroico con la centralità del *kleos*<sup>24</sup> e della *soteria*, della glo-

<sup>23</sup> Particolarmente significativo per questo svuotamento del termine *anankē* è il dialogo che contrappone alla risoluzione ultima di Agamennone i dubbi maturati da Menelao. Ad Agamennone, certo ormai che sia necessaria (*hekomen eis anakaias tychas*) l'immolazione di sua figlia, Menelao chiede da chi gli venga la costrizione (*tis anakasei se*, vv. 511-514) e la risposta eloquente elenca soltanto pressioni umane e strumentali, in ordine: l'esercito, Calcante, Odisseo.

<sup>24</sup> Cfr. il recente studio di Poulheria Kyriakou, *Female kleos in Euripides and his*

ria da guadagnarsi e della salvezza da assicurare, la *philia*, la forza degli affetti all'origine del coraggio guerriero, legano senza equivoci Ifigenia ad Antigone, entrambe spose mancate. Entrambe, grandi interpreti del motivo nuziale appena accennato dai vecchi argivi dell'Agamennone, con il ricordo del vestito colore di croco, giallo-rosso come quello delle spose. Entrambe impegnate a investire sulla propria morte l'energia feconda che avrebbero dovuto esprimere con le nozze. Non è la prima volta che Euripide si ispira al personaggio oblativo di Sofocle per una credibile e efficace drammaturgia del sacrificio virginale. Antigone era stata il modello di Macaria negli *Eraclidi*, di Polissena nell'*Ecuba*, di Cassandra nelle *Troiane* e anche del puro Meneceo nelle *Fenicie*. Quando l'azione arriva a bloccarsi, senza trovare più sbocchi, e soltanto un gesto estremo può risolvere la situazione – è il caso degli *Eraclidi* e delle *Fenicie* – o quando si vuole portare alla luce e alla riprovazione la violenza degli insospettabili – è il caso dell'*Ecuba* e delle *Troiane* – il motivo sacrificale continua a essere una formidabile risorsa drammaturgica, ma la scena primaria del sacrificio, l'immonda esecuzione dell'Ifigenia eschilea, ha bisogno di correttivi.

La maligna consonanza di religione e politica, solidali nel compiere e giustificare anche le massime violenze se ritenute fondative, si era incrinata nella città che sembrava rinata dalle grandi guerre contro i Persiani e dagli scontri partitici postbellici, che splendeva apparentemente pacificata dal programma pericleo di ricostruzione urbanistica e culturale. Nell'Atene di Pericle, se il teatro di Sofocle offre buoni indizi, l'interazione del potere temporale con l'autorità religiosa è piuttosto problematica. In particolare, le tragedie tebane di *Antigone* e di *Edipo re* replicano la difficile relazione dei sovrani con Tiresia, detentore e garante di un sapere che continua a sfuggire al *logos* condiviso e a contrastare le decisioni di chi governa. E specificamente nell'*Antigone*, Creonte non uccide Antigone e non la fa uccidere per non violare il precetto religioso e non contaminarsi, ma Tiresia percepisce il sacrilegio anche nella condanna di reclusione che segrega la giovane viva nella grotta che diverrà la sua tomba. Antigone, con la sua ostinazione a morire per la causa arcaica del *genos* e la sua sovradeterminazione eroica, era stata il personaggio grazie al quale Sofocle nella *polis* ancora felice aveva drammatizzato l'ormai insuperabile discrasia dei poteri. Antigone, il modello Antigone, continuava

evidentemente, anche nella Grecia stremata dalla guerra, a significare quel perduto equilibrio che rendeva il sacrificio del tutto inattuale se non come oblazione volontaria o come pia menzogna di copertura, che segnava di fatto la fine del sacrificio propriamente inteso, dell'offerta comunitaria dedicata da una comunità consenziente nel rito e coesa nel culto delle proprie divinità.<sup>25</sup>

La guerra maestra di violenze, che domina la storia di fine V secolo, le superstizioni, rimesse in voga dal malessere collettivo e, non ultima, la tradizione poetica, portano Euripide a rivangare più volte il motivo sacrificale, ma sempre nell'orizzonte alterato di una religione e di una politica che non si corrispondono più, in cui trovano posto la morte eroica e il delitto, ma non il sacrificio. Non è sacrificio la morte pretesa dai potenti, come quella di Polissena e Cassandra reclamate a diverso titolo dai signori della guerra in contesti del tutto stravolti sul piano religioso, e in atmosfere che, sia nell'*Ecuba* sia nelle *Troiane*, alternano allucinazione e blasfemia. E quando sono sacerdoti e indovini a esigere l'offerta del soggetto socialmente più debole e meno contaminato, dunque più puro e più caro agli dèi, i sovrani autorevoli si rifiutano di soddisfare le loro richieste. Si rifiutano Demofonte negli *Eraclidi* e Creonte nelle *Fenicie*. Creonte provvede anche, invano, a predisporre un piano di fuga per suo figlio Meneceo che lo disattenderà offrendo il suo sangue per la salvezza di Tebe.

Solo nell'*Ifigenia in Aulide* sembra tornare a valere l'antica alleanza della religione e della politica: Calcante chiede quello che Odisseo suggerisce e Agamennone impone che la richiesta sia eseguita. Un prete screditato e un sovrano ambizioso e insicuro, strumenti entrambi del pragmatismo cinico del politicante, si accordano per offrire Ifigenia, una giovane sposa in cambio del consenso dell'esercito, una figlia che garantirà al sovrano la licenza di mandare al massacro i figli degli altri, se Euripide non interrompesse questa trita e trista storia, ormai irreparabilmente virata al nero da opportune scelte lessicali, con un altro finale. Con un'Ifigenia-Antigone che offre se stessa, consapevole del dono<sup>26</sup> del proprio

<sup>25</sup> Sul tema del sacrificio, anche da prospettive differenti è necessario far riferimento alle opere di René Girard, *La violenza e il sacro*, Milano, Adelphi, 1980 e *Il sacrificio*, Milano, Cortina, 2004. Cfr. anche Guy G. Stroumsa, *La fine del sacrificio. Le mutazioni religiose della tarda antichità*, Torino, Einaudi, 2006.

<sup>26</sup> Ifigenia impiega il verbo *didomi*, dare e donare, che ricorre sia nel primo discorso della risoluzione, v. 1397, sia sul punto di intonare il canto con cui lascerà definitivamente la scena, vv. 1474-1475.

corpo e della salvezza ottenuta con il suo dono. Resa dal suo autore forzosamente consapevole, forse, anche del significato che il dono, il potlatch, riveste nel pensiero tradizionale di cui Euripide conosce tutti i reticoli: che attraverso il dono si fonda, si stabilizza o si ristabilisce la sovranità più autentica, dei grandi re e dei capostipite,<sup>27</sup> la sovranità magica e carismatica che a suo padre non è mai appartenuta e che ora, verso la fine della guerra e del secolo, forse si affaccia inquietante sull'orizzonte greco dalla Macedonia degli Argeadi.

<sup>27</sup> Émile Benveniste, *Il Vocabolario delle Istituzioni Indoeuropee*, Torino, Einaudi, 1976, cfr. pp. 47-63 e pp. 291-354. Sebbene focalizzato sull'età moderna, per il tema è interessante Gilberto Sacerdoti, *Sacrificio e sovranità. Teologia e politica nell'Europa di Shakespeare e Bruno*, Torino, Einaudi, 2002.

**Abstract:** There are no clear historical evidences witnessing the practice of human sacrifices in ancient Greece. We have however numerous images and tragedies concerning human (and especially female) sacrifices, whose archetype is represented by Iphigenia. The present knowledge suggests to approach the study of female sacrifices not only in the perspective of history of religions, but also in that of semiotics. The motif of human female sacrifices, intertwined with the motif of sovereign power, seems to recur in tragedies written during particularly violent periods of Athenian history, and it often alludes to the political crime.

**Keywords:** sacrificio, donne, teatro, religione, politica, storia

**Biodata:** Anna Beltrametti insegna Letteratura greca e Drammaturgia antica presso la Facoltà di Lettere e filosofia dell'Università di Pavia. È direttrice del CRIMTA: Centro di Ricerca Interdipartimentale Multimediale sul Teatro Antico (annabelt@unipv.it).