

---

# Introduzione

---

**Sommario** 1 La tragedia: l'intreccio e lo sviluppo drammaturgico. – 2 Il testo, la tradizione manoscritta e problemi di autenticità. – 3 Le parti di sospetta autenticità. – 3.1 Il prologo. – 3.2 La parodo. – 3.3 La *rthesis* del primo messaggero nel primo episodio. La scena d'ingresso di Clitemestra nel secondo episodio. Gli interventi di Achille nel terzo episodio. – 3.4 L'esodo. – 4 La vicenda mitica. – 4.1 La duplice versione della morte. – 4.2 Il sacrificio. – 5 La politica: opposizione Greci/barbari, patriottismo, panellenismo. – 6 I personaggi. – 7 Metri e ritmi. – 8 *IA* nel tempo. – 9 Qualche giudizio critico. – Differenze testuali rispetto all'edizione Diggle.

## 1 La tragedia: l'intreccio e lo sviluppo drammaturgico

Non è ancora l'alba in una notte stellata di piena estate. Tutto è silenzio nel campo greco, fermo in Aulide presso l'Euripo. Qui, in questa insenatura sabbiosa della Beozia, riparata dai venti dell'Egeo, si svolge l'intera azione drammatica di *Ifigenia in Aulide* (d'ora in poi *IA*), sulla riva del mare dunque, come per *Ifigenia tra i Tauri* e *Ecuba*. Dalla sua tenda, al centro della scena, esce Agamennone, il comandante dell'esercito, che chiama con insistenza un vecchio servo. I primi versi tracciano, con rapide pennellate, il luogo, l'ora, la stagione, e soprattutto la quiete che domina la natura circostante: non si avverte nessun suono di uccelli, né il fragore del mare, né il sibilo dei venti, mentre il brillio delle stelle punteggia il cielo ancora scuro. Al silenzio della natura corrisponde la calma sugli spalti: le sentinelle sono immobili al loro posto.

Questo splendido notturno apre la tragedia. Un inizio improvviso, metricamente inconsueto, che consente allo spettatore di cogliere il contrasto tra la quiete notturna e il conflitto interiore che sconvolge il cuore di Agamennone, elemento questo che contraddistingue il personaggio per tutto il corso del dramma.

Il re rivela quindi la sua ansia: prova invidia per il servo che nella sua umile condizione è al riparo dalle preoccupazioni riservate a chi ha onori e ricopre una carica importante. I disegni degli dei così come i giudizi degli uomini possono infatti sconvolgere del tutto la vita. La risposta del servo si colloca sul piano dell'etica comune e del buon senso: Agamennone è un mortale, dunque generato non soltanto in vista della felicità, ma, come tutti gli esseri umani, potrà avere sia gioie sia dolori, e la volontà divina si compie comunque. Ed è ancora il servo a segnalare il tormento del sovrano, che al lume di una lanterna ha scritto e riscritto il testo di una lettera. In quanto servitore fedele di Clitemestra, invita quindi il padrone a rivelargli il motivo di tanta agitazione. E Agamennone inizia nel consueto metro giambico la narrazione dell'antefatto: narra quindi la gara dei pretendenti alla mano di Elena, il patto di mutuo soccorso fatto stringere loro da Tindaro, le nozze con Menelao, l'arrivo di Paride, il pastore arbitro nella gara di bellezza delle tre dee, l'innamoramento e il ratto di Elena, la preparazione della spedizione dei Greci contro Troia, la sua designazione a capo dell'esercito, la bonaccia che impedisce la partenza della flotta, il conseguente vaticinio di Calcante che richiede il sacrificio di Ifigenia; afferma quindi il suo orrore iniziale e il suo rifiuto di adempiere quanto richiesto dal vate, contrastato però dall'azione persuasiva di Menelao, che lo induce a scrivere alla moglie Clitemestra una prima lettera per attirare Ifigenia col pretesto di finte nozze con Achille, e poi il suo pentimento e il travaglio che lo hanno portato a scrivere una seconda lettera, di cui dà lettura al vecchio servo, riprendendo il ritmo anapestico, con la quale tenta di fermare il viaggio ad Aulide della figlia affermando che le nozze sono da rinviare. Raccomanda quindi al servo di fare presto, di stare attento lungo il cammino se per caso si imbatte nella scorta che conduce Ifigenia, che dovrà in questo caso fare rientrare a Micene. Il servo parte con la lettera, Agamennone rientra nella tenda.

I versi del prologo dunque immettono subito gli spettatori al livello emotivo del dramma: il pubblico, ben informato delle vicende della tradizione mitica, sa che deve compiersi il sacrificio della figlia del re capo dell'esercito per consentire l'inizio della guerra di Troia, assiste al tormento di Agamennone e al suo tentativo di stornare il sacrificio e dunque si pone in una situazione di sospensione nell'attesa dell'efficacia della lettera. La violenza imminente grava sui personaggi e sul pubblico da questi primi versi fino all'uscita di scena di Ifigenia verso la morte sull'altare.

Il Coro fa quindi il suo ingresso cantando la parodo, la più lunga tra le tragedie superstiti di Euripide, seconda soltanto alla parodo dei vecchi argivi nell'*Agamennone* di Eschilo. Sono giovani donne di Calcide, venute ad ammirare le armate greche riunite ad Aulide e guidate dai due Atridi al comando di mille navi, per riprendere Elena, dono di Afrodite a Paride. Collocandoli quindi alla distanza favolosa del mito, come il giudizio delle dee, e avvolgendoli in un'atmosfera

diafana, nominano gli eroi celebri della tradizione, di cui descrivono i giochi e le gare atletiche: i due Aiaci, Protesilao e Palamede intenti a giocare a dadi, Diomede che si diletta a lanciare il disco, Merione, Odisseo e il bel Nireo, e tra tutti spicca Achille, il figlio della dea allevato da Chirone, impegnato in una corsa a piedi contro una quadriga, di cui descrivono con plastica vivezza i destrieri dai morsi d'oro e la pezzatura del mantello. Dopo gli eroi è la volta della flotta, una sorta di catalogo delle navi, trasposto dall'epica nella cornice tragica, passate in rassegna contingente per contingente, con i rostri e gli stemmi, dalla flotta dei Mirmidoni a quella di Aiace. E di fronte allo spettacolo di guerrieri, armi e navi, lo sguardo delle donne resta ammirato: a differenza di quanto affermava Saffo che la cosa più bella per lei non è un esercito di fanti o una flotta di navi ma l'oggetto del proprio amore, qui, le donne di Calcide palesemente e in forma esplicita si pongono come soggetti femminili che, avendo sentito a casa parlare degli armati, vogliono vedere e ammirare il mondo tutto maschile degli eroi. Per questo sono uscite da casa, nonostante il pudore di giovani donne che deriva dal trovarsi tra uomini, spinte dal desiderio di vedere, di riempirsi gli occhi di bellezza e trarne piacere. E il loro sguardo di donne, attraverso la parola poetica, disegna un vivido affresco i cui particolari balzano alla mente degli spettatori nei colori luminosi del bianco e dell'oro.

Una concitata sticomitia apre il primo episodio, tra il vecchio servo e Menelao che ha bloccato il servo con la lettera in mano e gliela strappa violentemente, minacciandolo di rompergli lo scettro in testa. Un'altra sticomitia in tetrametri trocaici segna l'inizio dell'*agòn* tra i due Atridi nella quale Menelao accusa duramente il fratello per la lettera appena intercettata, finché pronuncia in toni aspri la sua *rhexis* in cui, biasimando la mente instabile di Agamennone, ricostruisce gli eventi passati in modo antitetico a quanto aveva fatto il fratello: solo l'ambizione ha mosso infatti le sue azioni, come dimostra la campagna elettorale con la quale intendeva ottenere il comando supremo e soprattutto il volontario invio di una prima lettera alla moglie per attirare Ifigenia in Aulide, mentre il ripensamento che ne è seguito impedirebbe alla Grecia di compiere un'impresa gloriosa contro quelle nullità dei barbari; infine dichiara che un vero capo deve avere senno e intelligenza, quasi che la leggerezza di carattere e l'instabilità costituiscono seri impedimenti al comando. All'accusa di ambizione di Menelao, Agamennone non risponde controbattendo punto per punto, ma accusando a sua volta il fratello di essere mosso soltanto dal desiderio di riprendersi la sua bella moglie, ammettendo di avere sì cambiato idea, e di non essere più disposto a compiere un atto empio solo per vendicare una cattiva moglie come Elena. La Grecia, invocata da Menelao come artefice di una patriottica impresa di gloria, nelle parole di Agamennone è preda della stessa malattia che affligge il fratello.

Mentre l'*agòn* tra i due Atridi sta per concludersi aspramente, fa il suo ingresso un messaggero che con gioia anticipa al re la notizia dell'arrivo di Clitemestra, Ifigenia e del piccolo Oreste, e narra della curiosità eccitata che si è sparsa tra i soldati alla vista del corteo reale e per le nozze che potrebbero avere luogo. Alla agitazione festosa del messaggero fa da contrappunto, uscito questi di scena, la disperazione di Agamennone ormai stretto nella morsa della necessità, in quanto capisce che con l'arrivo della moglie e per la pressione della massa non potrà più sfuggire al sacrificio della figlia. È a questo punto che si verifica il vistoso e improvviso cambio di idea di Menelao, commosso in forma empatica di fronte alle lacrime del fratello, che invita a non commettere più l'uccisione della figlia per restituire a lui una cattiva moglie. Ma è troppo tardi. Agamennone, il capo, si sente costretto dall'intero esercito greco e prefigura che Odisseo possa rivelare all'assemblea il suo voltafaccia, inducendo gli Argivi a uccidere comunque Ifigenia e loro stessi e a devastare la loro terra. Raccomanda soltanto a Menelao il silenzio con Clitemestra, per evitare che la sua azione criminale possa provocare un eccesso di lacrime e dolore.

Così, con la riappacificazione tra i due fratelli si conclude il primo lungo episodio, e Menelao non farà più ritorno in scena.

Il primo stasimo si apre con una considerazione sugli effetti rovinosi che gli eccessi in amore possono provocare, tanto che le donne del coro auspicano per sé desideri e piaceri misurati. Si soffermano quindi sugli effetti dell'educazione, che conduce alla virtù le nature buone e che si manifesta in comportamenti improntati all'*aidòs*, differenti per uomini e per donne, ma che producono vera saggezza. Con questo ideale di vita virtuosa espresso da strofe e antistrofe contrasta nell'epodo la rievocazione del giudizio di Paride, che sulla sua zampogna modulava melodie tra le sue giovenche, cui ha fatto seguito l'innamoramento di Elena, causa prima della spedizione contro Troia.

In modo spettacolare inizia quindi il secondo episodio, con l'ingresso in scena del carro reale con Clitemestra, Ifigenia e il piccolo Oreste, accompagnato dal canto del coro con formule di accoglienza ed espressioni di felicitazioni.

Il quadretto familiare che si delinea negli scambi che seguono, con Clitemestra madre felice di portare la figlia a nozze fortunate, il piccolo Oreste cullato dal rollio del carro, Ifigenia pronta con gioia infantile a gettarsi al collo del padre tanto amato, appare in stridente contrasto con l'evento luttuoso che grava sulla tragedia e di cui il tormento dissimulato di Agamennone è indizio. L'ironia tragica continua nella sticomitia tra padre e figlia, in cui viene sviluppato il motivo, già anticipato dal messaggero, dello scambio tra la cerimonia nuziale e il rito sacrificale, che costituisce motivo conduttore della tragedia, vistosamente presente anche nella sticomitia tra Agamennone e Clitemestra, che chiede appunto al marito notizie sul futuro genero e sui preparativi per le nozze. Invano il re cerca di allontana-

re la moglie dalla scena del sacrificio, rimandandola ad Argo, ad occuparsi delle altre figlie, ma lei rifiuta con decisione rivendicando i doveri che comporta il suo ruolo di madre della sposa.

Il secondo stasimo prefigura in toni profetici l'arrivo a Troia dell'esercito e della flotta dei Greci e la disfatta della città, ma il pensiero delle donne di Calcide va subito alle donne di Troia cui è riservato un destino di schiavitù, quello che esse vogliono tenere lontano dalla loro esperienza di vita. Causa prima di tanto dolore è Elena, di cui le donne ricordano la nascita da Zeus trasformato in cigno, pur se aggiungono che questa è solo una delle favole vane costruite dai poeti, con una riflessione di natura metapoetica, non estranea a questa tragedia e alla poesia euripidea.

Con una scena da commedia degli equivoci si apre il terzo episodio, in quanto Achille, venuto a sollecitare Agamennone a intraprendere la spedizione, viene sorpreso da Clitemestra che lo tratta con la familiarità che si addice a un futuro genero. Quando entrambi capiscono di essere stati raggirati e stanno per allontanarsi, vengono bloccati dal vecchio servo che, con molta titubanza, rivela l'intrigo della false nozze e il sacrificio che attende Ifigenia. In preda a disperazione, Clitemestra rivolge la sua supplica all'eroe, facendo appello al suo 'nome', quello che è stato usato per attrarre Ifigenia, e che ora gli impone di intervenire in difesa della fanciulla 'chiamata' sua sposa. La risposta di Achille costituisce una sorta di autopresentazione fiera e orgogliosa del suo carattere schietto e libero, formatosi alla scuola di un educatore come Chirone, che lo rende capace di moderare, quando occorre, gli impulsi con la ragione, sicché proprio la sua natura gli impone di assumere la difesa della fanciulla, della cui morte sarebbe in certo modo responsabile. Rifiuta poi che Ifigenia venga di persona a supplicarlo e infine prospetta a Clitemestra la possibilità che lei stessa usi la persuasione con Agamennone, evitando quindi il ricorso alla forza e alle armi.

Lo splendido terzo stasimo, denso di immagini luminose e di ricco cromatismo, rievoca le nozze di Peleo e Teti, celebrate alla presenza degli dei, mentre le Muse cantano melodiosi canti, percuotendo il suolo coi sandali dorati, le Nereidi volteggiano sulla sabbia bianchissima, Ganimede attinge il nettare dai crateri in coppe d'oro, i Centauri annunciano il vaticinio di Chirone relativo alla nascita di Achille, che distruggerà Troia con le sue armi d'oro. In contrasto con la gioia delle nozze divine, il Coro nell'epodo torna a Ifigenia, il cui sangue bagnerà l'altare, e conclude il suo canto con una riflessione di tipo gnomico sul prevalere della empietà e della illegalità sulla virtù e sulle leggi, ad indicare che il sacrificio che sta per compiersi, finora definito 'follia' o 'malattia', sia in realtà alterazione del *sebas*, la pietà verso gli dei, e del *nomos*, la legge che regola la convivenza umana.

Nel quarto episodio si assiste allo smascheramento grazie al quale Clitemestra riesce a ottenere da Agamennone la terribile ve-

rità sul sacrificio che intende compiere, aggiungendo altri particolari inediti della sua storia coniugale col sovrano, come l'uccisione del primo marito e del bambino avuto da lui, nonostante i quali è stata una moglie devota e irreprensibile; prefigura inoltre l'inevitabile clima di sospetto e di odio con cui verrà accolto a casa di ritorno da Troia, anticipando quindi lo sviluppo futuro della vicenda mitica, ben nota agli spettatori, per concludere con il consueto argomento dell'ingiusto scambio tra il sacrificio di Ifigenia e l'adulterio di Elena, che avrebbe casomai richiesto il sacrificio di Ermione. Segue la commovente supplica di Ifigenia al padre di salvarle la vita, nella quale tocca le corde più profonde dell'emotività, rievocando i gesti di affetto scambiati nella prima infanzia e coinvolgendo anche il fratellino Oreste nella supplica per accrescere il livello di commozione, affermando infine la bellezza della vita contro l'orrore dell'aldilà.

Ma la risposta di Agamennone non lascia alcuna speranza: l'intero esercito greco è in preda come a frenesia d'amore per la spedizione verso Troia, necessaria per liberare la Grecia ed evitare che i letti delle donne greche siano violati dai barbari.

Di fronte alla ineluttabilità del suo destino, si leva il canto monodico di Ifigenia, che rievoca la causa prima del suo sacrificio, cioè il giudizio di Paride, la vittoria di Afrodite con la promessa di ottenere Elena, origine di tutti i mali.

Nel quinto episodio Achille comunica a Clitemestra l'agitazione nel campo acheo dei guerrieri e dei suoi Mirmidoni in particolare, smaniosi di salpare, tanto che egli stesso ha rischiato di essere lapidato per essersi opposto al sacrificio. Ormai solo la sua spada presso l'altare potrà proteggere Ifigenia, poiché è stato deciso che Odisseo in persona verrà a prenderla per condurla a morte. Mentre Clitemestra e Achille discutono quindi sull'azione di difesa, ecco che avviene il cambiamento di idea di Ifigenia: dopo averci ben riflettuto ha infatti deciso di andare volontariamente al sacrificio, senza esporre pertanto l'eroe al biasimo dell'esercito. Assumendo quindi le ragioni del padre, ecco che vuole rendere libera la Grecia con un atto che le dia gloria eterna, impedendo i ratti delle spose greche. E in un crescendo di autoesaltazione patriottica dichiara che la sua vita di donna, che vale ben poco, deve essere sacrificata per il bene dell'intera comunità greca. Questa morte gloriosa rappresenta per lei la vita di cui si priva, le nozze e i figli, e grazie a questa morte i Greci realizzeranno la loro natura di razza libera, affrancati da un destino di schiavitù, ben più adatto ai barbari.

Achille, ammirato dallo straordinario coraggio della fanciulla, rimpiange le nozze mancate e promette che comunque sarà con la sua spada presso l'altare se per caso dovesse cambiare idea. Ma Ifigenia non lo ascolta nemmeno. Rivolta alla madre in lacrime, le intima di non piangere e di non indossare gli abiti del lutto, perché sua tomba sarà l'altare della dea. Le raccomanda infine di non odiare

il padre e di non seguirla fino all'altare dove vuole recarsi da sola. Il congedo dalla madre, cui nega il conforto delle lacrime e del lutto, segna per lei la totale assunzione dei valori maschili del padre, negando la genealogia femminile e materna.

Ifigenia ordina quindi di dare inizio ai gesti rituali del suo proprio sacrificio, quali la consacrazione dei canestri, l'accensione del fuoco sui grani d'orzo e, intonando un nuovo canto monodico, chiede che le si incoroni il capo e si eseguano volteggi attorno al tempio e all'altare. Saluta quindi la sua patria Micene e, prefigurando per sé gloria eterna, esce di scena dando addio alla luce.

Dopo un breve intermezzo corale, un peana in onore di Artemide, in cui le donne del coro scandiscono i momenti rituali che attendono la fanciulla e immaginano i fiotti di sangue che arrosseranno l'altare in un sacrificio grazie al quale la dea potrà concedere alla Grecia salvezza e gloria, inizia la parte finale della tragedia, testualmente dubbia.

Arriva in scena in uno stato di grande eccitazione emotiva un messaggero, che racconta nel dettaglio alla regina quanto avvenuto presso l'altare di Artemide, dall'arrivo di Ifigenia, al dolore di Agamennone che si copre il capo col mantello alla sua vista, alle parole della fanciulla al padre in cui offre se stessa e il suo corpo alla Grecia, fino alla successione dei momenti del rituale: l'araldo Talibio ordina il silenzio rituale, Calcante depone nel canestro il coltello sacrificatore e incorona il capo della vittima, Achille compie un giro dell'altare con il canestro e le acque lustrali e prega la dea di accogliere con benevolenza il sacrificio e concedere il buon esito della spedizione, il sacerdote prende il coltello e osserva il collo della fanciulla per capire dove colpire, tutti i presenti abbassano lo sguardo a terra, sentono sferrare il colpo, ma ecco che, al posto di Ifigenia, vedono una bellissima cerva palpitante il cui sangue bagna l'altare. Di fronte a tale prodigio Calcante annuncia che la cerva è la vittima che Artemide gradisce di più della fanciulla di nobile sangue, e che dunque ormai è tempo di salpare. È stato il signore Agamennone a mandare il messaggero ad annunciare il prodigio alla moglie, e a dirle che la figlia è ormai volata tra gli dei. Ma Clitemestra rimane incredula, in dubbio che si tratti solo di una favola per consolarla, del tutto priva di fondamento. Queste, di incertezza e incredulità, sono le sue ultime parole, mentre Agamennone, sopraggiunto in scena, ribadisce la sorte beata della figlia, e dà addio alla moglie prevedendo un lungo periodo di separazione, mentre il coro augura il successo e la presa di Troia.

Questo il testo che ci è pervenuto, nella sua integrità, attraverso la tradizione manoscritta, alla quale occorre ora rivolgere l'attenzione.

## 2 Il testo, la tradizione manoscritta e problemi di autenticità

*IA* fa parte del ramo della tradizione in cui i drammi euripidei sono in ordine alfabetico e senza scoli, a differenza dell'altro ramo, in cui i testi sono accompagnati da ricchi scoli.<sup>1</sup> Unici testimoni di questa tradizione 'alfabetica' sono due manoscritti, il codice L (*Laurentianus* XXXII-2), cartaceo, databile nel secondo decennio del XIV secolo, attorno al 1315, e il codice P, membranaceo, databile attorno al 1320-1325, costituito da due tronconi, separati in Oriente attorno al 1400 (*Palatinus gr. 287* e il *Laurentianus* Conv. soppr. 172), la cui unità è stata riconosciuta già dalla fine dell'Ottocento. Il codice L, in cui *IA* occupa i fogli 144v-154r, contiene diciotto tragedie di Euripide (mancano *Troiane* e la seconda parte delle *Baccanti* dal v. 756), oltre a sei tragedie di Sofocle, la *Vita di Esiodo* di Demetrio Triclinio, *Opere e giorni* di Esiodo, tre tragedie di Eschilo. Il manoscritto è particolarmente prezioso in quanto su di esso ha lavorato, con emendamenti e annotazioni, un filologo avvertito, nel cui *ductus* è stata riconosciuta la mano di Demetrio Triclinio,<sup>2</sup> allievo di Tommaso Magistro, che avrebbe rivisto il testo a più riprese (Tr<sup>1</sup>, Tr<sup>2</sup> e Tr<sup>3</sup>),<sup>3</sup> forse a Tessalonica, prima che il codice passasse in Italia, di proprietà di Simone Atumano, nominato vescovo di Gerace di Calabria nel 1348 dal papa Clemente VI, e poi entrato a far parte della collezione dei Medici. Dell'altro testimone, il codice P, *IA* occupa i fogli 133r-147v del primo troncone, il *Palatinus gr. 287*, fatto venire a Venezia da Marco Musuro, e considerato per decenni il modello dell'edizione aldina del 1503 - teoria poi dimostrata inconsistente per motivi cronologici -,<sup>4</sup> finché, dopo altri passaggi, giunge in Vaticano.

Il problema del rapporto tra i due manoscritti ha impegnato i filologi per più di un secolo, e si sono visti su fronti opposti da un lato coloro che ritengono che P sia copia di L, dall'altro coloro che ritengono che P ed L siano *gemelli*, ossia derivati indipendentemente da una fonte comune. Le due teorie sono state rilanciate a più ripre-

1 La bipartizione della tradizione manoscritta euripidea è stata riconosciuta per primo da Prinz 1899, editore della *Medea* nella ottocentesca edizione di Euripide nella Bibliotheca Teubneriana, che a p. VI della *Praefatio editionis primae* del 1877 scriveva «horum codicum duae classes sunt distinguendae». La bipartizione è stata autorevolmente riproposta da Wilamowitz 1889.

2 Studio essenziale per la tradizione delle tragedie di Euripide è Turyn 1957, cui si deve l'individuazione di Demetrio Triclinio nel revisore di L, e più in generale la valorizzazione del contributo della cultura bizantina dell'età dei Paleologi per la ricostruzione del testo euripideo; lo studioso ha anche riconosciuto la sezione di tragedie, tra cui la nostra, copiate da Nicola Tricline.

3 L'individuazione di tre diverse mani di Triclinio con tre diversi colori di inchiostro si deve a Zuntz 1965, altra tappa fondamentale nello studio della tradizione manoscritta euripidea. Per una recentissima ricostruzione si veda Finglass 2020.

4 Sicherl 1975, 205-12.

se, con nuovi argomenti, e non senza toni polemici. La teoria della gemellarità, sostenuta in passato da Wilamowitz,<sup>5</sup> è stata ripresa da Turyn,<sup>6</sup> mentre sul fronte opposto, dopo Vitelli e Wecklein,<sup>7</sup> Zuntz ha cercato di dimostrare che P è stato copiato da L dopo le prime notazioni tricliniane, e prima delle successive due revisioni.<sup>8</sup> Ma Tuilier, che ha ripreso tutta la questione, evidenzia le numerose eccezioni a questa teoria, ritornando quindi all'idea che i due manoscritti, composti a pochi anni di distanza, derivino da un modello comune Λ in minuscola,<sup>9</sup> idea sostenuta anche da Irigoien che evidenzia le differenti modalità di lettura.<sup>10</sup> Diggle è intervenuto autorevolmente sulla questione, attraverso recensioni molto polemiche nei confronti di Tuilier e Garzya,<sup>11</sup> che si era pure espresso a favore del gemellaggio,<sup>12</sup> concordando invece con Zuntz che P sia copia di L ed ammettendo soltanto che è certamente difficile individuare con precisione le tre revisioni di Triclinio. Tra gli altri editori recenti, che P sia copia di L è idea condivisa anche da Günther e Kovacs; Stockert sembra propendere per una posizione intermedia ammettendo che P possa avere lezioni indipendenti da L (64-66), mentre Jouan, che non mi pare si esprima in modo esplicito, dichiara nella sua *Notice* di avere dato importanza alle lezioni di P, talora più vicine alla tradizione antica di quelle di L. Della stessa opinione di Diggle gli ultimi editori Collard-Morwood.

Su tutta la questione è ritornato in anni recenti Magnani che, attraverso un esame autoptico sui due manoscritti e dopo una attenta descrizione codicologica, ha analizzato con puntualità il testo, relativamente agli *Eraclidi*, tragedia appartenente anch'essa alla serie alfabetica e trasmessa pertanto dagli stessi due testimoni: per il codice L, ha distinto il lavoro degli scribi e i loro interventi e le tre revisioni di Triclinio, cui non attribuisce differenze intenzionali di tipologia, e analoga analisi ha condotto sulle diverse mani del codice

**5** Wilamowitz 1889, 208 nota 174.

**6** Turyn 1957, 223-306, in part. 279: «L and P must be presumed to stem from one common source», sulla base dell'argomento che, nonostante la loro stretta vicinanza, ci sono lezioni o errori specifici dell'uno assenti nell'altro, sicché ritiene del tutto superata la teoria che P sia copia di L. D'accordo con Turyn anche Di Benedetto 1965, 22.

**7** Wecklein, *Praefatio editionis secundae*, VIII: «Librum P [...] non ex eodem quo L archetypo sed ex ipso L derivatum esse probavit Vitelli». (Qui come altrove cito le edizioni col solo cognome dell'autore senza anno di pubblicazione).

**8** Zuntz 1965, 16 ss.

**9** Tuilier 1968, 19.

**10** Irigoien 1958 e 1967, rispettivamente nella recensione positiva a Turyn e negativa a Zuntz, mette in evidenza tra l'altro che entrambi i manoscritti sono disposti su due colonne, ma la lettura è orizzontale in L (ad ogni verso si cambia colonna), com'era usuale al tempo, e verticale in P.

**11** Rispettivamente Diggle 1971a = 1994, 44-7 e Diggle 1984 = 1994, 298-304.

**12** Garzya 1974.

P, che giudica indubitabilmente in stretto rapporto con L, come prova anche che *rubricator* di P sia Giovanni Catrario, collaboratore di Triclinio. Conclude però che «la derivazione diretta di P da L è cosa tutt'altro che palmare», per via della inspiegabile completezza di P che possiede il finale delle *Baccanti* e le *Troiane*, nonché per la difforme successione dei drammi euripidei rispetto alla numerazione tricliniana di L. La revisione di Catrario e di un altro revisore di P, almeno per *Suppl.*, *IT* e *IA* testimonierebbe, secondo lo studioso, una revisione ulteriore di Triclinio successiva a Tr<sup>3</sup>, «cosa che rivaluta profondamente lo *status* di P nella *recensio*». Il codice P cioè avrebbe la funzione di riprodurre fedelmente tale ulteriore revisione tricliniana, ben più dettagliata. Nello *stemma codicum* riprodotto dallo studioso, P appare pertanto derivato da tale non attestato Tr<sup>4</sup>, derivante dal codice λ del 1330 circa, da cui discende anche L.<sup>13</sup> Ancora più esplicitamente si è espresso lo studioso in un'ulteriore indagine sui due manoscritti, condotta a proposito del frammento della *Danae* F 1132 Kannicht che segue in P *IA* 1578-1629, in quanto afferma: «Rimango persuaso del fatto che vi siano ragioni codicologiche, paleografiche e testuali contrarie alla ricostruzione zuntziana e favorevoli a un'indipendenza dei due mss., pur prodotti in un ambito comune».<sup>14</sup>

Come si vede dunque, la questione della derivazione diretta di P da L, prevalente nelle ultime edizioni, nonostante le difficoltà esplicitate persino da Zuntz, può ulteriormente venire riconsiderata, entrando analiticamente nel merito del lavoro dei copisti e delle diverse revisioni tricliniane. Tuttavia, in assenza, allo stato attuale, di una puntuale riconsiderazione della questione, per il mio apparato ho privilegiato l'analisi del solo codice L.

Oltre i due manoscritti, cui vanno aggiunti tre tardi apografi di L (il *Laurentianus* pl. XXXI 1 e il *Parisinus* gr. 2887, entrambi della fine del XV secolo, e il *Parisinus* gr. 2817 dell'inizio del XVI secolo), singole sequenze di versi della tragedia ci sono state restituite da tre papiri: un papiro di Leiden del III secolo a.C. con notazioni musicali (*Pap. Leiden* inv. 510: vv. 1500?-1508, 784-94?), un papiro di Colonia del II secolo a.C. (*Pap. Köln* II 67: vv. 301-9, 390-2, 569-83, 745-9, 796-806, 819-20), e un papiro di Ossirinco del III secolo d.C. (*Pap. Oxy.* 3719: vv. 913-18),<sup>15</sup> che però purtroppo non contribuiscono in modo determinante alla soluzione dei problemi testuali dei versi che contengono, come chiarirò nelle note relative.

Nonostante la tradizione manoscritta sia composta da pochissimi testimoni, ricostruire il testo di *IA* è stato estremamente complesso,

**13** Magnani 2000, *passim*, citazioni 237 e stemma 241.

**14** Magnani 2010, 67; a 65 riproduce uno schema che mostra il differente ordine dei drammi in L e P.

**15** Un recente studio complessivo sul testo di Euripide nell'antichità è Carrara 2009, in particolare 116-19 sul papiro di Leiden, 153-63 sul papiro di Colonia, 434-5 sul papiro di Ossirinco.

non soltanto per le tre mani di correzioni del Triclinio sul testo di L e il non lineare confronto con P, ma soprattutto perché la tragedia fu rappresentata postuma, messa in scena da Euripide il giovane, come informa uno scolio alle *Rane* di Aristofane. Nel dialogo iniziale della commedia, Dioniso rivela l'improvviso e irrefrenabile desiderio di rivedere Euripide, che lo ha colto leggendo l'*Andromeda*. E poiché il poeta è morto, come Eracle ricorda al dio (v. 67: τοῦ τεθνηκότος), Dioniso ha deciso di andare a cercarlo nell'Ade. Da qui, come è noto, prende avvio la trama della commedia. Lo scolio al passo aggiunge quanto riportato nelle *didaskaliai*, cioè che, morto Euripide, il figlio di lui, anch'egli di nome Euripide, ha messo in scena *Ifigenia in Aulide*, *Alcmeone* e *Baccanti*, ottenendo la vittoria.<sup>16</sup> Il tragediografo, trasferitosi in Macedonia alla corte di Archelao nel 408, vi aveva trovato la morte nell'inverno del 407-406.<sup>17</sup> Poiché le *Rane* sono state rappresentate nelle Lenee del gennaio del 405, è probabile che *IA* con le altre due tragedie della trilogia sia stata rappresentata nelle Grandi Dionisie di marzo del 405, secondo la ricostruzione ormai comunemente accettata.<sup>18</sup>

La rappresentazione postuma della tragedia, il sospetto che quanto lasciato dal poeta prima di morire fosse non del tutto messo a punto, rivisto e completato, ha indotto e induce tuttora la critica a dubitare della autenticità di intere parti o di singole sequenze di versi. Nel corso dei decenni si sono alternate visioni del tutto

**16** *Schol. Vet. in Aristoph. Ranas* 67d, 14 Chantry = *TrGF* 1. DID C 22 οὕτω γὰρ καὶ αἱ διδασκαλῖαι φέρουσι, τελευτήσαντος Εὐριπίδου τὸν υἱὸν αὐτοῦ δεδιδαχέναι ὁμωνύμως ἐν ἄσπει Ἰφιγένειαν τὴν ἐν Αὐλίδι, Ἀλκμαίωνα, Βάκχας. Che il dramma sia stato rappresentato dal nipote e che la trilogia ottenne la vittoria è invece in *Suda* ε 3695 Adler = *TrGF* 5.1 T3.24-5 νίκας δὲ ἀνείλετο ε', τὰς μὲν δ' περιών, τὴν δὲ μίαν μετὰ τὴν τελευτὴν, ἐπιδειξαμένου τὸ δρᾶμα τοῦ ἀδελφιδοῦ αὐτοῦ Εὐριπίδου.

**17** Le testimonianze sulla vita di Euripide in *TrGF* 5.1 T 1-17 Kannicht. Secondo la notizia data dal Marmor Parium Euripide morì nel secondo anno della 93° olimpiade (*IG* XII.5.444 = *FGrH* 239 A 63 = 5.1 T 15 a Kannicht); secondo Apollodoro, citato in *Diod.* 13.103.5 (=5.1 T 17a Kannicht) la data della morte si abbasserebbe di poco, cioè nel 406-405. La notizia del trasferimento in Macedonia, oltre che nelle *Vitae* (T *IA* 6, IB 48, II 60 Kannicht), è riportata dai citati passi della *Suda* (T 3.4 ἀπάρας δὲ ἀπ' Ἀθηνῶν ἦλθε πρὸς Ἀρχέλαον τὸν βασιλεῖα τῶν Μακεδόνων) e *Diodoro*, che aggiunge il particolare aneddotic dello sbranamento da parte dei cani. Da Scullion 2003 il soggiorno e la morte in Macedonia sono ritenuti invenzione dei biografi, nessuno dei quali anteriore al III secolo, mentre il coevo Aristofane tace al riguardo. La tradizione, pur se tarda, è comunque consolidata nelle fonti e nella critica. Da ultimo, ha ricostruito la biografia euripidea Tyrrell 2020.

**18** Invece Dirkzwager 1978 ritiene che la rappresentazione sia avvenuta alle stesse Lenee delle *Rane*. Caspers 2012 pensa che le tragedie della trilogia siano state concepite unitariamente per essere rappresentate alle Dionisie del 406, e individua discontinuità e analogie tra *IA* e *Baccanti*. Canfora 1986, 172-4, che assegna al 405 la vittoria sofoclea con *Edipo a Colono*, data invece la nostra trilogia vincente alle Dionisie del 403, durante il governo oligarchico, mentre la democrazia aveva avversato il poeta per la sua costante critica al regime.

opposte, da quelle che ritengono la tragedia pressoché interamente autentica, a quelle più scettiche e tendenti a radicali espunzioni.

Se volessimo seguire brevemente la storia di tale atteggiamento critico, potremmo verificare che, nei primi secoli di trasmissione della tragedia, nessun dubbio era stato sollevato circa il testo trådito. I primi dubbi sono forse quelli espressi da Erasmo da Rotterdam, traduttore della tragedia nel 1507, che parla di stile più adatto a Sofocle, ma di modalità argomentative euripidee, pur se esplicitamente dichiara di non volere entrare nel merito di questioni di paternità.<sup>19</sup> È vero soltanto che nelle edizioni più antiche, dalla Aldina del 1503 a quelle che si sono succedute nel Cinque e Seicento, non mancano ottimi interventi sul testo di dotti quali Brodeau (Brodeaus), Canter, Portus, Scaliger, Barnes, le cui correzioni, anche quelle dubbie precedute da *fortasse* o *malim*, sono accolte negli apparati delle più recenti edizioni perché tuttora valide e non superate.<sup>20</sup> Nel Settecento è continuato il lavoro critico sul testo, ad opera di studiosi quali Reiske, cui si devono numerose correzioni, e anche Heath e Pierson.<sup>21</sup>

Alla fine del Settecento si sono manifestati i primi forti, argomentati e autorevoli dubbi sulla paternità, che scardinano l'unità testuale della tragedia, da quel momento, tranne rare eccezioni, mai più ritrovata.<sup>22</sup> Nel 1762 il Musgrave, in *Exercitationum in Euripidem libri duo*, per primo ha dubitato del prologo trådito per motivi metrici e contenutistici, come vedremo subito, e Porson nel 1797 ha ritenuto spurio tutto l'esodo.<sup>23</sup> L'edizione di Markland pubblicata negli stessi anni costituisce un riferimento imprescindibile per la costituzione del testo della nostra tragedia, per il numero e la qualità degli emendamenti e delle congetture.

Nel secolo successivo ai dubbi circa l'autenticità del prologo e dell'esodo, si sono aggiunte numerose proposte di espunzione di intere parti, quali la seconda parte della parodo col 'catalogo delle na-

**19** Erasmo, 77: «alium quendam orationis gustum diversamque carminis indolem sentire mihi sum visus. Nam (ni fallor) et plusculum habet candoris et fusior est dictio. Quo quidem nomine Sophoclea videri queat; at rursus argumentorum densitate quasique declamatoria quadam suadendi ac dissuadendi facultate parentem Euripidem magis refert. Quamquam utri sit inscribenda, neque meum est pronuntiare neque magni referre puto».

**20** Brodaeus 1562; Canter ed.; 1571; Portus 1599; Barnes ed.; gli interventi di Scaliger si trovano a margine della sua personale edizione di Canter conservata alla Bodleian Library di Oxford.

**21** Reiske 1754, Heath 1762, Pierson 1752.

**22** Gurd 2005, nell'intento di mostrare la 'pluralità' di ogni singola edizione, ricostruisce le 'radici' teoriche di tredici edizioni di *IA* a partire da Musgrave fino a Kovacs, e al riguardo afferma: «when the traditional text of the *Iphigenia at Aulis* is destabilized, this take place in a realm where the possibility of stability is never more than an asymptotic ideal» (81).

**23** Si tratta del *Supplementum ad Praefationem* della sua edizione dell'*Ecuba*, vedi *infra* nota 165. Altri suoi contributi critici a *IA* in Porson 1812 e 1815.

vi', la *rthesis* del primo messaggero, alcune sezioni del dialogo tra Agamennone e Menelao, la scena di ingresso di Clitemestra sul carro, oltre che parte degli interventi di Achille e singoli versi o sequenze di versi considerati non solo impropri o scorretti da un punto di vista stilistico e metrico, ma anche incoerenti da un punto di vista logico. Nella sua edizione oxoniense, Diggle pone un'utile appendice nella quale registra *quem quis quando versum primus damnaverit*, dalla quale è agevole rilevare che è stato il XIX secolo quello nel quale si è esercitata una forma di filologia atetizzante, volta ad individuare i versi e le sezioni interpolate.<sup>24</sup> L'incertezza e la labilità testuale entrano cioè, nel XIX secolo, sullo sfondo epistemologico del lavoro filologico, assieme al gusto della congettura, ampiamente sviluppato già alla fine del Settecento. Tra i contributi ancora essenziali ed utilizzati per la costituzione del testo occorre ricordare Boeckh e Bremi, che hanno ipotizzato due differenti versioni della tragedia, Elmsley, Blomfield, Bothe, Matthiae, col quale matura il tentativo di distinguere le parti interpolate o alterate, sistematicamente sviluppato da Hermann nella sua dissertazione pubblicata negli *Opuscula*, da Hartung, col suo intento di epurare il vero Euripide dal *versificator stupidus*, dalla dissertazione di Hennig, dallo studio e dall'edizione di Vitelli,<sup>25</sup> e dalle edizioni di Nauck, Kirchhoff, Monk, di Ludwig e Wilhelm Dindorf, Klotz, Paley, England, dei quali nel commento specificherò in dettaglio le proposte di espunzione e le congetture.

Vitelli, nel 1877, osservava che «non vi ha forse tragedia di Euripide che più della *Ifigenia in Aulide* abbia esercitato l'acume dei critici», e poco dopo riconosceva che le congetture, definite «un'arma pericolosa della critica», diventano «o un inutile 'lusus ingenii' o, quando anche l'«ingenium» faccia difetto, una costruzione barocca di sillabe e di lettere», esprimendo quindi scarsa fiducia persino nelle proprie congetture (VI).

Due edizioni fanno eccezione per la loro posizione conservatrice e per la difesa del testo tràdito, cioè quelle di Firnhaber e di Weil, così come un certo conservatorismo è registrabile nella classica edizione di Murray per la *Bibliotheca Oxoniensis*, rimasta canonica per decenni.

Nel XX secolo tappa importante nella vicenda critica di *IA* è costituita dal celebre *Actors' Interpolations in Greek Tragedy* di Pa-

**24** Rinvio, per la sua completezza, a questa interessante appendice di Diggle, della quale in apparato ho registrato soltanto le proposte di espunzione discusse nel commento.

**25** Boeckh 1808; Bremi 1819; Elmsley 1819; 1821; 1822a; 1822b; Blomfield 1814; Bothe autore, oltre che di un'edizione del 1825, anche di interventi testuali in appendice alla sua traduzione tedesca di Euripide in cinque volumi, 1800-1803 (*IA* occupa il vol. 2 del 1801, 53-172; ulteriori osservazioni nel vol. 5 del 1803, 389-90 e nella riedizione del 1823, 2: 337-423), Hermann ed.; 1877; Hartung ed.; 1844; Hennig 1870; Vitelli ed.; 1877.

ge, che ha dedicato a *IA* l'intera seconda parte del volume,<sup>26</sup> proprio perché tragedia più esposta di altre, per la sua stessa storia, a interventi esterni, realizzatisi nel corso delle rappresentazioni.

Il problema delle interpolazioni nei testi teatrali era stato posto all'attenzione della critica già da Wilamowitz nella sua *Einleitung* del 1889, quando osservava la inevitabilità degli interventi degli attori, cui la legge di Licurgo, testimoniataci dallo Pseudo-Plutarco (*Vit. dec. orat.* 841f-842a), aveva vanamente tentato di porre un argine, e inoltre che, poiché i nostri manoscritti derivano da Aristofane di Bisanzio, che frequentava i teatri, l'esegesi dei testi deriva dal teatro, riferendosi alla tradizione scoliastica:<sup>27</sup> esattamente su questo assunto si basa il lavoro di Page, che radicalizza la posizione dello studioso, non considera il rapporto tra la produzione dei 'libri' e l'uso dei 'copioni' né il possibile controllo che gli stessi poeti potevano esercitare, tutti argomenti sollevati in precedenza da Cantarella;<sup>28</sup> infatti afferma «The spoken word was so much more important than the written word, therefore the text of X at any given time was what the actors spoke when they performed X; and the publisher who made the book wrote what the actors said at the time and so perpetuated the actors' alterations in the written texts which were soon to lie open before Aristophanes».<sup>29</sup> Scettico su questo si è mostrato Garzya, in quanto non ci sono prove certe di V e IV secolo che dimostrino la presenza di interpolazioni di attori, oltre gli scolii risalenti ai grammatici alessandrini, che potrebbero avere soltanto congezzato.<sup>30</sup> Nel nostro caso ricordo che i manoscritti di *IA* sono sprovvisti di scolii. Tuttavia, come osservato da Battezzato, l'esistenza stessa della norma di Licurgo che impedisce agli attori di recitare in maniera diffor-

**26** Page 1934, 122 ss. Egli riteneva non euripidei 432 versi, in particolare 106-14 dei giambi del prologo; il catalogo della navi della parodo 231-302; 404-14 e 506-42 del dialogo tra Agamennone e Menelao; 590-606, cioè la parte finale del primo stasimo e 607-30 del secondo episodio con l'arrivo di Clitemestra, interpolati 'spectaculi causa'; nello scambio tra Achille e Clitemestra considera interpolati i versi iniziali e finali, cioè 633-4, 635-7, 652, 665, 694, 741; del secondo stasimo sospetta 764-7 e 781-3, degli interventi di Achille sospetta di 919-1035, 1402-32, e di tutto l'esodo 1532-629, ma molti sospetti gravano, con differente gradualità, in altre sequenze di versi, come 1510-31 del coro e qua e là in moltissimi altri casi, per errori metrici, usi linguistici o modalità stilistiche ritenute estranee al poeta, sicché il numero dei versi spuri potrebbe incrementarsi di un altro centinaio.

**27** Wilamowitz 1889, 153: «dass Aristophanes in das Schauspielhaus gegangen ist, um die Tradition der Bühne für die Exegese des Textes nutzbar zu machen».

**28** Cantarella 1930; sulla base di questi argomenti lo studioso riduce in generale la portata delle interpolazioni degli attori agli episodi, e, per *IA*, parlava piuttosto di inserzioni dovute ai rifacitori, soprattutto nel prologo e nell'esodo; i versi che riteneva invece potessero essere interpolati da attori sono 93, 105-14, 635-6, 741, 1114, 1425.

**29** Page 1934, 108-9.

**30** Garzya 1981, che segnala che i copisti ritenevano le interpolazioni di attori del tutto indipendenti dalla *paradosis*. Analogo scetticismo mostra Hamilton 1974, che fa una buona ricostruzione del dibattito sulla questione, con ragionate critiche a Page.

me dal testo dell'archivio della città, «presuppone che esistesse la pratica attoriale di alterare i testi».<sup>31</sup> Questo dato ovvio si intreccia con la mancata revisione dell'opera da parte del poeta, tanto che il testo di *IA* si presenta particolarmente incerto e labile, pieno di incongruenze logiche, errori metrici, usi linguistici rari, difformità stilistiche, elementi tutti puntualmente segnalati da Page, che su di essi basa la propria analisi.

Tra le edizioni venute alla luce alla fine del Novecento, quella per *Les Belles Lettres* di Jouan del 1983, riedita nel 1990, si presenta molto conservatrice, mentre le successive, di Günther per la *Bibliotheca Teubneriana* del 1988 e di Stockert del 1992, manifestano, sia pure con molte differenze nelle scelte testuali, un atteggiamento critico certamente meno conservativo con varie proposte di espunzione.<sup>32</sup> Del tutto peculiare la già citata edizione oxoniense del 1994 di Diggle, in quanto l'editore, per il testo di questa tragedia, introduce una novità redazionale di rilievo, per il significato che assume, cioè inventa un nuovo sistema di segni, indicando con un cerchietto nero i versi ritenuti *non Euripidei*, con un cerchietto contenente una x quelli *vix Euripidei*, con un cerchietto contenente una linea orizzontale i versi *fortasse non Euripidei* e infine con un cerchio bianco i versi ritenuti *fortasse Euripidei*, segni di cui sono costellate tutte le pagine, mentre non ci sono le consuete parentesi quadre per indicare espunzione. In tal modo, tra i versi ritenuti 'forse' autentici e quelli spuri, si pongono altri due gradi di sospetto rispetto alla loro non genuità, allo stesso modo, di fatto, della varietà di dubbi, diversamente graduati, di Page. È un dato che su 1629 versi, quelli la cui paternità può essere, secondo l'editore, ricondotta ad Euripide sono 688,<sup>33</sup> quelli spuri sono 96,<sup>34</sup> dunque non molti, ma sommati a quelli *fortasse non Euripidei* che sono 248,<sup>35</sup> e a quelli *vix Euripidei* che sono 597,<sup>36</sup> danno un totale di 941, cioè il 57,76%, netta maggioran-

**31** Battezzato 2003, 11, con una discussione sulla ricezione antica dei testi tragici a partire dal passo dello Pseudo-Plutarco. Su questo problema cf. anche Scodel 2007 e da ultimo Kovacs 2014.

**32** Günther espunge 136 versi, cioè l'8,35% su 1629, pur se in apparato aggiunge sovente, come registrerò nelle note di commento, «pro spuriis habeo»; Stockert espunge 214 versi, cioè il 13,14%. Si veda la recensione di Matthiessen 1999 a queste edizioni con ricco commento testuale.

**33** Precisamente 164-230, 303-65, 376-403, 442-64, 471-507, 511-19, 522-35, 631-2, 638-51, 653-64, 666-73, 676-80, 695-719, 727-38, 819-98, 900-8, 917-18, 1036-79, 1120-3, 1127-9, 1134-69, 1173-84, 1186-240, 1253-69, 1271-5, 1338-403, 1421-3, 1426-9, 1433-4, 1440-7, 1450-7, 1462-74.

**34** Precisamente 413-39, 598-606, 635-7, 652, 665, 1407-9, 1578-629.

**35** Precisamente 440-1, 465-70, 536-89, 674-5, 681-93, 720-2, 739, 899, 909-14, 917-18, 1080-97, 1124-6, 1130-3, 1170-2, 1185, 1241-52, 1270, 1283-337, 1404-6, 1410-20, 1424, 1435-9, 1448-9, 1458-61, 1475-509.

**36** Precisamente 1-163, 231-302, 366-75, 404-12, 508-10, 520-1, 590-7, 607-30, 633-4, 694, 723-6, 740-818, 915-16, 919-1035, 1098-119, 1276-82, 1425, 1430-2, 1510-77.

za dei versi. Interesse precipuo dell'editore sembra essere non tanto quello di restituire un testo leggibile e rappresentabile quanto invece di mostrare ai suoi lettori il livello di complessità della tradizione, comprendente al suo interno anche il lavoro critico di secoli, puntualmente registrato nel suo impeccabile apparato, in un approccio che esclude la certezza e si basa sulla probabilità. Sembra quasi che l'editore, di fronte a tale complessità, rinunci a ricostruire il testo euripideo,<sup>37</sup> mentre la mancanza di parentesi quadre fa sì che egli presenti il testo nella sua integrità, nonostante i sospetti variamente graduati che gravano su di esso.

Pur in linea con le scelte testuali di Diggle, David Kovacs, uno degli ultimi editori della tragedia per la Loeb Classical Library, ha spostato su un altro piano la questione, tentando di ricostruire non tanto il testo di Euripide, irrimediabilmente perduto, quanto ciò cui gli spettatori hanno assistito alla 'first performance' (FP), nella quale certamente ci sono già interventi di Euripide minore (EM), necessari alla messa in scena, sia che si tratti del figlio come dice lo scolio alle *Rane* sia che si tratti del nipote come informa la *Suda*, e ciò che invece è frutto del lavoro di un 'Reviser' di IV secolo, cui si devono parti della tragedia non riconducibili né a Euripide né a Euripide minore; lo studioso parte dall'assunto che originariamente la profezia di Calcante fosse pubblica e che proprio il Reviser abbia introdotto il motivo della segretezza della profezia, individuando con questo criterio i versi da espungere, per un totale di 488;<sup>38</sup> oltre a questi, Kovacs individua anche passi da ritenere spuri,<sup>39</sup> per un totale di 213 versi che, sommati ai precedenti, portano a 701 il numero di versi messi tra parentesi quadre su 1629, cioè il 43,03%. La tragedia rimarrebbe pertanto con soli 928 versi, cui, secondo lo studioso, potrebbero aggiungersi circa 200-300 originali, caduti nel lavoro di revisione. Mi pare però che, se in apparenza il problema si sposta, dalla pretesa ricostruzione del 'vero' testo euripideo al testo/copione, prodotto del lavoro di Euripide minore su quanto lasciato da Euripide, in realtà anche in questo caso abbiamo il tentativo di distinguere le diverse mani che si sono succedute nel tempo, secondo lo sforzo filologico che sempre ha contrassegnato lo studio di *IA*. In più, in questo caso, tutta l'argomentazione è fondata sull'ipotesi che la profezia di Calcante fosse in origine *coram popu-*

**37** Sull'epistemologia dell'approccio critico di Diggle, cf. Gurd 2005, 152-64: «Diggle's text is not a presentation of Euripides' original text, or even of a stylistically regular drama. Rather it aims for a systematic presentation of the critical dialogue between the received text and Diggle himself. In this, as we shall see, Diggle follows Page» (130).

**38** Kovacs 2003a, le cui conclusioni sono riprodotte nella Introduzione della sua ed., 157-63. Attribuisce al Reviser 1-48, 106-63, 335-441, 454-9, 465-6, 469-537, 590-630, 919-43, 955-69, 975-1007, 1017-21, 1148-84, 1241-52, 1407-30, 1447-52.

**39** Cioè 633-7, 640-1, 681-94, 721-6, 749-50, 773-84, 946, 973-4, 1032, 1114-19, 1124-8, 1130-3, 1276-83, 1369-70, 1435-9, 1458-61, 1475-509, 1530, 1532-629.

lo, ipotesi che struttura tutta l'edizione, e che determina tagli eccessivi e mutilanti, che talora l'editore colma con versi di sua fattura! Inoltre a determinare i suoi interventi sul testo e le proposte di espunzione contribuisce anche la sua complessiva interpretazione di questa tragedia il cui fulcro drammaturgico è rappresentato dal sacrificio, considerato dallo studioso il prezzo da pagare per una guerra necessaria, intesa come serio progetto politico.<sup>40</sup>

In entrambi questi editori dunque, nonostante il differente approccio e il differente assetto redazionale, si può comunque notare un atteggiamento pessimistico di rinuncia, come se sul testo di *IA* si potessero soltanto formulare ipotesi prive di fondamento.

Infine, nel 2017, quando questo mio lavoro era giunto ad un avanzato stadio di elaborazione, è venuta alla luce un'ultima edizione critica curata da Christopher Collard e James Morwood. Il testo segue molto da vicino le scelte di Diggle, dal quale si differenzia non soltanto in punti specifici ma soprattutto per la valutazione circa il grado di sospetto di autenticità: pertanto il testo reintroduce l'uso delle parentesi quadre per le espunzioni, che riguardano 170 versi, cioè il 10,44%.<sup>41</sup> Si può osservare che in molti casi versi ritenuti *vix Euripidei* da Diggle sono mantenuti, come per esempio il prologo e la seconda parte della parodo, il discorso di Achille a Clitemestra, e talora anche versi ritenuti *non Euripidei* come la *rhexis* del primo messaggero. In questi casi Collard-Morwood si limitano a espungere o crocifiggere sequenze di pochi versi. Dopo l'atteggiamento 'radicale' di Diggle e Kovacs quest'ultima edizione riporta *IA* direi alla 'normalità' metodologica, tenendo ovviamente conto dei motivi di sospetto di autenticità, ma procedendo con prudenza alle espunzioni. Queste ultime implicitamente manifestano il tentativo di restituire il testo euripideo, per quanto tormentato e reso labile dalla tradizione.

Anch'io ho tenuto conto prioritariamente dell'edizione Diggle, ma, non riproducendo la peculiarità redazionale dei segni differenziati, ho introdotto le tradizionali parentesi quadre in misura molto limitata, rispondendo quindi con cautela all'insidiosa sirena delle espunzioni, e non già con un intento 'conservativo' quanto per una precisa scelta di metodo. Raramente le motivazioni sono cogenti e gli argomenti incontrovertibili. Ragioni di natura metrica o stilistica sono certamente da tenere in conto, direi doverosamente, mentre molto meno difendibili sono motivazioni di carattere contenutistico e concettuale. Ritenere spuri dei versi perché considerati incoerenti ri-

<sup>40</sup> Cf. *infra* par. 5. Nella sua recensione all'edizione, la Katz Anhalt (2003) osserva che alcuni passi espunti contengono la aperta contestazione del sacrificio, nonché segnala le ricadute di questa interpretazione anche sulla traduzione. Anche Mastronarde 2004 mostra che sia estranea alla natura di Kovacs l'ars nesciendi, rifiuta il vezzo della fattura personale di versi, e fa inoltre rilievi critici che segnalerò nelle note di commento.

<sup>41</sup> Si tratta di 368-9, 520-1, 599-606, 635-7, 652, 665, 741, 749-50, 773-83, 924-25, 963-4, 1407-9, 1425, 1430-2, 1509-629.

spetto al carattere del personaggio in questione o rispetto alla logica interna degli argomenti o allo sviluppo drammaturgico è a mio avviso discutibile. Per questo, ho limitato le espunzioni all'esodo, perché in esso ci sono evidenti motivi di sospetto, che rendono prudente proprio il ricorso alle parentesi quadre, e poi ad altri pochi casi di evidente ripetizione e ridondanza, o di gravi errori metrici.<sup>42</sup> Ma l'uso delle parentesi quadre non comporta per me l'idea che tutti gli altri versi siano di autentica fattura euripidea. Il lavoro critico di due secoli ha evidenziato quanto il testo di questa tragedia, che non ha avuto la revisione finale del suo autore, sia stato particolarmente esposto a guasti e interpolazioni, come mostrano le evidenti asperità stilistiche e sintattiche, le irregolarità metriche, le incoerenze e le ripetizioni. Sicché per un testo labile e privo di autorialità come quello di *IA* l'uso delle parentesi quadre si presenta particolarmente insidioso e fuorviante.<sup>43</sup> La inconsueta scelta redazionale di Diggle che evidenzia i differenti gradi di sospetto è prova della impossibilità di operare tagli netti. Pertanto, in mancanza di prove certe e di argomenti probanti, è molto meglio mantenere il testo trådito, che documenta comunque il modo in cui la tragedia è stata tramandata, letta, interpretata.

Ho costituito l'apparato critico basandomi su una copia digitale del codice L, fornitami dalla Biblioteca Medicea Laurenziana, e sul confronto delle edizioni critiche, recenti e passate, nonché dei numerosi interventi critici su specifici versi. Ho condotto con puntualità tale confronto, tanto che ho potuto riscontrare l'attribuzione a uno studioso di una congettura in realtà non registrata né verificabile, mentre, per quanto di buona qualità sia la copia digitale del codice L analizzata, è stato arduo individuare le tre mani di correzione di Triclinio, sicché per questo aspetto mi sono attenuta alle indicazioni di Diggle. Penso del resto che soltanto un riesame autoptico del manoscritto, assieme anche al riesame di P, potrebbe consentire di apportare un qualche contributo, tanto questi testi sono stati sottoposti da secoli a un incessante lavoro critico. Dato l'eccessivo numero di interventi correttivi sul testo nel corso del tempo, ho scelto di considerare le lezioni e le congetture che presentano particolare interesse filologico, e che nel corso del commento discuto nel dettaglio. Non ho registrato in apparato varianti e correzioni poco significative, come le consonanti scempie al posto delle doppie, il -v efelcistico, differenze dovute al fenomeno dello iotacismo, l'alternanza tra ξυv- e συv-, tra ἐς e εἰς, errori di accento.

**42** Si tratta di 599-606, 635-7, 652, 665, 963-4, 1425, 1532-629.

**43** Cf. quanto afferma Medda 2006, 312, a proposito delle proposte di espunzione dell'esodo delle *Fenicie*, basate non su effettivi errori o debolezze del testo trådito: «in una situazione di questo tipo l'uso della tradizionale parentesi quadra, con la quale gli editori separano i segmenti di testo ritenuti spuri da quelli autentici si rivela largamente inadeguato, perché troppo legato all'idea che sia possibile individuare esattamente le suture fra il materiale autentico e quello interpolato».

Ma ciò che mi preme affermare, direi preliminarmente, è che, a mio avviso, la sostanziale precarietà e labilità testuale non intacca minimamente, ed è paradossale, la coerenza e l'unità della tragedia, così come ci è stata restituita dalla tradizione manoscritta: in quanto copione la tragedia funziona perfettamente, dal primo all'ultimo verso, nonostante le incoerenze, comunque poco coglibili dagli spettatori, e i problemi interpretativi posti dall'espunzione dell'esodo, come chiarirò subito. Ma la sfida maggiore è intrecciare i problemi filologici a quelli interpretativi, nel tentativo di recuperare comunque il senso, pur all'interno dei versi dubbi e delle questioni testuali: se infatti queste, una volta indagate, si pongono alla giusta distanza, posso non consentire di avvicinarsi con maggiore consapevolezza critica al testo, per porsi finalmente in ascolto di esso.

### 3 Le parti di sospetta autenticità

#### 3.1 Il prologo

I manoscritti tramandano un prologo del tutto inconsueto anzi unico all'interno della produzione euripidea superstite. Come già detto, la tragedia si apre infatti con un dialogo in metro anapestico recitato da Agamennone e il vecchio servo (1-48), da cui emergono l'ora e la stagione, la quiete che domina nell'accampamento in Aulide, e soprattutto il tormento del re che ha trascorso la notte a scrivere e riscrivere una lettera; ad esso segue un monologo in trimetri giambici (49-114) in cui il re espone l'antefatto e infine un altro dialogo in anapesti presumibilmente lirici (115-62), in cui Agamennone legge al servo il contenuto della lettera da consegnare a Clitemestra per dissuaderla dal condurre in Aulide Ifigenia, aggiungendo raccomandazioni sul viaggio.

Come accennato, per primo il Musgrave nel 1762 ha notato gli anormali anapesti iniziali, quando, sempre per primo, ha portato all'attenzione alcuni versi citati da Eliano, e riferiti dal testimone alla 'Ifigenia' di Euripide, di cui però non c'è traccia nella versione tramandata dai manoscritti. I versi sono:

ἔλαφον δ' Ἀχαιῶν χερσὶν ἐνθήσω φίλαις  
κεροῦσσαν, ἦν σφάζοντες αὐχίσουσι σὴν  
σφάζειν θυγατέρα.<sup>44</sup>

<sup>44</sup> Aelian. NA 7.39 = fr. 857 N.<sup>2</sup>, a proposito della questione se i cervi femmina hanno le corna. I versi si trovano in appendice all'edizione Diggle tra i *Fragments et testimonia dubia*, mentre non sono riportati nell'ed. Kannicht.

una cerva nelle mani degli Achei porrò, cornuta, sgozzando la quale si vanteranno di avere sgozzato tua figlia.

Musgrave non esita ad attribuire i versi a un prologo perduto, recitato da Artemide, in cui la dea, rivolta ad Agamennone *vel absentem vel non audientem*, anticipa la sostituzione con la cerva e dunque la salvezza per Ifigenia. Dell'autenticità dei versi trasmessi dai manoscritti dubita, come afferma, «quod systema anapaesticum nusquam alibi ab Euripide in initio tragoediae positum sit».<sup>45</sup>

Ancor più radicale la posizione critica di Boeckh che nel 1808 parlava di duplice redazione di *IA*, nel senso che Euripide avrebbe composto la nostra tragedia prima di *IT*, e che pertanto la prima rappresentazione sarebbe avvenuta quando Euripide era ancora in vita, mentre dopo la sua morte un'altra versione della tragedia sarebbe stata approntata da Euripide il giovane.<sup>46</sup> La doppia edizione è ipotizzata sulla base di un passo delle *Rane* di Aristofane (1309-10), in cui Eschilo recita versi di Euripide, che lo scolio al passo attribuisce a *IA*, che anche in questo caso non ne ha traccia;<sup>47</sup> sicché la prima redazione, col prologo recitato da Artemide come nella citazione di Eliano, sarebbe stata rappresentata prima delle *Rane*, la seconda, morto il poeta, dopo la commedia, e i giambi pronunciati da Agamennone nel testo trådito assolvono la funzione del prologo inesistente. La conclusione è che la versione in nostro possesso non è quella composta dal vecchio poeta.<sup>48</sup>

Sulla scorta di Boeckh anche Bremi nel 1819 credeva alle due redazioni della tragedia, e che alla redazione euripidea possano essere forse attribuiti i versi in trimetri del prologo ma non certo gli anapesti,<sup>49</sup> mentre nota anch'egli i molti errori metrici e prosodici

<sup>45</sup> Musgrave 1762, 25-6: «Haec dubitari non potest quin a Diana enunciata sint. [...] Fragmentum hoc ex vero Prologo, quem proinde nunc desideramus, desumptum esse. [...] Fieri enim potest, ut quae citavit Aelianus ad Agamemnonem vel absentem vel non audientem dicta sint».

<sup>46</sup> Boeckh 1808, 214 ss.: «duae fuerunt editiones fabulae, quarum altera habuit prologum, altera prologi loco Agamemnonis verba, quae nunc leguntur posita (218); quodsi duplex fuit Iphigeniae Aulidensis recensio, probabile est bis fabulam esse commissam, immo non probabile tantum, sed certum dixerim» (221).

<sup>47</sup> Aristoph. *Ran.* 1309-12 = Eur. F 856 Kannicht Ἀλκυόνες, αἱ παρ' ἀενάοις θαλάσσης / κύμασι στρωμύλλετε / τέγγουσαι νοτίοις πτερῶν / ῥάνισι χροά δροσιζόμεναι, «Alcioni, che sulle onde eterne del mare squittite, bagnando il corpo, come rugiada, con umide gocce delle ali»; e *Schol. Vet.* Aristoph. *Ranas* 1310, 148 Chantray ἔστι δὲ τὸ προεγκείμενον ἐξ Ἰφιγενείας τῆς ἐν Αὐλίδι. Anche questo scolio è in appendice all'edizione Diggle tra i *Fragmenta et testimonia dubia*, con la notazione «sunt qui hos uu. ad IT 1089 sqq. referant, sunt qui ad Hypsipylam (p. 52 Bond)».

<sup>48</sup> Boeckh 1808, 224: «quibus positus oritur quaestio, quisnam sit auctor nostrae Aulidensis Iphigeniae: certe nequit esse Euripides Mnesarchi: primum quod ille omnibus suis dramatis, quae quidem supersunt, prologos praemisit, nostra prologum non habet».

<sup>49</sup> Bremi 1819, 148: «Die eine fing mit v. 49 an, und hatte also einen Prolog ganz in Euripides Form und Manier [...] die andere Ausgabe fing mit v. 1 an, ging bis 48 fort und mit wenigen Abänderungen gehören ihr v. 115-163».

dell'esodo. Matthiae, pochi anni dopo nella sua edizione del 1823, arriva a negare la veridicità della citazione di Eliano, da riferire forse ad altro poeta, e ritiene spurio il prologo tràdito, pur se riconosce la bellezza degli anapesti, dovuti ad un altrettanto valido poeta.<sup>50</sup> Importante contributo critico è quello di Hermann che, nella sua edizione del 1831, si mostra d'accordo con Porson che riteneva la citazione di Eliano collocabile nell'esodo, il cui testo tràdito, come accennato, riteneva certamente spurio; ma in relazione al prologo nota invece quanto l'attuale disposizione con gli anapesti in apertura possa essere dovuta alla volontà del poeta di introdurre innovazioni.<sup>51</sup> Segnala inoltre all'interno dei versi del prologo l'incongruenza tra le parole di Agamennone da cui sembra che la profezia di Calcante sia svelata solo agli Atridi e a Odisseo (106-7) e la preoccupazione mostrata pochi versi dopo dal servo circa la presumibile rabbia di Achille di fronte all'inganno delle nozze (124-6), incongruenza che risolve affermando che il vecchio crede che Achille sappia delle nozze ma non che si tratti di un pretesto ingannevole.<sup>52</sup> L'incoerenza mostrata da Hermann rimane tuttora uno dei nodi su cui la critica non ha cessato di interrogarsi e, assieme alla inconsueta struttura metrica, essa costituisce argomento contro l'autenticità del prologo, cui vanno aggiunte anomalie metriche, linguistiche e stilistiche.

Dopo queste prime posizioni critiche, opinioni altrettanto radicali sono state espresse negli ultimi decenni, per esempio da Bain, che considera, a seguito di Diggle, la possibilità che Euripide non abbia scritto nessun prologo per *IA*, che quello che leggiamo nei manoscritti è una mistura di due differenti schemi di prologo, e che come sono spuri i giambi, altrettanto lo sono gli anapesti.<sup>53</sup> Negli anni precedenti e seguenti la critica si è divisa tra differenti posizioni, tutte dibattute fino ai nostri giorni. In misura maggioritaria, è stata sostenuta l'autenticità dei soli giambi, in quanto tradizionalmente usati da Euripide per i suoi prologhi, cui si sarebbero aggiunti in un momento successivo gli anapesti, nel IV o III secolo a.C. come ri-

**50** Matthiae, 322: «Quocirca valde vereor, ne versus ab Aeliano citati alius potius sint, quam Euripidis»; 323: «Haec igitur talia sunt, ut initium certe fabulae longe aliter ab ipso Euripide constitutum fuisse, quam ut nunc legitur, dubitare vix liceat»; 526 sulla bellezza degli anapesti.

**51** Hermann, IX-X: «recordari debemus, eo tempore scriptam esse hanc tragoediam, quo poetas, inclinatio iam flore artis, ut novitate inventorum placerent, ad insueta confugisse minime mirandum».

**52** Hermann, XII-XIII: «Nam quod ille dicit (vv. 133-135), eo non significat, Achilli promississe Agamemnonem connubium filiae, sed praetextu eo usum esse apud Clytaemestram».

**53** Bain 1977a, dopo avere nel dettaglio argomentato le differenti posizioni, conclude: «The assumption that Euripides did not write a prolog at all is an attractive one» (25), come già aveva fatto Diggle 1971b, che ritiene che alla sua morte Euripide non abbia lasciato nessun prologo e che giambi e anapesti sono stati commissionati da due diversi produttori del dramma.

tiene Schmid,<sup>54</sup> oppure per opera di Euripide minore come sostengono altri studiosi: Murray, nella sua edizione, seguendo quanto suggerito per primo da Blomfield,<sup>55</sup> stampa i trimetri in apertura al suo testo, e in apparato riporta l'interpretazione di Bremi che i trimetri siano autentici mentre gli anapesti, che non espunge, siano di Euripide minore.<sup>56</sup> Kitto, che dà di tutta la tragedia un giudizio negativo in quanto «second-rate play», dice che gli anapesti composti dal figlio sono un modo per abbellire il convenzionale prologo in trimetri lasciato dal padre, dando vita ad una bella scena di sapore curiosamente elisabettiano;<sup>57</sup> Norwood ammette che autore degli anapesti possa essere stato anche un poeta più tardo.<sup>58</sup> Analogamente Page afferma che non sussistono basi argomentative per negare la paternità euripidea dei trimetri, mentre per gli anapesti ritiene quasi certa la loro interpolazione per motivi stilistici che analizzerò in dettaglio nel commento.<sup>59</sup> Grace Mizen ammette la paternità euripidea soltanto di una parte dei giambi, in particolare 80-107, mentre muove una critica serrata, basata su argomenti di natura stilistica e lessicale, agli anapesti, cui contesta anche la rappresentazione dell'*ethos* dei due personaggi sulla scena, che esprimerebbero istanze sociali e valori etici incongrui e fuori contesto.<sup>60</sup> Sulla stessa linea anche Kovacs, che seclude entrambe le serie di anapesti, ritiene che alla First Performance messa in scena da Euripide il giovane il prologo doveva contenere dei trimetri traditi soltanto 49-105, quindi espunge gli ultimi versi 106-14 contenenti il motivo della segretezza della profezia che lo studioso ritiene introdotto dal Reviser; il prologo doveva inoltre prevedere una seconda parte di una cinquantina di versi che introducevano il vecchio.<sup>61</sup>

Del tutto opposta la linea interpretativa di chi ritiene invece autentici gli anapesti e spuri i giambi, a partire dalla autorevole posizione di Fraenkel che, dopo avere segnalato la ripresa paratragi-

**54** Schmid 1940, 640-1 e 652.

**55** Blomfield 1814, 186.

**56** Vedi apparato in incipit: «vv. 49-114 unum prologum imperfectum efficiunt, vv. 1-48, 115-163 alterum paene perfectum [...] trimetros Euripidis esse, anapaestos Euripidis minoris probabiliter conicit Bremius (1819)». Dello stesso avviso anche Petersen 1915, 486.

**57** Kitto 1939, 367 nota 1.

**58** Norwood 1954, 18.

**59** Page 1934, 138 ss. esclude però dalla paternità euripidea dei giambi 106-14, che comportano incoerenze e ripetizioni. Le sue conclusioni sono: «Eur. wrote the iambs; X, a good early writer [...], composed alternative anapaests; Y, an excellent editor non doubt, but a bad poet and a worse dramatist, combined them in the form wich LP have preserved» (140).

**60** Mizen 1980.

**61** Kovacs 2003a, 80-3.

ca degli anapesti iniziali nella prima scena dello *Pseudolus* plautino (1-17), individuava in un frammento dell'*Andromeda* un interessante precedente di prologo anapestico, riprendendo l'analogia segnalata già da W. Dindorf, primo a condannare i giambi,<sup>62</sup> pur se in questo caso si tratta di anapesti lirici non in forma dialogica in quanto Eco riproduce le parole di Andromeda, come chiarirò nel seguito.<sup>63</sup>

Contro la genuinità dei giambi hanno concorso anche considerazioni di carattere metrico: in un accurato articolo ancora molto utile E. Ceadel ha mostrato che *Baccanti* e *IA* contengono un minor numero di soluzioni dei trimetri rispetto all'*Oreste*, ultima tragedia composta ad Atene prima del trasferimento in Macedonia: in particolare si passerebbe da una percentuale del 39.4% dell'*Oreste* al 37.6% delle *Baccanti* e al 34.7% di *IA*, contro la tendenza precedentemente espressa dal tragediografo di incremento del numero percentuale di soluzioni, dall'*Alceste* con il 6.2% all'*Oreste*, e che si nota anche in *IA*, nella quale ci sono quattro lunghe sequenze in cui la percentuale è più alta dell'*Oreste* (607-750 del 41.0%; 917-1035 del 39.8%; 1098-275 del 42.3%; 1402-73 del 43.7%). Il complessivo decremento viene spiegato appunto con le parti interpolate che avrebbero abbassato la media, in quanto poeti di IV secolo, seguendo la tendenza del tempo, avrebbero voluto restituire la 'purezza' del giambo. Riguardo ai trimetri 49-114 la presupposizione di genuinità di Page viene ostacolata dalla bassa percentuale di soluzioni, cioè il 16.4%, attribuibile, secondo la studiosa, agli interpolatori.<sup>64</sup> I giambi sono inoltre esclusi nell'edizione di Stockert, sulla base di motivazioni linguistiche e metriche.<sup>65</sup>

Accanto a queste ipotesi rigidamente bipartite si è fatto strada un tentativo di ricostruzione unitaria, che ha tenuto conto dello stato di incompiutezza del testo al momento della morte del poeta. Per esempio Pohlenz ha ritenuto che giambi ed anapesti, entrambi euripidei, non siano stati armonizzati in unità organica, Conacher, sulla stessa linea, ha aggiunto che il nipote del poeta abbia ricondotto a omogeneità drammatica le due parti lasciate in forma non del tut-

<sup>62</sup> Dindorf, *Adnot.*, 441 nota c, «ab alio poeta, sive is Euripides minor sive alius fuit, inserti sunt v. 49-116», aggiungendo quindi anche i primi due versi della ripresa anapestica.

<sup>63</sup> Fraenkel 1955; per la discussione sul passo dell'*Andromeda* cf. *infra*. Vicina alla posizione di Fraenkel quella di Imhof 1957, 104-6, che ritiene originari e autentici gli anapesti, cui furono aggiunti da Euripide minore i giambi sul modello dei prologhi espositivi euripidei; da qui le contraddizioni del testo.

<sup>64</sup> Ceadel 1941, in part. 80-1. Molto critico nei confronti di questo studio si mostra Prato 1972, in quanto ritiene la soluzione non un puro fatto metrico ma un fenomeno stilistico da analizzare nel contesto del verso, della situazione drammatica, del giro sintattico, sì da mostrarne il ruolo poetico e la sensibilità ritmica dell'autore. Il numero delle soluzioni è stato ricalcolato in anni successivi da Philippides 1981 e da Cropp-Fick 1985, esteso anche alle tragedie frammentarie.

<sup>65</sup> Stockert, 1: 66-79.

to compiuta, mentre Lesky ha ipotizzato che lo stesso poeta abbia lasciato due diverse versioni del prologo, trovate dopo la sua morte tra i suoi scritti.<sup>66</sup>

Nonostante le difficoltà metriche e contenutistiche, c'è del resto chi ha difeso e continua a difendere il prologo così come ci è stato tramandato, con argomenti che entrano nel merito delle scelte stilistiche da parte del poeta. Tra i primi difensori si è posto Weil, già nel 1879, che, in polemica con gli atteggiamenti eccessivamente critici, ha affermato che «on n'a pas le droit de soutenir que ce prologue est interpolé», pur se riconosce la stranezza della posizione dei giambi espositivi collocati dopo gli anapesti, confrontabile però con analoghi usi metrici, per esempio nei *Persiani* eschilei, in cui il coro si rivolge in trochei ad Atossa (155-248), la quale racconta il suo sogno in giambi (176-214), e poi riprende il dialogo col coro in trochei (215-48); lo studioso conclude che ci sono interpolazioni in *IA* come in tutte le altre tragedie di Euripide.<sup>67</sup> Anche Hennig difendeva l'autenticità del prologo, di cui espungeva soltanto 124-32, quelli cioè che contengono l'osservazione del servo circa la possibile rabbia del Pelide per le mancate nozze, in contraddizione con la segretezza del complotto.<sup>68</sup> Dopo di lui, Friedrich, nel 1935, ha evidenziato la necessità di entrambe le parti, degli anapesti per mostrare il conflitto dell'animo di Agamennone, dei giambi tradizionali per esporre l'antefatto, e che pertanto non è lecito parlare di interpolazioni.<sup>69</sup> Altrettanto convinta la difesa di Valgiglio, che condivide le argomentazioni di Friedrich, e avvicina il nostro prologo alle parti liriche incipitarie di altre tragedie euripidee, come *Alcesti*, *Ippolito*, *Ecuba*, *Fenicie*, *Ione*, che testimoniano la tendenza del poeta a usare questo schema metrico, mentre spiega le contraddizioni ipotizzando che la stesura è comunque avvenuta in tempi diversi.<sup>70</sup> Molti ed autorevoli i difensori della autenticità euripidea negli ultimi decenni, da Webster, che definisce «an experiment» la speciale sequenza nella quale gli anapesti iniziali creano l'atmosfera di notte stellata,<sup>71</sup> a Mellert-Hoffmann, che dedica al prologo la seconda parte del suo studio sulla tragedia, con puntuali argomenti e discussione di problemi testuali e scelte lessicali;<sup>72</sup> da questa studiosa Irigoien riprende la notazione sulla co-

<sup>66</sup> Pohlenz 1961, 1: 539-40 e 2: 203-5; Conacher 1967, 264; Lesky 1996, 708-9.

<sup>67</sup> Weil, 309-10.

<sup>68</sup> Hennig 1870, 35-47.

<sup>69</sup> Friedrich 1935, 86-96.

<sup>70</sup> Valgiglio 1956, 179-82.

<sup>71</sup> Webster 1967, 258; non tenendo conto dei dati numerici forniti da Ceadel, vedi *supra*, aggiunge che l'alta percentuale di soluzione nella parte in trimetri è caratteristica del tardo Euripide.

<sup>72</sup> Mellert-Hoffmann 1969, 91-155, ma si veda la impietosa recensione di Diggle 1971b.

struzione rigorosamente simmetrica dei trimetri giambici, la estende anche agli anapesti e alla parodo e ne ricava una proporzione numerica raffinata che è portato a ritenere euripidea;<sup>73</sup> mentre Knox discute nel dettaglio gli argomenti contro l'autenticità, controargomentando in modo sistematico: oltre che della particolare struttura metrica, di cui indica paralleli, e della presunta incoerenza del segreto delle nozze, del quale mostra l'efficacia nello sviluppo drammaturgico, lo studioso discute delle ripetizioni, che ritiene deliberate, della funzione della lettera letta al servo e di usi linguistici, concludendo a favore della piena autenticità dell'intero prologo nell'ordine in cui ci è pervenuto;<sup>74</sup> Erbse, nel suo studio sui prologhi euripidei, difende, pur senza molti argomenti, l'autenticità,<sup>75</sup> Pottelbergh difende in generale la tragedia che definisce «malmenée s'il en fût».<sup>76</sup>

Si è tentato inoltre in taluni casi di risolvere la complessità dei problemi e le contraddizioni del testo con la scelta editoriale di invertire l'ordine dei versi, ponendo in apertura proprio i giambi, seguiti, dopo supposte lacune, dalle due serie anapestiche: è stata questa la soluzione prospettata già da Hartung e approvata da Hermann,<sup>77</sup> e che ritorna nell'edizione di England che, considerando impossibile che il prologo sia quello trasmesso dai manoscritti, ha ritenuto opportuno riportare quello che chiama 'erratic block' alla supposta posizione originaria, dunque con i giambi in apertura seguiti dagli anapesti.<sup>78</sup> Questa scelta editoriale, come già detto, è anche quella di Murray, e da ultimo di Musso. Anche Grube considera originariamente incipitarsi i giambi, seguiti dal dialogo, successivamente rimodellato con l'intento di omettere il monologo.<sup>79</sup>

Più complessa la trasposizione proposta da Willink in uno studio sul prologo ricco anche di singoli interventi testuali: lo studioso ritiene euripidei sia i giambi sia gli anapesti, e crede di potere risolvere i problemi che il testo pone invertendo l'ordine dei versi e ponendo pertanto all'inizio 49-96 dei giambi espositivi recitati da Agamennone, cui seguono 1-48 del dialogo in anapesti, poi 97-114 in cui Aga-

**73** Irigoin 1988, che poggia la sua argomentazione tra gli altri su Jouan, conclude: «Le début du drame est cohérent, riche en péripéties, et bien en accord avec les habitudes et la technique dramatique d'Euripide» (63).

**74** Knox 1972: «It seems much more likely that the two anapaestic systems were written to stand exactly where they are, fore and aft of the iambs, and if so there seems no good reason to doubt that the poet who arranged the three elements of the prologue so artfully also wrote them or that the poet in question was Euripides» (261).

**75** Erbse 1984, 269-80, sostiene che «ein so kunstreiches Gebilde nicht Produkt eines beliebigen Bearbeiters sein kann» (273).

**76** Pottelbergh 1974.

**77** Hartung 1837; Hermann 1877, 219 ss.

**78** England, XXV; vedi XXI-XXV per lo *status quaestionis* sul prologo fino al suo tempo.

**79** Grube 1941, 423.

mennone, riprendendo i giambi, risponde alle domande pressanti del servo sulle novità che lo affliggono, e infine 115-63 degli anapesti con la lettura della lettera.<sup>80</sup> I bruschi passaggi e le difficoltà drammaturgiche che derivano da questa trasposizione sono puntualmente segnalati da Bain che, come già detto, considera il prologo interamente spurio.<sup>81</sup>

Giambi e anapesti sono mantenuti nell'edizione Jouan mentre Günther, che pure non seclude, tuttavia segnala in apparato: 1-163 *vix omni ex parte Euripidei sunt*, pur se in uno studio specifico sul prologo mostra di privilegiare l'autenticità degli anapesti.<sup>82</sup> Allo stesso modo nell'edizione Diggle tutti i versi del prologo sono segnati come *vix Euripidei*.

Tra gli ultimi contributi sul prologo, un articolo di Katarzyna Pietruczuk, un volume di Nuala Distilo e le pagine dell'ultima edizione di Collard e Morwood dedicate appunto ai versi prologici. Nel primo, Pietruczuk, che non considera gravi le anomalie lessicali e stilistiche, si concentra invece sulla incoerenza tra la segretezza della profezia di Calcante di 106-7 e la rabbia del Pelide temuta dal vecchio servo a 124-7: la domanda del servo diventa, secondo la studiosa, comprensibile alla luce del compito che egli deve assolvere, cioè portare la lettera a Clitemestra che, certamente, avrebbe fatto la stessa obiezione. Sicché la proposta di espunzione non riguarda 124-32 con la domanda del servo e la risposta di Agamennone ma i soli 105-10, in cui è espresso il motivo della segretezza della profezia, assieme all'altro unico passo in cui ricorre esplicitamente lo stesso motivo, cioè 518-35. In tal modo viene risolto il problema della autenticità dell'intero prologo, che rimane salda, fatta l'espunzione proposta, e inoltre la contraddizione si elimina escludendo il motivo della segretezza: tutta l'armata conosce la profezia, ma non l'inganno delle false nozze.<sup>83</sup> Inoltre Nuala Distilo conduce una puntuale analisi critico-testuale su tutti i versi, mettendo in evidenza le molte anomalie linguistiche e metriche, le quali, nonostante nessuna in sé possa essere considerata cogente per l'atetesi, tuttavia, per il loro alto numero, inducono la studiosa a ritenere che i versi prologici non siano stati composti da Euripide. Al riguardo formula una ipotesi audace, cioè che «uno scrittore della commedia coeva (*i.e. della prima metà del IV secolo*), proprio per la dimestichezza che il genere aveva con il teatro di Euripide, con i suoi modelli espressivi e la demitizzazione delle narrazioni mitologiche, sia stato l'autore al quale fu commissionata quella parte del dramma che Euripide non aveva potuto

**80** Willink 1971. Questa sistemazione è accettata da Luschnig 1988, 6 e 19, nota 4.

**81** Bain 1977a, 11-14.

**82** Günther 1987, 68-70.

**83** Pietruczuk 2012.

scrivere o, perlomeno, portare a compimento». <sup>84</sup> A questa conclusione la studiosa è indotta anche dal particolare rapporto di confidenza che lega la coppia Agamennone-servo, inedito in tragedia, ma comune in commedia. Il nostro prologo sarebbe in sostanza una prova dello sperimentalismo che vigeva nel teatro della prima metà del IV secolo, quando le tragedie euripidee continuavano a essere portate in scena con successo, con l'intreccio tra il prologo usuale euripideo e il prologo posticipato menandro.

Come si vede dunque, nel primo contributo continua ad essere difesa l'autenticità del prologo, sia pure con un'espunzione che elimini l'incoerenza col motivo della segretezza della profezia, nell'altro l'autenticità è del tutto negata. Infine Collard e Morwood, dopo una dettagliata analisi degli elementi compatibili con lo stile e la drammaturgia euripidea, nonché dei temi e motivi sviluppati nel corso del dramma, concludono che due diverse forme di prologo sono state organizzate insieme da chi ha messo in scena il dramma e che lo stesso Euripide potrebbe avere concepito entrambe le parti, anapesti e giambi. <sup>85</sup>

Le singole questioni saranno da me affrontate nelle note di commento. Mi limito qui ad alcune considerazioni generali.

Lo stato dei nostri testi e la loro trasmissione ci induce ad essere prudenti nell'uso di *hapax*, unicismi, anomalie lessicali e stilistiche come argomenti certi contro l'autenticità. Per il prologo è istruttivo il caso dell'aggettivo τροχάλος del v. 146, considerato da Page un *unicum* del lessico tragico, e invece presente nel celebre frammento dell'*Eretteo* contenuto in un papiro della Sorbona pubblicato in anni successivi (cf. nota a 143-6).

Quanto alla unicità della struttura metrica anapesti-giambi-anapesti, si potrebbe ipotizzare una forte volontà innovativa per ricondurla allo stesso Euripide. Si potrebbe infatti riconoscere che alla fine del V secolo questa struttura metrica era presente nel teatro, sia pure in quello comico, tanto che in taluni prologhi aristofanei, come nelle *Vespe*, nei *Cavalieri* e nella *Pace*, l'apertura dialogica è seguita da una parte monologica di tipo esplicativo, secondo uno schema ripreso dal cosiddetto prologo posticipato menandro, cioè un monologo che segue a un dialogo iniziale. <sup>86</sup> Non si può pertanto escludere una innovazione rispetto agli abituali prologhi in giambi, di cui proprio i comici rimproveravano la monotonia.

In particolare, rispetto all'apertura in anapesti, gli argomenti di Fraenkel continuano certo ad avere una certa validità, e sono infatti messi in campo dai critici che difendono l'autenticità: l'*Andromeda* iniziava con anapesti lirici, sulla base della testimonianza di

<sup>84</sup> Distilo 2013, 120. Sul volume si vedano le riserve metodologiche avanzate da Conello 2015.

<sup>85</sup> Collard-Morwood, 235-46.

<sup>86</sup> Su tutta la questione Martina 2000, II 2, 29 ss., con bibliografia.

un passo delle *Tesmoforiazuse* di Aristofane, in cui il Parente, assumendo il ruolo di Andromeda per richiamare l'aiuto di Euripide che, come Perseo, venga a salvarla, intona una monodia: ὦ Νύξ ἱερά, / ὡς μακρὸν ἴππευμα διώκεις / ἄστεροειδέα νῶτα διφρεύου- / σ' αἰθέρος ἱερᾶς / τοῦ σεμνοτάτου δι' Ὀλύμπου (1065-9), «O notte sacra, quanto è lungo il percorso che tu compi attraversando sul tuo carro il dorso stellato del sacro etere attraverso il venerando Olimpo». Nello scolio al passo si legge: τοῦ προλόγου Ἀνδρομέδας εἰσβολή.<sup>87</sup> Se il termine εἰσβολή, stando ad altri scoliasti nel Ravennate (*in Ran.* 1b, 1104, 1219b), equivale a ἀρχή,<sup>88</sup> l'incipit dell'*Andromeda* potrebbe costituire un confronto con *IA*, almeno per quanto riguarda la struttura metrica. Dal seguito della commedia, si comprende che Eco, qui impersonata da Euripide fuori scena, riecheggiasse il lamento di Andromeda: quindi non di un vero e proprio dialogo qui si tratta, come in *IA*, ma della interruzione della monodia trenodica in anapesti lirici della protagonista, seguita da un amebeo con il coro.<sup>89</sup>

Altro possibile confronto con un inizio di tragedia euripidea in anapesti è con il *Reso* che presenta anch'esso analogie e differenze: si apre infatti non con un prologo ma con la parodo consistente in un dialogo tra il Coro e Ettore (1-22) in anapesti, seguito da un breve canto corale (23-33: strofe e 41-51: antistrofe) con l'epirrema pronunciato da Ettore ancora in anapesti, in risposta alla domanda del coro contenuta nella strofe (34-40). Sia il metro sia il dialogo costituiscono dunque un confronto, pur se si tratta non del prologo ma della parodo. Altra possibile somiglianza è nel primo verso di entrambe le tragedie che si aprono con un imperativo: βῆθι nel *Reso*, στείχε in *IA*. È anche vero però che il confronto viene inficiato dalla supposta non autenticità del *Reso*, ed è pertanto più valido per quest'ultima tragedia, se è vero che è stata composta nel tardo IV secolo e può dunque avere assunto tipologie di composizione già sperimentate.

Come si vede dunque, né l'*Andromeda* in cui c'è una monodia in anapesti lirici senza un vero e proprio dialogo, né lo spurio *Reso* possono fornire confronti attendibili e certi con i nostri anapesti iniziali,

<sup>87</sup> *Andromeda* F 114 Kannicht=Aristoph. *Thesm.* 1065-9 e *Schol.* Aristoph. *Thesm.* 1065b, 56 Regtuit. Su questo frammento dell'*Andromeda* cf. l'edizione e il commento di Klimek-Winter 1993, 67 e 129-43 e più recentemente Pagano 2010, 58 e 101 ss., che non dubita ad assegnare appunto al fr. 114 la funzione di incipit del dramma.

<sup>88</sup> Ma sono state opposte testimonianze contrarie, su cui cf. Kannicht *ad loc.* e le edizioni sopra citate, quali Strabone 13.1.70, con il riferimento al prologo dei *Mirmidoni* di Eschilo che non coinciderebbe con le parole iniziali, o altre ancora in cui ci sarebbe differenza tra εἰσβολή e ἀρχή (*Schol. in Isocr.* 11.9; *Schol. in Dem.* 1.15). Nestle 1930, 130-3, sosteneva che se davvero l'*Andromeda* fosse iniziata in anapesti ci sarebbero tracce di una innovazione così rivoluzionaria. Ma, osserva Pagano 2010, 108-9, se l'*Andromeda* avesse avuto un regolare inizio in trimetri, la monodia della protagonista sarebbe stata meno efficace sul piano drammatico.

<sup>89</sup> Che l'*Andromeda* non costituisca un contro esempio è tra gli ultimi affermato da Kovacs 2003a, 80-1 e nota 21.

come hanno agio di sostenere i detrattori, ma solo qualche indizio. È pur vero, come recentemente osservato da Ester Cerbo, che «Euripide ha spesso sfruttato la polivalenza del dimetro anapestico fin dall'inizio del dramma, per caratterizzare scene e personaggi, dando maggior ritmo all'avvio della *performance* teatrale». <sup>90</sup> Sicché il confronto con *Andromeda* e *Reso*, pur se non fornisce prove certe, ci dà però un indizio a favore, in linea con la volontà innovativa sopra richiamata.

Rispetto infine alla contraddizione tra i versi in cui a conoscere il pretesto delle false nozze per attirare Ifigenia in Aulide siano soltanto gli Atridi, Calcante e Odisseo (106-7) e la preoccupazione del servo sulla reazione di Achille alle mancate nozze (124-6), per risolverla sono state escogitate le soluzioni più diverse e talora fantasiose, allo scopo di negarla o ridurne la portata, o al contrario è stata utilizzata come argomento contro l'autenticità. Per esempio Weil, il più conservativo degli editori, l'ha imputata alla sbadataggine del servo, come se cioè non avesse sentito quanto detto dal re a 106-7, ma aggiunge il pertinente confronto con *Oreste* 757, in cui Pilade si informa dell'intenzione degli argivi di uccidere Oreste, cosa che sa da 731. <sup>91</sup> Prima di lui Hermann aveva risolto la contraddizione affermando che i vv. 104 ss. siano pronunciati da Agamennone *ut non exaudiat senex*. <sup>92</sup> Altri critici hanno spostato la discussione sull'oggetto della segretezza. Per esempio Vitelli sostiene che segreto sia il complotto, non le nozze, e che dunque il servo può legittimamente preoccuparsi che Achille scopra la verità: salva in questo modo i versi dalla atetesi, imputando allo stesso Euripide l'inesattezza che ritiene di poca importanza. <sup>93</sup> Allo stesso modo anche Page smorza il peso della contraddizione pensando che segreto sia solo l'intrigo delle nozze, e che il vecchio pensi che i quattro possano avere detto ad Achille che Ifigenia giungerà in Aulide per diventare sua moglie. <sup>94</sup> In modo analogo nega la contraddizione anche Mellert-Hoffmann che discute nel dettaglio le ambiguità del testo che sarebbero alla base del fraintendimento, pensando appunto che Achille sappia di nozze vere e non del complotto. <sup>95</sup> Erbse scioglie il dilemma pensando che il servo preve-

<sup>90</sup> Cerbo 2017, 198, e aggiunge: «Per limitarci alle sezioni del prologo, ricordiamo i seguenti casi, ognuno diverso dall'altro: l'intervento di Thanatos nell'*Alceste*, gli anapesti di lamento di Medea dall'interno della *skéné* in alternanza con quelli in recitativo della Nutrice; la monodia di Ecuba (davanti alla tenda di Agamennone) nell'omonima tragedia e la monodia della stessa protagonista nelle *Troiane* con il passaggio dal recitativo al lirico in coincidenza con movimenti sulla scena; la monodia di Ione - nell'omonimo dramma - prima in anapesti recitativi, poi in versi lirici, quindi ancora in anapesti, ma lirici».

<sup>91</sup> Weil: «le vieillard manque un peu d'attention ou d'intelligence».

<sup>92</sup> Hermann 1831.

<sup>93</sup> Vitelli 1877, 4-8.

<sup>94</sup> Page 1934, 134-5; lo studioso comunque ritiene da espungere 106-14 su cui vedi il mio commento ai versi.

<sup>95</sup> Mellert-Hoffmann 1969, 147-9.

da le conseguenze del mancato arrivo di Ifigenia, cioè che Calcante, Odisseo e Menelao avrebbero rivelato a Achille l'uso del suo nome, provocando la sua ira.<sup>96</sup> Altri studiosi, dando invece molto rilievo alla contraddizione, e trovando in essa un argomento contro l'autenticità, l'hanno risolta proponendo l'espunzione di alcune sequenze di versi, tenendo conto del fatto che il motivo della segretezza è nei trimetri, mentre la battuta del servo negli anapesti. Günther, che ritiene siano da espungere i giambi 49-114, rileva che da 124-6 si evince che il vecchio è a conoscenza delle nozze ma non del sacrificio, e quindi, espungendo anche 130-2, diventa possibile ricostruire il prologo autentico originariamente in anapesti, senza contraddizioni ed efficace, cui sarebbero stati poi uniti i giambi e 130-2.<sup>97</sup> Come detto sopra, la soluzione attraverso espunzione, in questo caso di 105-10, è nell'ultimo contributo sul prologo di Pietruczuk.<sup>98</sup> Altri studiosi ancora, a partire da Friedrich, che pensava a una confusione del poeta rispetto a una differente versione del mito con le nozze reali,<sup>99</sup> hanno messo in campo l'idea di una prima versione della tragedia con la profezia rivelata a tutti e non segreta, teoria avanzata da Willink<sup>100</sup> e rilanciata da Kovacs che, respingendo come non validi gli argomenti degli studiosi che hanno comunque voluto giustificare la contraddizione, ritiene 124-35, giudicati «desperately incompetent», una prova che gli anapesti siano da attribuire al Reviser perché contengono il motivo della segretezza e altre incoerenze interne.<sup>101</sup>

Infine altri hanno valorizzato la funzione drammaturgica, nel senso che il poeta, o chi ha messo in scena il dramma, potrebbe avere lasciato l'incongruenza, perché non grave e perché utile all'intelligenza degli spettatori. Knox afferma che la domanda del servo è volta a dirigere l'attenzione del pubblico sull'ignoranza di Achille, necessaria allo sviluppo successivo;<sup>102</sup> mentre per Michelakis serve a introdurre il motivo dell'ira ben noto al pubblico dalla vicenda mitica dell'eroe;<sup>103</sup> tra gli ultimi Pellizzari, pur condividendo l'idea di Kovacs, ritiene che l'incoerenza sia dovuta a goffaggine del revisore, ma «non è certo intollerabile per un'*audience*».<sup>104</sup> Anch'io osservo

<sup>96</sup> Erbse 1984, 271-2.

<sup>97</sup> Günther 1987, 68-70.

<sup>98</sup> Pietruczuk 2012.

<sup>99</sup> Friedrich 1935, 79 ss.

<sup>100</sup> Willink 1971, 361-3.

<sup>101</sup> Kovacs 2003a, 81-2 e 101-2; a 78 lo studioso spiega l'introduzione del motivo della segretezza con lo scopo di creare situazioni di ironia tragica.

<sup>102</sup> Knox 1972, 249-51.

<sup>103</sup> Michelakis 2002, 92-3.

<sup>104</sup> Pellizzari 2012, 137-8 nota 29. Lo studioso ritiene che il revisore abbia introdotto il dislivello di conoscenza dell'esercito, senza rendersi conto della contraddizione

che la questione che il vecchio pone stimola una risposta da parte di Agamennone che in tal modo chiarisce l'estraneità di Achille al complotto, essenziale allo sviluppo futuro del dramma. Il pubblico ascolta, non ha un testo da leggere e rileggere rilevandone le incoerenze.

In conclusione ritengo che i motivi di dubbio sulla paternità euripidea del prologo sono innegabili, ma nessuno di questi assume carattere di certezza.<sup>105</sup> Certo è che nel corso degli anni non si è affermata con decisione nessuna posizione, ma le principali linee interpretative – prologo tutto spurio, autentici i giambi, autentici gli anapesti, prologo tutto autentico – sono rimaste attive e con sostenitori dall'Ottocento ad oggi, quasi che nessun argomento sia mai stato decisivo.

Se invece si considera la funzione drammaturgica del prologo e delle sue parti, si può affermare che il poeta che lo ha scritto e sistemato in questo ordine ha comunque fatto un'operazione teatralmente riuscita e rispondente alle esigenze della rappresentazione. Non solo negli anapesti vengono fornite informazioni sui personaggi in scena, sul luogo, sull'ora e sulla stagione, ma soprattutto si rivela la condizione emotiva di Agamennone, il contrasto tra la quiete e il silenzio esterni e il suo tormento interiore. Nonostante le difficoltà e asperità stilistiche e metriche, gli anapesti iniziali sono di grande bellezza, specie nella descrizione del notturno e le riflessioni di carattere etico sulla condizione degli umili sono in linea col pensiero di Euripide. Uno studioso come Bruno Snell ha trovato negli anapesti l'espressione di quel «rivolgimento che porta dall'arte alla riflessione», nel senso che costituiscono l'apertura della tragedia nella quale si assiste al progressivo percorso di consapevolezza di decisioni necessarie, pressanti e gravose: infatti i primi versi presentano i sentimenti tutt'altro che eroici del re, in preda alla vergogna per la lettera già inviata ma che dopo una notte tormentosa è giunto al pentimento e a una nuova decisione.<sup>106</sup> Eppure, nell'ultima edizione italiana di Olimpio Musso, si afferma che gli anapesti siano «superflui!». Dopo questo primo dialogo, per rispondere alla domanda del servo τί πονεῖς; τί νέον παρὰ σοί, βασιλεῦ; del v. 43, Agamennone espone in trimetri giambi le vicende che lo hanno condotto allo stato di turbamento nel quale si trova, fino alla lettura della seconda lettera che riprende la metrica anapestica e la forma dialogica dei primi 48 versi. Come si vede le tre parti, anapesti, giambi e anapesti, sono necessarie e hanno ciascuna una specifica funzione drammaturgica. Invertire l'ordi-

---

che creava, per ampliare il pathos espresso dai giambi da cui emergeva soltanto il timore del re per l'arrivo della figlia, cui aggiunge in tal modo anche il timore che l'esercito possa venire a sapere dei vaticini (140 ss.).

**105** Sono indubbie le asperità stilistiche e sintattiche come rilevato nelle note di commento: al v. 5 l'agg. δξύ che regge ἐπ' ὀφθαλμοῖς, l'uso intransitivo di πορθμεύει al v. 6, il costrutto κοίνωσον μῦθον ἐς ἡμᾶς al v. 43; rilievo minore tendo a dare a usi rari come καινουργεῖς, o unicismi come συννυμφόκομον.

**106** Snell 1969, 177-90, cit. 177.

ne e iniziare con i giambi per allineare l'inizio ad altri prologhi mi sembra una forzatura che scompiglia la logica e la coerenza interna. Le parti di cui il nostro prologo si compone erano comunque ben note già in età antica: infatti Aristotele cita il v. 80 dei giambi e doveva conoscere anche gli anapesti se Alessandro di Afrodisia cita i vv. 16-19 nel suo commento ai *Topici*; il comico Macone cita il v. 23 e Crisippo il v. 28 anch'esso all'interno degli anapesti iniziali.<sup>107</sup>

Per quanto si possa dubitare della paternità euripidea del prologo o delle sue parti, privilegiando l'uno o l'altro argomento, si deve riconoscere che il prologo con questo assetto è essenziale non solo alla rappresentazione ma anche alla nostra interpretazione. E, questione ancor più essenziale, dal dubbio sulla paternità è lecito passare alla espunzione con parentesi quadre? Decisamente ritengo di no. Oltre Diggle, con i suoi cerchi che segnalano versi *vix Euripidei*, anche Günther sceglie di indicare i suoi sospetti in apparato e non segnare le parentesi quadre, quasi a rendere evidente la inesistenza sul piano filologico di prove certe contro l'autenticità. Sicché, anche se dobbiamo accettare che sui versi che leggiamo si possano soltanto formulare ipotesi e congetture, tuttavia gli irrisolti problemi filologici non possono certo oscurare la coerenza drammaturgica, le innovazioni ritmiche e il forte contenuto emotivo di questo inizio di tragedia. Questi motivi mi portano a mantenere l'intero prologo con i suoi differenti segmenti, dei quali non si può escludere l'originaria concezione euripidea.

### 3.2 La parodo

Le giovani donne di Calcide che compongono il coro descrivono nella parodo lo spettacolo dei guerrieri e della flotta, per ammirare il quale si sono spinte con febbrile e gioiosa curiosità fino al litorale di Aulide. Alla prima serie triadica composta da strofe, antistrofe ed epodo con la descrizione dei guerrieri che si dedicano a giochi e gare atletiche (164-230), segue la descrizione della flotta composta da dodici contingenti, in uno schema metrico interpretabile come la triplice ripetizione di una struttura diadica di strofe ed antistrofe (231-302), oppure una duplice struttura diadica seguita da un epodo (231-76 + 277-302). Questa seconda parte è stata vista con sospetto e considerata interpolata già da parecchi decenni, sia per il difforme schema metrico rispetto alla prima, sia per un lessico e uno stile che sono stati ritenuti non euripidei. Nell'edizione Diggle infatti 164-230 della prima parte sono *fortasse Euripidei*, ma 231-302 della seconda parte di nuovo *vix Euripidei* come quelli del prologo, e anche Kovacs ritiene le prime tre stanze riconducibili ad Euripide, le altre due composte

<sup>107</sup> Arist. *Rhet.* 3.11.1411b 30, Alex. Aphrod. in Arist. *Topic.* 116a 13, p. 223 Wallies; Machon fr. 4.24 Gow; Chrysip. *SVF* II 180.5. Cf. le relative note di commento.

da Euripide il giovane per la First Performance o dal Reviser.<sup>108</sup> Della stessa opinione si dichiarano anche Collard-Morwood, dopo avere considerato nel dettaglio gli argomenti a favore e contro l'autenticità, pur se non secludono.<sup>109</sup> Gli altri editori recenti, Jouan, Günther e Stockert, ma ancor prima Markland, Weil, Nauck e Murray, difendono l'autenticità dell'intera parodo, compresa la seconda parte. Da ultimo anche Musso non interviene con parentesi quadre sul testo, limitandosi ad affermare che la lunghezza eccessiva ha fatto ritenere la parodo per buona parte spuria.

Dopo i detrattori ottocenteschi, primo dei quali Boeckh, seguito da Hermann,<sup>110</sup> ma anche Hartung, W. Dindorf, Vitelli, England e Wecklein, Page, che esprimeva dubbi pure su 206-30, condannò senza riserve 231-302, scritti a suo avviso da una mano sciatta, che sapeva qualcosa di metri e dizione tragica, ma non abbastanza da evitare la monotonia di linguaggio e metro!<sup>111</sup> La difesa della seconda parte ha potuto avvalersi dell'intervento di Wilamowitz, al quale si deve la scansione metrica secondo la quale dopo le prime due coppie di strofe e antistrofe seguirebbe dal v. 277 un lungo epodo, dunque in corrispondenza con la prima parte; lo studioso inoltre ritiene che l'adattamento dell'epico catalogo delle navi in versi lirici rappresenti un esperimento che gioca contro l'atetesi.<sup>112</sup> Anche Kranz ha espresso un giudizio positivo sulla seconda parte, che gli è sembrata una vivace combinazione tra il motivo omerico del catalogo e l'arte figurativa del suo tempo, avendosi in tal modo un nuovo modello di opera d'arte: «ein hellenistisches Gedicht!».<sup>113</sup>

Pochi anni dopo, Grégoire, in aperta polemica con Page, seguendo la moda del tempo di attualizzazione politica, dopo avere difeso l'autenticità delle due parti del prologo, entrambe degne di Euripide, ammette che la seconda parte della parodo possa essere stata se non concepita almeno realizzata da Euripide il giovane, alla fine della guerra del Peloponneso, in quanto le truppe enumerate sembrano

**108** Kovacs 2003a, 83-4. Nell'edizione segna in apparato: «231-302 non ab Euripide profectos esse satis constat: utrum Retractori an Euripidi Minori tribuendi sint non liquet». Poiché l'obiettivo dell'edizione è ricostruire il testo della prima rappresentazione, i versi in questione non sono seclusi.

**109** Collard-Morwood, 293-5.

**110** Boeckh 1808, 237-40; Hermann ed., XIV ss.; 1877, 224.

**111** Page 1934, 142 ss. In merito a 206-30 diceva che «were composed by a skilful poet who breathed something of the spirit of the Euripidean lyric, but used quite a different vocabulary» (142). Pur se non entra nel merito di problemi di autenticità, Stella 1940 afferma che il catalogo delle navi è un esempio di quei «gelidi componimenti stereotipi, se pur di squisita fattura», che il poeta realizza quando «cerca una ispirazione epica e eroica troppo lontana dalla sua sensibilità» (71).

**112** Wilamowitz 1921, 282-4. La scansione è condivisa anche da Dale 1981 e nelle edizioni di Diggle, Kovacs e Collard-Morwood.

**113** Kranz 1933, 258.

scelte, rispetto al modello omerico, sulla base della fedeltà mostrata dagli alleati nel corso della guerra, per suggerire agli spettatori che gli Achei radunati in Aulide siano «une préfiguration de la lique athénienne».<sup>114</sup>

In tempi più recenti Lesky ha sostenuto che gli indubbi difetti della seconda parte non sono tali da richiedere l'atetesi,<sup>115</sup> e Irigoien, nello stesso contributo in cui ha difeso l'autenticità del prologo, con gli stessi argomenti di natura metrica ha difeso anche la parodo, in quanto ha individuato anche in essa il modulo comune, rappresentato dal numero 11, riscontrabile nel prologo.<sup>116</sup>

Alla differenza tematica tra prima e seconda parte della parodo corrisponde anche una certa differenza metrico-ritmica, in quanto nella prima parte (164-230) prevalgono ritmi eolo-coriambici, mentre nella seconda parte prevale il ritmo giambo-trocaico, quasi ad evidenziarne il contenuto narrativo e consentire gradualmente il passaggio ai trimetri giambici e tetrametri trocaici del primo episodio.<sup>117</sup>

Agli argomenti tematici e metrici Rita Ferrari ha aggiunto notazioni di carattere stilistico e retorico, mettendo in evidenza usi linguistici riconducibili allo stesso Euripide.<sup>118</sup>

Il catalogo delle navi della seconda parte ha inoltre suscitato un dibattito filologico riguardante la trasmissione di Omero nel V secolo. Infatti esso richiama in modo evidente, pur se con molte differenze, il corrispondente catalogo delle navi del II libro dell'*Iliade*. All'inizio del secolo scorso, Allen ha evidenziato nel dettaglio tutte le divergenze dal catalogo omerico, quali il numero dei contingenti, dodici nella tragedia, ventinove in Omero, il numero delle navi e il nome dei capi, e ha quindi formulato l'ipotesi che il poeta, secondo lui il nipote Euripide il giovane, può avere utilizzato un testo omerico diverso dalla vulgata, anteriore al catalogo.<sup>119</sup> Jouan, che crede alla paternità euripidea, ritiene più probabile che Euripide si sia ispirato non tanto ad un poema anteriore all'*Iliade* quanto ai *Cypria*, o meglio che avrebbe messo insieme due diversi cataloghi presenti nei due poemi.<sup>120</sup> Come Jouan mostra, i *Canti Cipri* sono del resto il poema cui risale il mito di *IA* e altre sezioni della tragedia, quali il giudizio di Paride o il rat-

<sup>114</sup> Grégoire 1948, 29.

<sup>115</sup> Lesky 1996, 709.

<sup>116</sup> Irigoien 1988.

<sup>117</sup> Così Cerbo 2017, 196.

<sup>118</sup> Ferrari 1990, i cui argomenti discuterò nel commento.

<sup>119</sup> Allen 1901.

<sup>120</sup> Jouan 1966, 293-8. Che i *Cypria* contenessero un catalogo è testimoniato da Proclo, che fa menzione di un catalogo di Troiani (Procl. *Chrest.* 80 Seve. = *Argum.* 68 Bernabé: καὶ κατάλογος τῶν τοῖς Τρωσὶ συμμαχησάντων). Allen 1921, 23, si chiede se esistesse nei *Cypria* un catalogo delle forze greche, e poiché nell'*Iliade* il catalogo troiano è molto scarso, parla di influenza reciproca tra i due.

to di Elena. Stockert ritorna all'ipotesi del poema epico orale più antico del catalogo iliadico, tanto che disegna per il catalogo euripideo uno stemma, in cui, oltre i *Cypria* e il catalogo dell'*Tiade* (derivato a sua volta da un poema orale), compare anche una fonte attica.<sup>121</sup> Da ultimo Lucarini ha escluso che fonte del catalogo euripideo possa essere altra se non il catalogo omerico.<sup>122</sup>

Ora, il contenuto indubbiamente epico e la forma della narrazione suscitano importanti riflessioni connesse alla natura della poesia euripidea, dell'ultimo Euripide in particolare, che consentono a mio avviso di superare i dubbi sull'autenticità, riconducendo gli innegabili inciampi ed errori metrici nonché le irregolarità stilistiche alla luce della mancata revisione da parte del poeta. La parodo, in entrambe le parti, si caratterizza per un altissimo valore pittorico costituendo un prezioso esempio di arte visuale. Se certamente epico è il materiale utilizzato, con studiati riferimenti a soggetti, nomi con relativa aggettivazione, caratteri e situazioni che gli spettatori hanno certamente riconosciuto in quanto appartenenti alla loro enciclopedia mitica, tuttavia, nel passaggio dalla narrazione epica al canto lirico femminile, l'andamento narrativo assume una connotazione ecfraistica con la creazione di quadri e immagini che si stagliano con nettezza di fronte agli occhi del pubblico, per disposizione spaziale e particolari cromatici. Se le donne sono animate dal desiderio di 'vedere', ne deriva di conseguenza la descrizione minuziosa e vivida dello spettacolo che riempie di piacere i loro occhi di donna. E questo non accade soltanto nella prima parte con la descrizione dei guerrieri, ma anche nel catalogo delle navi, di cui per alcuni contingenti si descrivono gli emblemi sui rostri con analoga ricca aggettivazione relativa ai colori. Già da Friedländer la parodo era stata definita un'*ekphrasis* di alto valore pittorico,<sup>123</sup> e Di Benedetto ha messo in rilievo anch'egli le connessioni con la pittura vascolare di stile fiorito di fine secolo, riscontrabili persino nel cromatismo, e riconduce questo gusto pittorico all'arte del tempo, svuotata dell'impegno politico passato, volta invece a riprendere l'ideale omerico del diletto. Come già accennato da Kranz, si prefigurerebbero cioè nella lirica dell'ultimo Euripide il gusto e le tendenze della poesia ellenistica.<sup>124</sup> La osservanza dei principi della pittura contemporanea, orientata dalle novità tecniche di Polignoto è stata messa in rilievo da Silva, che in particolare a proposito di questa parodo sottolinea anch'essa il gusto per gli aggettivi volti a colpire gli occhi degli spettatori.<sup>125</sup> Infatti il linguag-

**121** Stockert, 2: 231.

**122** Lucarini 2019, 71 e nota 171. Cf. nota a 231-302.

**123** Friedländer 1912, 24.

**124** Di Benedetto 1971-1974.

**125** Silva 1985-1986, in particolare 50-5. Un'analisi volta a mostrare il carattere ecfraistico della parodo è stata condotta recentemente da Nàpoli 2015.

gio, come nell'*ekphrasis* vera e propria, è in funzione dell'immaginazione del pubblico, per condurlo a rappresentarsi nella mente la realtà che viene via via descritta.<sup>126</sup>

Ma non solo. L'evidente richiamo all'*epos* determina la proiezione in un passato che va ben oltre il tempo dell'azione drammatica e, ovviamente, oltre il tempo della rappresentazione, attuandosi per questa via da parte del poeta quello che Froma Zeitlin ha chiamato un nuovo sistema memoriale. In un saggio di ampio respiro culturale, in cui entrambe le parti della parodo sono lette come esempio di descrizione ecfraistica, con l'analisi dei dettagli visuali e delle riprese epiche, la studiosa afferma che in questo passaggio dalla poesia epica alle immagini pittoriche si realizza una nuova forma di conoscenza e un modo nuovo di riconfigurare il *kleos* all'interno della memoria culturale che si fonda alla fine del V secolo.<sup>127</sup> Il gioco intertestuale ardito che il poeta realizza con l'*epos* crea un forte legame con l'azione drammatica: basti pensare alla corsa di Achille con la quadriga e ai rilievi d'oro delle Nereidi sulle sue navi, o alla condivisione del potere di entrambi gli Atridi.<sup>128</sup> A sua volta l'arte visuale getta le basi di una nuova *mneme*, la memoria che le donne vogliono serbare per fornire un nuovo archivio di conoscenza, non più quello dell'*epica* arcaica ma quello veicolato dalla poesia drammatica e dal suo uso dissacrante della materia mitica.

### 3.3 La *rhesis* del primo messaggero nel primo episodio. La scena d'ingresso di Clitemestra nel secondo episodio. Gli interventi di Achille nel terzo episodio

L'editore intervenuto con più massicce espunzioni nel primo episodio è Kovacs, in quanto attribuisce le due intere *rhesis* dei fratelli e il discorso del messaggero al Reviser, che avrebbe tagliato e aggiunto materiale e pertanto, in maniera eccessiva e discutibile, pone tra parentesi quadre 335-441. Secondo lo studioso l'intreccio richiede soltanto che Agamennone si rassegni a sacrificare la figlia e sappia del suo arrivo in Aulide; sicché, rispetto al resto del primo episodio, 442-53, 460-4, 467-8, 538-42 potrebbero appartenere al finale del suo discorso. In uno studio successivo all'edizione,<sup>129</sup> aggiunge argomenti di carattere stilistico e lessicale, cui accennerò nel com-

<sup>126</sup> Secondo la definizione di *ekphrasis* fornita da Webb 2009, 3, e le recenti teorie della *Visual Culture*, su cui vedi almeno Cometa 2012.

<sup>127</sup> Zeitlin 1994, 157-71. Cf. inoltre il recente Torrance 2013, 82-93, che legge la seconda parte del prologo come esperimento intertestuale che salda strettamente il catalogo al tema della violenza e delle nozze.

<sup>128</sup> Questa osservazione si basa su un emendamento congetturale, su cui vedi nota a 268.

<sup>129</sup> Kovacs 2003a, 84-9.

mento, individuando qua e là versi residui della First Performance. Per altri editori invece i dubbi gravano sui versi contenenti la battuta finale di Menelao e la *rhexis* del messaggero, cioè 413-39, segnati infatti come *non Euripidei* da Diggle, che riprende in tal modo la proposta di atetesi di critici dell'Ottocento quali Kirchhoff, Wecklein e England, mentre L. e W. Dindorf espungevano soltanto il discorso del messaggero. In tempi più recenti ha analogamente condannato questi versi anche Page, considerandoli «a wholesale import». <sup>130</sup> Hermann ed Hennig, che espungeva soltanto 413-14, li difendevano, come del resto gli editori moderni, i quali tutti li mantengono. I motivi dell'espunzione sono di natura stilistica e contenutistica, come chiarirò nel commento, superabili e non cogenti.

Nel secondo episodio la scena di ingresso di Clitemestra sul carro, con Ifigenia e il piccolo Oreste è incorsa anch'essa in critiche filologiche radicali, già a partire dalle due serie anapestiche di 590-7 e 598-606 con cui l'episodio si apre.

La prima serie contiene un *makarismòs* che, in quanto pronunciato dal coro che già è al corrente dell'imminente sacrificio, è apparso inspiegabile già ad Hennig, <sup>131</sup> tanto che riteneva che l'unica possibilità di spiegazione fosse la volontaria ironia, giudicata qui *humilis ac sordida*. Altro elemento di sospetto è ἐμήν del v. 592, la 'mia' principessa, poco comprensibile se i versi sono pronunciati dalle donne di Calcide, espunto infatti già da Bothe.

Murray ha assegnato questi versi a un coro di uomini argivi che entra con Clitemestra, ipotizzando dunque un coro secondario; la sua ipotesi è stata appoggiata da Wilamowitz, <sup>132</sup> sulla base del confronto con la *Ifigenia* di Ennio nella quale il coro non era di donne di Calcide, ma di soldati. <sup>133</sup> Ma Lammers afferma al riguardo che «Es besteht kein sicheres Zeichen dafür, daß bei Euripides oder in einer anderen Bearbeitungen dieses Themas, ob früher oder später, ein solcher Doppelchor bestanden hat». <sup>134</sup> Alla difficoltà di ipotizzare un coro secondario, Page ha aggiunto la notazione di usi stilistici eccentrici, mentre l'identità di situazione con *Eletra* 988 ss., in cui Clitemestra arriva su un carro e viene accolta dal coro, rende questi versi «conscious reminiscence, if not deliberate imitation»; la conclusione di Page è che certamente Euripide non ha scritto questi versi. <sup>135</sup>

Agli argomenti di natura contenutistica e stilistica va aggiunta anche una anomalia metrica nel v. 592, ἴδ'ετ' Ἱφιγένειαν, ἄνασσαν ἐμήν,

<sup>130</sup> Page 1934, 158.

<sup>131</sup> Hennig 1870, 78-83.

<sup>132</sup> Wilamowitz 1919, 52-3.

<sup>133</sup> Fr. 99.195-202 Joc.=84 Manuw.

<sup>134</sup> Lammers 1931, 103-6.

<sup>135</sup> Page 1934, 160.

cioè l'assenza di dieresi tra secondo e terzo piede, per di più all'interno della stessa parola.<sup>136</sup> Per tutti questi motivi Diggle segna i versi di questa prima serie come *vix Euripidei*. Tutta la sequenza da 590 a 630 è espunta da England e attribuita al Reviser da Kovacs, che ritiene anch'egli che 590-7 sono da attribuire a un coro maschile di argivi, sia per il possessivo sia per la «cruel irony» che altrimenti ci sarebbe; inoltre lo studioso osserva che questi versi che esprimono «naive wonder» presuppongono il motivo della segretezza della profezia e siano pertanto tarda interpolazione.<sup>137</sup>

Altri critici li accettano, riproponendo, come Stockert, sia pur dubitativamente, l'ipotesi del coro secondario maschile. I versi sono regolarmente mantenuti nelle edizioni Günther e Jouan, che accoglie l'espunzione di ἐμήν, la quale risolve il problema metrico dando luogo ad un paremiaco, in cui la sinafia è ammessa. Criscuolo, che ha dedicato a tutta la scena di ingresso un accurato studio, difende anch'egli questi versi, avanzando l'ipotesi che siano pronunciati fuori scena dai soldati festanti di cui parlava il messaggero; inoltre secondo lo studioso il possessivo ἐμήν potrebbe essere inteso in luogo di un *dativus affectus*.<sup>138</sup>

Da ultimi Collard-Morwood, pur se ritengono che ci siano forti sospetti di interpolazione su 590-630, mantengono questa prima serie, ponendo ἐμήν tra *crucis*. Io ho seguito la loro scelta di porre tra *crucis* il possessivo, mantenendo comunque questi versi, nonostante le perplessità e i sospetti, dati soprattutto dal dissonante tono festoso e dall'anomalia metrica.

Più compatta la proposta di atetesi per la seconda serie di anapesti, 598-606, quando le donne del coro accolgono la regina con Ifigenia e il piccolo Oreste, raccomandando a se stesse la cura e la delicatezza dei gesti di accoglienza. Seclusi in quasi tutte le edizioni, a partire da L. e W. Dindorf, mantenuti solo da Murray e Jouan, che si limita a osservare che sono «particulièrement rudes dans l'expression et peu corrects de mètre», ma seclusi dagli altri editori, mentre Page li riteneva di fattura bizantina.<sup>139</sup> I motivi consistono nella scorrettezza metrica di 602-4 e l'inusitato contatto fisico

**136** Per una discussione dettagliata al riguardo vedi nota a 590-7.

**137** Kovacs 2003a, 79.

**138** Criscuolo 2003, 274-7. A 275 nota 30 risponde alla difficoltà metrica data da Ἰφιγένειαν, parlando di 'deroga' non estranea alla tragedia (*Ba.* 1373, *Hipp.* 1374, *Andromed.* F 114.2 Kannicht = fr. 1.2 Jouan-van Looy). Tuttavia, come fa Jouan, la difficoltà metrica potrebbe essere risolta con l'espunzione di ἐμήν, così da avere un paremiaco, come nel frammento dell'*Andromeda* citato dallo studioso.

**139** Page 1934, 160-1.

presupposto dalle parole delle donne del coro che si determinerebbe con Clitemestra e Ifigenia.<sup>140</sup>

È pur vero che nella sua *rhesis* la regina risponde ai contenuti di entrambe le serie anapestiche, tanto che Turato osserva giustamente che esse sembrano in realtà discendere retrospettivamente dai versi della *rhesis* di Clitemestra.

Penso sia legittimo ipotizzare un guasto nella tradizione e, per le difficoltà stilistiche e contenutistiche e gli errori metrici sono portata a secludere i versi di questa seconda serie, pur se rimane la necessità che il coro esprima parole di saluto e accoglienza al corteo che arriva, secondo un modulo scenico consueto, e pertanto si può ipotizzare che il testo, pur corrotto, conservi traccia dei versi che nella prima rappresentazione dovevano collegare 597 a 607.

Ha destato sospetti anche la *rhesis* di Clitemestra, 607-30, considerata interpolata da Page *spectaculi causa*, per creare «an impressive entrance». Sono versi nei quali la regina prima accetta, come un buon auspicio, le parole del coro sulla felicità dei grandi, dal momento che spera di condurre la figlia a nozze felici, poi ordina ai servi di portare nella tenda i doni nuziali che si trovano sul carro, e in modo esplicito, invita le giovani, forse le sue ancelle piuttosto che le donne del coro, a sorreggere Ifigenia mentre scende dal carro e dare una mano anche a lei, raccomanda ad altre di fare poi in modo che le cavalle non si imbezzarriscano, e incarica altre ancora di prendere in braccio il piccolo Oreste addormentato, cui con tenerezza parla delle nozze fortunate della sorella e infine invita Ifigenia a starle accanto, per potere mostrare alle straniere lo spettacolo della sua felicità, finché, scorto il re, la induce a salutarlo. Si tratta, come ben si vede, di indicazioni di regia, come notava lo stesso Page: «the verse are little more than a set of metrical stage-directions».<sup>141</sup>

Oltre che questo carattere meramente descrittivo, principale motivo di espunzione è la presenza in scena del piccolo Oreste, e già Wecklein ed England ritenevano spuri gli otto passi in cui se ne fa menzione, segnalati anche da Page, tra cui questo.<sup>142</sup> Il sospetto sulla autenticità risale già a W. Dindorf, e variamente sostenuto.<sup>143</sup> La *rhesis* è invece difesa da Matthiessen<sup>144</sup> e mantenuta dagli altri edi-

**140** Anche in questo caso Criscuolo 2003, 277-8, argomenta, sostenendo che le scorrettezze metriche possono essere dovute a tentativo maldestro di correggere versi corrotti, mentre il contatto fisico potrebbe essere tratto arcaizzante.

**141** Page 1934, 166-7.

**142** Page 1934, 206: si tratta di 418, 465-6, 602-3, 621-6, 1117-19, 1164-5, 1241-8, 1449-52. Di essi però Page ritiene che siano interpolati soltanto 418, 602-3, 621-6, 1117-19, mentre gli altri sono euripidei.

**143** Vitelli nella sua edizione, oltre le due serie anapestiche, espungeva della *rhesis* 619-30. Anche Günther in apparato alla sua edizione sostiene che 607-30, che pur stampa, siano *vix Euripidei*.

**144** Matthiessen 1999. Per 635-7, 652 e 665 vedi note di commento.

tori moderni, tranne Diggle che segna tutti i versi come *vix Euripidei*, e Kovacs, che li assegna al Reviser, e dunque li espunge nella sua edizione; secondo lo studioso, nella 'First Performance' Ifigenia e Clitemestra giungevano a piedi, senza annuncio, e la spettacolare entrata sul carro è un'aggiunta; il secondo episodio cominciava, secondo lo studioso, al v. 631.<sup>145</sup>

Mi limito a segnalare una evidente incongruenza, cioè che quanto Clitemestra dice sulle nozze di Ifigenia contrasta con l'ignoranza che la fanciulla esibisce al riguardo nel dialogo col padre, e inoltre che Clitemestra mostra di sapere che Achille ha per madre una Neide mentre poi ne chiederà la genealogia a Agamennone; sicché, pur se non mi sembra opportuno secludere, tuttavia è evidente che questi versi abbiano subito un rimaneggiamento.

Questa scena doveva comunque essere ben nota in età antica, se è diffusa nelle arti figurative: su coppe in terracotta della prima metà del II secolo a.C. si distinguono con nettezza Ifigenia e Oreste sul carro, in un'altra Clitemestra che accarezza la testa del piccolo, argomento questo che ci fa soltanto capire la diffusione della tragedia.<sup>146</sup> L'artista o gli artisti che hanno istoriato queste coppe hanno chiaramente letto la tragedia così come ci è pervenuta e riprodotto pertanto l'una o l'altra scena.

I versi del terzo episodio, contenenti la *rhexis* di Achille, la supplica di Clitemestra, la risposta dell'eroe e lo scambio finale tra i due personaggi (919-1035), sono interamente considerati *vix Euripidei* da Diggle e «almost entirely post-Euripidean» da Page, che, oltre che per particolarità stilistiche, ritiene che abbiano lo scopo di aumentare la pietà degli spettatori verso Clitemestra; nota inoltre l'incoerenza del discorso di Achille, prima eroico e generoso, poi offeso, poi vigliacco e debole, e infine di nuovo eroico; riconosce nella scena la tecnica da Commedia nuova che, se pure non estranea a Euripide, qui appare esagerata; salva ogni tanto qualche verso isolato che potrebbe essere stato scritto da Euripide ma «the rest looks false and ignoble».<sup>147</sup> Murray ha difeso il passo, secondo l'indicazione già espressa da Headlam e Weil; Günther lo ha condannato anch'egli, pur se non lo ha secluso, con alcune eccezioni,<sup>148</sup> al contrario Stockert lo ha difeso con l'eccezione di alcuni versi,<sup>149</sup> Jouan, come Murray, lo difende integralmente; Kovacs espunge vari versi.<sup>150</sup>

**145** Kovacs 2003a, 89.

**146** Cf. *LIMC* V 1, 711-12, nrr. 6-10.

**147** Page 1934, 179-80.

**148** Si tratta di 959-62 e 965-74, «qui versus versibus antecedentis male quadrant; si iis conferas 1354 sq., conicere possis Ach. apud E. ante 959 fortasse promissurum fuisse se Iph. re vera uxorem ducturum esse».

**149** Si tratta di 924-5, 963-4, 981-9, 1022-3.

**150** Espunge 919-43, 946, 955-69, 975-1007, 1017-21, 1032.

Recentemente si sono aggiunte motivazioni di carattere papirologico contro l'autenticità, a partire dallo stato del *Pap Oxy.* 53, 3719 del III secolo d.C. che contiene 913-18.<sup>151</sup> Carrara nota che 913-18 occupano nel papiro lo stesso posto dei manoscritti, senza discordanze, mentre all'altezza di 925, in lacuna, si legge la sigla κλυτ', cioè la replica di Clitemestra corrispondente al nostro 977; sicché forse nel papiro la *rhexis* di Achille sarebbe stata ben più concisa.<sup>152</sup> Ancora più netta la posizione di Savignago che osserva che nel papiro dopo 918 non c'è traccia di scrittura relativa alla colonna successiva, e quindi avanza l'ipotesi di assenza proprio di 919-1035. Se ciò fosse dimostrabile, avremmo un testimone antico privo dei versi in questione, tramandati invece dalla tradizione medievale.<sup>153</sup> Ma in assenza di prove, è meglio forse basarsi su altro tipo di argomenti.

In particolare la *rhexis* di Achille 919-74 è stata sospettata già da studiosi ottocenteschi, come Paley,<sup>154</sup> Wecklein,<sup>155</sup> England,<sup>156</sup> mentre, uno studio specifico, volto a dimostrarne l'autenticità, è quello di Ritchie, che afferma infatti: «It will suffice if our examination of this one speech has helped to demonstrate that, far from being a clumsy patchwork by various hands, it is a worthy specimen of the art of Euripides», i cui argomenti analizzo nel commento. Sulla scia di Ritchie, Collard-Morwood difendono il passo, con qualche espunzione e *crucis*.<sup>157</sup> Quello che sorprende nelle proposte di atetesi è che esse si basano su questioni riguardanti il carattere del personaggio e la sua coerenza interna, mentre superabili appaiono motivazioni di carattere stilistico. È indubbio che Achille di *IA* non ha la compattezza emotiva e la linearità caratteriale dell'Achille omerico, in quanto esibisce tratti del carattere non tutti compatibili tra di loro: la baldanza per la sua educazione eccezionale, la spocchia per le molte fanciulle che bramano le sue nozze, la schiettezza, l'orgoglio ferito, la capacità di avere pietà, la moderazione, l'uso della ragione, la libertà rispetto ai capi, l'impegno a difendere eroicamente Ifigenia, ma anche il dichiararsi pronto a consegnarla se non fosse stato raggirato. Eppure l'incoerenza caratteriale non è secondo me argomento cogente per l'espunzione, sicché, pur se si tratta di versi che possono avere subito un rimaneggiamento o a cui è mancata la revisione finale,

**151** Editio princeps è Haslam 1986, 148-9.

**152** Carrara 2009, 434-5.

**153** Savignago 2008, 198-9.

**154** Paley 511 «there are reasons for doubting whether the genuine speech of Achilles has not been superseded, wholly or in part, by the verses of an imitator».

**155** Wecklein 39 «in Achillis oratione pleraque ab Euripide maiore abhorreere videntur».

**156** England espunge 920-7, 932-4, 943, 946-7, 952-4, 959-74. Anche Vitelli giudicava il passo interpolato e corrotto ma non espunge.

**157** Espungono 924-5 e 963-4, e crocifiggono 1022-3.

preferisco anch'io mantenere il passo, espungendo soltanto quei versi che ritengo spuri con alta probabilità.<sup>158</sup>

### 3.4 L'esodo

I versi dei quali, in modo quasi unanime, si contesta l'autenticità sono quelli che seguono l'addio alla luce di Ifigenia, sia pure con differenti posizioni. Dopo il suo improvviso cambiamento di idea che la porta a scegliere volontariamente la morte della quale prefigura la gloria, si congeda dalla madre, ordina lei stessa di dare inizio al rituale, e pronuncia quindi il suo χαῖρέ μοι, φίλον φάος al v. 1509 ed esce definitivamente di scena per andare a morire. I versi che seguono fino al finale 1629 sono stati variamente sottoposti a proposte di espunzione, da quelle che ritengono che la parte autentica della tragedia si chiudesse appunto al v. 1509, a quelle che riconoscono come autentico il breve coro di soli 22 versi, in cui le donne di Calcide auspicano che Artemide, ottenuto il sacrificio, possa concedere all'armata greca di salpare alla conquista di Troia, ed espungono quindi dal v. 1532, come nel mio testo, e infine quelle che mantengono anche la prima parte del racconto del messaggero, in cui è narrato il sacrificio, espungendo pertanto dal v. 1578.

La prima opzione, che espunge anche l'intermezzo corale dal v. 1510, è stata seguita per primo da Kirchhoff che, riprendendo gli argomenti di Porson, assegna alla versione genuina i versi citati da Eliano, affermando che siano parole rivolte da Artemide a Clitemestra.<sup>159</sup> La sua opinione è stata seguita da England, nel 1891, che aggiunge anche considerazioni riguardanti l'adeguatezza del finale all'intera drammaturgia, oltre che un'eccessiva corrispondenza verbale con la morte di Polissena nell'*Ecuba*, sicché per lui l'esodo non sarebbe opera di Euripide, ma almeno di due distinte mani di ineguale capacità.<sup>160</sup> Page ha aggiunto altre considerazioni a favore dell'espunzione dei versi corali, affermando che «there is a great poverty of thought and expression», elencando inoltre le ripetizioni con i versi precedenti 1475-509, per concludere «the lines were written by a wretched hand in the fourth century».<sup>161</sup> La scarsa qualità dei versi del coro è stata notata anche da West, che aggiunge l'argomento, a mio avviso eccessivamente razionalistico, che lo spazio temporale di 22 versi è troppo breve per consentire lo svolgersi del sacrificio e il prodigio della trasformazione in cerva che il messo, sopraggiunto in

<sup>158</sup> Sono 963-4 su cui vedi nota.

<sup>159</sup> Kirchhoff, 466.

<sup>160</sup> England, XXVI-XXX. Sulla stessa linea anche Wecklein.

<sup>161</sup> Page 1934, 191-2.

scena, racconta nel dettaglio.<sup>162</sup> Da ultimi Collard e Morwood espungono anch'essi da 1510, dopo l'addio alla luce di Ifigenia.<sup>163</sup> Studi recenti, di Ester Cerbo, di Mattia De Poli e di Naomi Weiss, hanno invece messo in evidenza il carattere 'antifonale' dell'intermezzo lirico, nel senso che alla monodia di Ifigenia di 1475-99, seguita da un breve amebeo, risponderebbe il coro, eseguendo il peana che Ifigenia aveva ordinato di intonare: si manifesterebbe così attraverso la *mousikè* la vicinanza emotiva delle donne del coro con la protagonista.<sup>164</sup> Anche per questi motivi ho preferito anch'io mantenere il breve corale.

La soluzione di espungere dalla *rhexis* del messaggero di 1532 è stata assunta nel 1797 dal Porson, primo, lo ricordiamo, a dubitare dell'autenticità dell'esodo, il cui testo trådito attribuiva a una tarda composizione.<sup>165</sup> Nell'affermare che l'esodo sia da ricondurre ad una data successiva al tempo di Eliano, lasciava intendere la possibilità che i versi della citazione di Eliano, su cui Musgrave per primo, come detto più volte, nel 1762 aveva richiamato l'attenzione, potessero far parte non del prologo ma dell'esodo. Espungono, come Porson, anche L. Dindorf, Hermann e Monk, mentre Vitelli e Nauck secludono da 1540. Tra gli editori più recenti Günther, Stockert, e da ultimo Kovacs ritornano alla seclusione di Porson da 1532.<sup>166</sup>

Page riconduceva la prima parte del racconto del messaggero (1532-77) al IV secolo, attorno al 360-350 a.C., mentre tra i versi finali (1578-629), distingueva tra quelli abbastanza buoni da essere scritti dall'autore di 1532-77, e altri che appaiono interamente di fattura bizantina. Destituisce inoltre di autorità la citazione di Eliano, affermando, con motivazioni di ordine linguistico, che non si tratta di versi euripidei, e che dunque il testo trådito e quello della citazione di Eliano costituiscano due differenti finali della tragedia da collocare tra il 360 e il 200 a.C.<sup>167</sup>

**162** West 1981, 74: «the song is too feeble for Euripides».

**163** Collard-Morwood, 621-4: il breve corale appare come una «feeble recapitulation» dei versi lirici pronunciati subito prima da Ifigenia, e nel seguito riconoscono anch'essi due parti, composte ad un intervallo di almeno cento anni.

**164** Cerbo 2009a, 97 ss.; De Poli 2012, 110-12 e 186; Weiss 2014.

**165** Porson 1797, XXIII: «quippe qui persuasus sim totam eam scenam abusque versum 1541 spuriam esse et a recentiori quodam nescio quando, certe post Aeliani tempora suppositam. Non tamen ideo omnia contra sermonis indolem et contra metri leges peccata scriptori ipsi, sed quaedam saltem librariis imputanda censeo».

**166** Kovacs, a proposito del v. 1531, afferma «here, in all probability, is the end of the play as it was presented at its first performance. The rest is probably a later addition meant to bring the play into mythical agreement with *Iphigenia among the Taurians*» (333).

**167** Page 1934, 200: tra gli argomenti addotti ha affermato che non ci sono paralleli per σήν alla fine di un verso giambico, il futuro di ἀύχέω non è greco di V o IV secolo, φίλας è aggettivo di «a much inferior poet» e Ἀχαιῶν χερσίν è trascuratezza attribuibile a un «careless writer»; nota inoltre che il futuro ἐνθήσω deve collocarsi tra l'uscita di scena di Ifigenia e l'arrivo del messaggero, ma non c'è una tale scena nella trage-

La distinzione tra la prima e la seconda parte del racconto del messaggero è dovuta innanzi tutto a motivi paleografici, in quanto in L, dopo due versi di altra mano a 1570, cambia la mano del copista a 1578, in P a 1570. Diggle diversifica appunto i sospetti sui versi finali, segnando come *vix Euripidei* i versi del coro e la prima parte della *rhexis* del messaggero (1510-77), mentre come *non Euripidei* i 1578-629, rinviando in apparato a West. Quest'ultimo, dopo avere condannato il breve corale, riteneva non euripidei i versi della prima sezione della *rhexis* del messaggero fino a 1577, in quanto i trimetri hanno troppe poche soluzioni rispetto al tardo Euripide; mentre 1578-629 non sono 'bizantini', come sostenuto da Page, ma del V-IV secolo d.C., scritti a Costantinopoli, da uno studioso di Euripide che conosceva il linguaggio tragico e la metrica, e in particolare West lo identifica in Eugenio di Augustopoli, professore a Costantinopoli al tempo di Anastasio I. Gli argomenti dello studioso poggiano sull'osservazione che nel codice P, alla fine di *IA* seguono 65 versi della *Danae* attribuita ad Euripide, che presenta le stesse caratteristiche stilistiche e metriche di 1578-629, sicché West attribuisce allo stesso tardo poeta sia la fine di *IA* sia questi versi della *Danae*.<sup>168</sup> In anni recenti Magnani ha ripreso nel dettaglio la questione, riconsiderando criticamente gli argomenti di West e, ritornando con un riesame autoptico sui codici L e P, ha potuto allargare l'orizzonte cronologico proposto dallo studioso per riaffermare quindi la datazione bizantina dei due brani poetici, in particolare attribuendoli entrambi alla mano di Giovanni Catrario, copista e filologo dell'età dei Paleologi attivo nella cerchia di Tommaso Magistro e Demetrio Triclinio.<sup>169</sup> L'ipotesi che questo dotto sia autore e non solo copista dei versi della *Danae* era già stata anticipata in precedenza da Irigoien,<sup>170</sup> che si basava a sua volta sui lavori di Turyn e Zuntz, che avevano ricondotto proprio alla mano di Catrario la trascrizione in P del finale di *IA* e del frammento della *Danae*.<sup>171</sup> Ancora Irigoien aveva notato che in L da 1570 di *IA* viene usata una differente sigla per indicare il coro (la combinazione di *chi* e di *omicron*), cioè la sigla usata comunemente in P da Catrario, che inizia la sua trascrizione proprio da 1570. Sicché lo studioso concludeva «qu'on reconnaisse ou non la main de Catrariès

dia e l'apparizione di Artemide non può mai collocarsi dopo il discorso del messaggero. Lesky 1996, 720-1 invece ritiene insufficienti i motivi di sospetto adottati da Page, anzi ritiene che i versi di Eliano potrebbero appartenere al vero finale. Un'accurata analisi dell'esodo, collegata ai più generali problemi testuali dell'intera tragedia, aveva condotto negli anni precedenti Cecchi 1960, che conclude che «non si può quindi parlare di falso, ma di ricostruzione e di profondo rifacimento» (83).

**168** West 1981, 73-6. Il frammento della *Danae*, come sopra ricordato, è F 1132 Kan-nicht.

**169** Magnani 2010, cui rimando per la ricostruzione della questione.

**170** Irigoien 1974.

**171** Turyn 1957, 127-8; Zuntz 1965, 139.

dans la final d'*Iphigénie* donnée par L, il reste assuré que cette finale a été composée dans la cercle thessalonicien auquel appartenait notre homme» (400 = 208). Magnani, che riconosce in Nicola Tricline il copista di L, individua una perturbazione nel processo di copia in entrambi i manoscritti da 1570, e da qui afferma che L e P hanno un modello comune, a meno di non aderire all'ipotesi paradossale che Nicola Tricline abbia utilizzato P per la propria parte in L. Dunque, come già detto sopra, Magnani anche a proposito dell'esodo mette in discussione la teoria che P sia copia di L. Conclude quindi che «se non fu Catrario stesso a comporre la *Danae*, l'ambiente tricliniano disponeva comunque sia di strumenti adeguati tanto a confezionarla quanto eventualmente a restaurare l'esodo di IA» (85).

In sintesi, rispetto a 1510-629, accanto a pochissime posizioni integralmente conservative,<sup>172</sup> altre mantengono soltanto l'intermezzo corale, Murray manteneva anche la prima parte della *rhexis* del messaggero fino a 1577, mentre il consenso pressoché unanime sull'espunzione riguarda 1578-629, cioè la parte del racconto del messaggero in cui è narrato il prodigio della sostituzione con la cerva, l'assunzione tra gli dei di Ifigenia, la incredula battuta di Clitemestra e il breve intervento di Agamennone sopraggiunto dal luogo del sacrificio che conferma alla moglie la veridicità di quanto riferito dal messo, e infine l'auspicio del coro di giungere felicemente a Troia e tornare vincitore.

Le motivazioni che nel corso del tempo sono state messe in campo per giustificare l'espunzione riguardano il pessimo stato dei versi da un punto di vista metrico e prosodico, per via dei frequenti errori, la violazione della legge di Porson, lo scarso ricorso a soluzioni nei trimetri contrariamente all'uso dell'ultimo Euripide, e inoltre la somiglianza sembrata eccessiva se non pedissequa col racconto di Taltibio della morte di Polissena nell'*Ecuba*, e infine incoerenze di tipo drammaturgico con la prima parte della tragedia, quali la partecipazione di Achille in prima persona al sacrificio, quando aveva promesso la difesa in armi, il ruolo di sacrificatore assunto da un sacerdote, quando avrebbe dovuto assumerlo lo stesso Agamennone, e ancora l'atteggiamento divenuto rapidamente rassegnato di Clitemestra dopo il conflitto molto aspro col marito.

Se si aggiungono inoltre le considerazioni di ordine paleografico di Irigoien, West e Magnani mi pare che i motivi di dubbio sull'autenticità dell'esodo siano diventati argomenti certi o almeno difficilmente oppugnabili.

**172** Tra gli editori più conservativi Weil, che attribuisce ai copisti i molti errori metrici, Jouan, che, dopo avere, nella *Notice*, dato conto dei problemi di attribuzione, non prende posizione, e mantiene tutto il testo senza inserire alcuna parentesi quadra. Da ultimo Musso si limita a indicare brevemente in nota (nr. 190) i dubbi suscitati dalla parte finale, ma non seclude.

Ho preferito pertanto, come Günther e Stockert, espungere tutta la *rhesis* del messaggero dal v. 1532 fino alla fine, nonostante le differenze codicologiche tra prima e seconda parte, perché ritengo che la citazione di Eliano, pur dubbia, conteneva parole consolatorie di Artemide che annuncia la sostituzione con la cerva, forse pronunciate *ex machina* nel finale, che non possiamo ignorare. Espungere integralmente la *rhesis* del messaggero e non soltanto l'ultima parte è opportuno non soltanto perché, pur se composte in tempi diversi, le due parti presentano entrambe gravi motivi di dubbio per via dei molti errori e incongruenze, ma anche perché in tal modo si lascia aperta la possibilità che la tragedia potesse avere un altro tipo di finale, senza il racconto del messaggero, ma che comportava comunque la salvezza, come è mia opinione e chiarirò nel seguito.

Quello che più mi preme segnalare sono infatti le ricadute che l'espunzione comporta sul piano della complessiva interpretazione della tragedia.<sup>173</sup> Ritenere spuri gli ultimi versi può comportare infatti due diverse conseguenze. Si può ritenere che l'esodo concepito dal poeta non fosse sostanzialmente differente dal testo tràdito, come sono portata a credere, oppure che la tragedia si concludesse con l'addio alla luce di Ifigenia. La differenza è radicale, perché nel primo caso Ifigenia viene sostituita da una cerva e dunque il sacrificio umano non ha luogo, nel secondo caso va a morire. Entrambe le versioni sono del resto presenti nella tradizione poetica, come vedremo subito.

Voglio però precisare che la maggioranza dei critici che ritengono spurio l'esodo continua tuttavia ad accogliere come dato mitico tradizionale la sostituzione con la cerva, e ciò si verifica sia da parte di coloro che credono alla citazione di Eliano, come dapprima Porson e Kirchhoff,<sup>174</sup> sia di coloro che destituiscono di autorità il testimone, come England e Page, e non tengono più conto della citazione.

Un'altra parte della critica, specie in anni recenti, espunto l'esodo, ha invece ritenuto che la tragedia composta da Euripide si concludesse con l'uscita di scena e la morte della protagonista, con le ricadute esegetiche che chiariremo nelle prossime pagine. Va del resto riconosciuto il grande effetto teatrale che hanno le ultime paro-

**173** È quanto ho mostrato in Andò 2013b.

**174** In particolare, che siano parole rivolte *ex machina* da Artemide a Clitemestra è stata ipotesi, tra gli altri, di Murray nella sua edizione, Zielinski 1925, 277, Festa 1930, Lesky 1996, 720-1, e Valgiglio 1957, in part. 70-2, che pur riconosce che non c'è in questo caso un nodo da sciogliere tale da richiedere l'intervento divino e che dunque potrebbe trattarsi soltanto di funzione consolatoria. Ameduri 1975, 251-5, cercando di conciliare il finale della tragedia pervenuto dai codici e la testimonianza di Eliano, sostiene che Artemide ha pronunciato queste parole non *ex machina* ma apparsa solo ad Agamennone, il quale poi ha narrato l'epifania della dea al messo, che le avrebbe confidate a Clitemestra, incredula nonostante il suo racconto. Lo studioso riprende l'argomentazione che era stata di Vitelli 1877, 25-63, che pur riteneva spurio l'epilogo, ma non aveva dubbi sulla salvezza di Ifigenia ad opera della dea, le cui parole lo stesso Agamennone riferiva alla moglie.

le di Ifigenia, χαῖρέ μοι, φίλον φάος, se poste a fine della tragedia. Basti pensare che l'*Ifigenia* di Schiller terminava appunto con «Geliebte Sonne, fahre wohl!».<sup>175</sup>

### 3.4.1 L'esodo nelle arti figurative

Per dimostrare l'inautenticità dell'esodo sono intervenuti anche argomenti desunti dalle arti figurative. In esse infatti il soggetto del sacrificio di Ifigenia è molto presente, in monumenti di varia tipologia ed epoca.<sup>176</sup> Tra essi si può distinguere tra quelli nei quali Ifigenia è trascinata con la forza, e quelli nei quali avanza consenziente verso l'altare. Sulla base di questa distinzione è impostato il lavoro di Löwy, che ha dominato per molti anni in questo ambito: lo studioso divide appunto in due gruppi: il gruppo A, tra cui comprende per esempio l'Ara di Cleomene agli Uffizi (*LIMC V 1.720* nr. 42), in cui Calcante è il sacrificatore e Agamennone è velato in disparte e un vaso apulo al British Museum (*LIMC V 1.712*, nr. 11) in cui invece Agamennone, riconoscibile dallo scettro nella mano sinistra, tiene nella destra il coltello sulla testa di Ifigenia, la cui silhouette si sovrappone a quella di una cerva, e il gruppo B, che comprende, oltre le urne etrusche, il celebre dipinto della Casa del poeta tragico a Pompei (*ibid.* 719, nr. 38), in cui Ifigenia viene condotta a forza da Odisseo e Menelao.<sup>177</sup> L'opinione di Löwy è che ci sia una corrispondenza diretta tra la serie A e la nostra tragedia e che in particolare l'esodo sia la trasposizione in versi del quadro ora perduto di Timante di Citno, che compose il monumento per celebrare la vittoria teatrale conseguita con *IA*, superando il quadro del rivale Colote. Laddove il quadro non poteva bastare il poeta si servì di versi euripidei, primi tra tutti quelli dell'*Ecuba* relativi al sacrificio di Polissena. La serie B dipenderebbe dall'epilogo perduto con Artemide *ex machina* e avrebbe all'origine il quadro di Colote. Séchan, nel suo classico studio sul rapporto tra tragedia e ceramica, non credendo alla atetesi, ritiene al contrario che Timante sia stato influenzato da Euripide, sia nella rappresentazione del dolore di Agamennone sia per il libero sacrificio di Ifigenia.<sup>178</sup> Molto po-

<sup>175</sup> È argomento messo in campo da Collard-Morwood, nella nota al passo.

<sup>176</sup> Il repertorio più aggiornato è costituito dal *LIMC V 1*, s.v. *Iphigeneia*, 706-34, in cui, oltre i rilievi di una ventina di urne etrusche, vengono registrati circa una trentina di monumenti. Negli anni passati un'analisi accurata era stata condotta da Tosi 1957. Una recente rapida rassegna in Bonanno Aravantinos 2008, che aggiunge alla lista anche un rilievo da un sarcofago del Museo di Salonico. Più in generale sull'iconografia delle tragedie di Euripide cf. Hart 2020.

<sup>177</sup> Löwy 1929. Analoga bipartizione tra sacrificio forzato e volontario nei monumenti dell'arte figurativa individuava Arias 1930.

<sup>178</sup> Séchan 1926, 372-4. In anni precedenti il rapporto tra tragedia e ceramica era stato analizzato da Huddilston 1898, 112-21 su *IA*.

lemica verso l'articolo di Löwy la risposta di Jouan, che sottolinea le differenze tra i monumenti della serie A e IA, tra cui il ruolo di Calcante, diverso in Euripide da quello del sacrificatore, o la volontà di Ifigenia di non essere toccata mentre nei monumenti c'è spesso qualcuno che la sospinge per il braccio; tanto che conclude che i monumenti non contribuiscono per niente a risolvere questioni testuali.<sup>179</sup>

Più recentemente, a proposito del vaso apulo al British Museum, Taplin vi ha riconosciuto nella sovrapposizione di Ifigenia e la cerva la precisa volontà del pittore di cogliere l'attimo della metamorfosi in cerva, mentre afferma che, per il resto, il dipinto non corrisponde a quanto leggiamo nella tragedia, in quanto nel vaso Agamennone è il sacrificatore e non sta in disparte velato come nel racconto del messaggero, e inoltre se, delle due figure che assistono al sacrificio, quella femminile rappresenta Clitemestra, si avrebbe un'altra sostanziale differenza, dal momento che nella tragedia la regina non assiste al sacrificio. Tutto ciò, secondo Taplin, conferma che il finale della tragedia che noi leggiamo è fattura tarda, che noi non sappiamo come Euripide lo abbia concepito, se con il reale sacrificio o con l'apparizione di Artemide che trasforma in cerva la fanciulla.<sup>180</sup>

Concordo sulla non appropriatezza di cercare nelle arti figurative risposte al problema dell'autentica versione del finale, mentre è certamente vero che la tradizione mitica conferma che il destino di Ifigenia non fosse univoco. L'analisi delle varianti, che affronterò nel paragrafo successivo, potrà fare emergere le possibilità offerte al poeta, e da qui trarre orientamenti circa la complessiva interpretazione del dramma.<sup>181</sup>

Vorrei poi sottolineare la difficoltà metodologica di porre a confronto diretto testi poetici e monumenti,<sup>182</sup> data la notevole diffusione della vicenda mitica e specie per un tema come il sacrificio umano, non solo eticamente tabuizzato a dispetto della diffusione nel mito, ma per di più senza riscontro nella pratica rituale. Il poeta quindi, traendo elementi rituali e linguaggio dall'esperienza comune del sacrificio animale, adatta la tradizione mitica alle esigenze drammaturgiche.<sup>183</sup> Dall'altra parte, a proposito dei monumenti dell'arte figurativa, la bipartizione, peraltro di difficile riscontro, tra quelli in cui Ifigenia va volontariamente al sacrificio e quelli in cui è condotta a forza non deve indurre a improbabili confronti con questa o quel-

<sup>179</sup> Jouan 1984.

<sup>180</sup> Taplin 2007, 159-60.

<sup>181</sup> Ho analizzato le due versioni della morte di Ifigenia in Andò 2014.

<sup>182</sup> Invece Salskov Roberts 2013, per alcuni monumenti di Grecia e Magna Grecia che riproducono i miti di IA e IT, crede che gli artisti potessero avere conoscenza delle tragedie classiche attraverso i festival che continuavano a organizzarsi.

<sup>183</sup> Il passaggio da *dromena* a *legomena* a proposito del sacrificio tragico è analizzato da Henrichs 2000.

la tragedia:<sup>184</sup> è stato osservato infatti che la netta prevalenza per le scene di sacrificio volontario è ascrivibile al più generale riserbo nel rappresentare la violenza, fino alla prevalenza, di natura ideologica, dell'esibizione della 'bella morte'.<sup>185</sup> Semmai, efficace confronto è possibile istituire con rappresentazioni in cui Ifigenia è condotta al sacrificio come una sposa all'altare, riproducendosi in ciò lo scambio tra i due rituali, sacrificale e nuziale, che contraddistinguono l'intera tragedia.<sup>186</sup>

## 4 La vicenda mitica

### 4.1 La duplice versione della morte

*IA* mette in scena il segmento incipitario della guerra di Troia, che contiene il motivo favolistico del sacrificio della figlia del re comandante dell'esercito. Eppure *Illiade*, il poema posto a fondamento di un'intera civiltà, che canta l'evento più celebre di quella guerra e che ne consegna alla memoria culturale i protagonisti, sembra ignorare il sacrificio di Ifigenia. Il poeta ricorda l'adunanza della flotta in Aulide, ma ne richiama soltanto il prodigio del serpente che divora i passerotti, interpretato da Calcante nel senso degli anni di guerra che dovranno passare prima di espugnare la città,<sup>187</sup> e poi, nel corso dell'ambasceria ad Achille, Agamennone, per placare l'ira dell'eroe e indurlo a ritornare in campo, gli promette in sposa una delle sue figlie, Crisotemi, Laodice e Ifianassa, da identificare o meno quest'ultima con Ifigenia, di cui comunque si tace la vicenda in Aulide.<sup>188</sup>

**184** Kahil nel citato *LIMC* V 1, 717, sostiene che tra i monumenti in cui Ifigenia è «entraînée» e quelli in cui è «conduite» le differenze sono minime.

**185** Cf. su questo punto Mylonopoulos 2013.

**186** Cf. Durand, Lissarrague 1999 e le mie note a 460-2. Sulle modalità di rappresentazione, lessicale e figurata, del sacrificio di Ifigenia cf. da ultimo Bremmer 2019.

**187** *Il.* 2.303-29.

**188** *Il.* 9.145. L'identificazione tra Ifianassa e Ifigenia non è univocamente accettata; Aristarco sembra negarla, in quanto nello scolio al passo (*Schol. Hom. Il.* 9.145) riconosce l'ignoranza del poeta circa il sacrificio: ὅτι οὐκ οἶδε τὴν παρὰ τοῖς νεωτέροις σφαγὴν Ἰφιγενείας. Anche in *Soph. El.* 157 Ifianassa è distinta da Ifigenia, in quanto, assieme a Crisotemi, sorella di Elettra; secondo lo scolio (*Schol. Vet. in Soph. El.* 157 Xenis = *Cypria* fr. 24 Bernabé) il poeta segue in questo la versione dei *Cypria*, sicché le sorelle sarebbero quattro con l'aggiunta del nome di Ifigenia ai tre nomi delle figlie di Agamennone testimoniati da Omero. Un'analisi delle testimonianze letterarie sul mito di Ifigenia da Omero ai tragici, tra gli studi recenti, in Crespo Alcalá 2002 e nel manuale di Gantz 1993, 582-8; da ultimo, nelle pagine introduttive di Parker 2016, XIX-XXXIX. In passato cf. il dettagliato studio di Séchan 1931.

Pertanto, a giudicare da quanto testimonia Proclo, sono i *Canti Cipri* di Stasino il poema epico che per primo narra l'episodio del sacrificio in connessione alla guerra di Troia. Vi si legge infatti:

καὶ τὸ δεύτερον ἠθροισμένου τοῦ στόλου ἐν Αὐλίδι Ἀγαμέμνων ἐπὶ θηρῶν βαλὼν ἔλαφον ὑπερβάλλειν ἔφησε καὶ τὴν Ἄρτεμιν. μὴνίσασα δὲ ἡ θεὸς ἐπέσχεν αὐτοῦς τοῦ πλοῦ χεῖμῶνας ἐπιπέμπουσα. Κάλχαντος δὲ εἰπόντος τὴν τῆς θεοῦ μῆνιν καὶ Ἴφιγένειαν κελεύσαντος θύειν τῇ Ἀρτέμιδι, ὥς ἐπὶ γάμον αὐτὴν Ἀχιλλεῖ μεταπεμψάμενοι θύειν ἐπιχειροῦσιν. Ἄρτεμις δὲ αὐτὴν ἔξαρπάσασα εἰς Ταύρους μετακομίζει καὶ ἀθάνατον ποιεῖ, ἔλαφον δὲ ἀντὶ τῆς κόρης παρίστησι τῷ βωμῷ.

Radunatasi l'armata in Aulide per la seconda volta, Agamennone, catturata una cerva a caccia si vantava di avere superato Artemide. La dea, adirata, vuole impedire la navigazione e manda tempeste sul mare. Calcante rivela l'ira della dea e ordina di sacrificare Ifigenia ad Artemide; la si fa venire con la scusa di darla in moglie ad Achille e si fanno i preparativi per il sacrificio. Ma Artemide la rapisce, la trasferisce presso i Tauri e la rende immortale, e al posto della fanciulla pone una cerva sull'altare.<sup>189</sup>

Dunque, dopo una prima spedizione in Misia, che dà origine alla leggenda di Telefo, l'armata greca viene bloccata da tempeste a causa della collera di Artemide contro Agamennone, colpevole di essersi ritenuto superiore alla dea proprio nella caccia, sfera di competenza della divinità. Nei *Canti Cipri* il sacrificio è cioè richiesto come risarcimento per una colpa del re, e serve a propiziare la spedizione impedita da tempeste sul mare. Escludendo questi due particolari, si ritrovano per il resto nel poema epico gli stessi motivi che sono presenti nella tragedia, cioè il pretesto delle nozze con Achille per attrarre Ifigenia in Aulide, e la sostituzione con la cerva, lo stesso animale cacciato dal padre e per il quale la dea aveva chiesto la vergine.<sup>190</sup>

In altre fonti si aggiungono altre varianti. Nel *Catalogo delle donne* esiodeo, l'eroina figlia di Clitemestra, o meglio il suo εἶδωλον, sgozzata sull'altare di Artemide il giorno della partenza della flotta per Ilio, si chiama Ifimede, salvata dalla dea che le concede l'immortalità, venerata dagli uomini col nome di Artemide εἰνοδίη:

<sup>189</sup> Procl. *Chrest.* 80. Seve. = *Cypria Argum.* 41-9 Bernabé.

<sup>190</sup> La sostituzione con la cerva ritorna in fonti più tarde: Nonn. *Dionys.* 13.108; Paus. 9.19.6; [Apoll.] *Epit.* 3.22, dove c'è anche la colpa di Agamennone, come anche in Hyg. 98. In altre versioni la sostituzione avviene con un toro, per esempio in Ant. Lib. 27, secondo cui Ifigenia è figlia di Teseo e Elena; con un'orsa in Phanod. *FGH* 325 F 14; le diverse tradizioni sono testimoniate da Tz. *Schol. in Lyc.* 183.

Gli Achei begli schinieri sgozzarono Ifimede sull'altare di Artemide Risonante dalla conocchia d'oro, nel giorno in cui navigarono sulla navi alla volta di Ilio, per vendicarsi dell'Argiva dalla bella caviglia, un simulacro; la saettatrice, cacciatrice di cervi, la mise in salvo con facilità, versò su di lei da capo a piedi amabile ambrosia, in modo che il suo corpo rimanesse immutabile, la rese immortale e senza vecchiaia per sempre. Ora le stirpi di uomini sulla terra la chiamano Artemide 'degli incroci', ministra della gloriosa saettatrice.<sup>191</sup>

Pausania informa dell'identificazione di questa Ifigenia esiodea con Ecate,<sup>192</sup> come conferma anche Stesicoro, nell'*Oresteia*<sup>193</sup> mentre un papiro che contiene commenti ai poeti melici informa che Euripide avrebbe tratto proprio dal citarodo il motivo delle nozze con Achille.<sup>194</sup> Nonostante le differenze, i *Canti Cipri* e il *Catalogo delle donne* concordano sul motivo del sacrificio come atto propiziatorio della spedizione verso Troia, concluso con la salvezza di Ifigenia, cui viene concessa l'immortalità da parte di Artemide, che richiede la sua vita ma poi la sottrae alla morte. Queste testimonianze hanno consentito di postulare un'origine divina di questo personaggio mitico, assimilabile ad Artemide, divinità delle fasi di passaggio della vita

**191** Hes. fr. 23 a M.-W., 17-26 = 15 Hirschberger:

Ἴφιμέδην μὲν σφάξαν ἐυκνή[μ]ιδες Ἀχαιοὶ  
βωμῶ[ι ἐπ' Ἀρτέμιδος χρυσηλακ]άτ[ου] κελαδεινῆς,  
ἤματι[ν τῷ ὅτε νηυσὶν ἀνέπλ]εον Ἴλιον ἐ[ἴ]σω  
ποινή[ν] τεισόμνοι καλλις]φύρου Ἀργειῶ[ν]η]σ,  
εἶδω[λον· αὐτὴν δ' ἔλαφ]ηβό[λο]ς ἰοχάιρα  
ῥέϊτα μάλ' ἐξεσά[ωσε, καὶ ἀμβρο]σίην [ἐρ]ατ[ε]ρ[ὴν] ἴην  
στάξε κατὰ κρή[θεν, ἵνα οἱ χ]ρῶσ[ε] [ε]μπε[δ]ο[ς] εἴ[η],  
θῆκεν δ' ἀθάνατο[ν καὶ ἀγήρ]αον ἤμα[τα πάντα].  
τὴν δὴ νῦν καλέο[ουσιν ἐπὶ χ]θονὶ φύλ' ἀν[θ]ρώπων  
Ἄρτεμιν εἰνοδί[ην, πρόπολον κλυ]τοῦ ἰ[ο]χ[ε]αίρ[η]ς.

Al v. 26 la desinenza è integrata, dal momento che nel papiro si legge εἰνοδί[ι]. Un'analisi di questi versi in Solmsen 1981, che ritiene i vv. 21-6 aggiunti, prima dell'edizione alessandrina, da un rapsodo che conosceva la versione con la salvezza, nota del resto alla poesia epica, come lascia supporre il termine εἶδωλον che ha la funzione di anticipare i versi successivi. In tal modo si avrebbe prima di Eschilo una versione con la morte. Ma cf. *contra* Hughes 1999, 146-7. Cf. il commento nell'ed. Hirschberger, 206-16, in particolare 213, nota al v. 26 per εἰνοδίην. Per il valore dell'agg. cf. Hesych. ε 978 s.v. εἰνοδίους τοῖς πρὸς τῆ ὀδῶ τὰ οἰκία ἔχουσι.

**192** Paus. 1.43.1 = Hes. fr. 23b M.-W. οἶδα δὲ Ἡσίοδον ποιήσαντα ἐν καταλόγῳ γυναικῶν Ἴφιγένειαν οὐκ ἀποθανεῖν, γνώμη δὲ Ἀρτέμιδος Ἐκάτην εἶναι. Cf. il commento su citato dell'ed. Hirschberger, 213. Per l'identificazione con Ecate cf. Gantz 1993, 26-7.

**193** Philod. *De piet.* 24 Gomperz = Stes. 178 Dav.-Fingl. (nota pp. 502-3) = fr. 38 P. Στη[σίχο]ρος δ' ἐν Ὀρεστεί[αι] κατ[α]κολουθήσας [Ἡσίο]δωι τὴν Ἀγαμέμνονος Ἴφιγένειαν εἶ[ναι τὴν] Ἐκάτην νῦν [ὀνομα]ζομένην.

**194** P. Oxy. 2506 fr. 26 col. II = 181a Dav.-Fingl. (nota pp. 507-11) = 40.25-7 P. Nell'*Elena*, Stesicoro faceva di Ifigenia la figlia di Elena e Teseo, stando sempre alla testimonianza di Pausania (2.22.7 = 86 Dav.-Fingl., nota pp. 325-6 = 14 P.). Cf. Gantz 1993, 291.

umana, ‘liminale’ come Ecate nel senso di mediatrice tra mondo terrestre e ctonio.<sup>195</sup> Certo è che in questi racconti Artemide intrattiene uno speciale rapporto con la *parthenos*, di cui richiede la vita, per poi sostituirla con un animale donandole l’immortalità.

Accanto a queste testimonianze si sviluppa un altro filone secondo il quale nessuna salvezza è prevista per Ifigenia, anzi la sua morte in Aulide costituisce il movente del crimine di Clitemestra. Pindaro, nell’XI *Pitica* per la vittoria di Trasideo del 474, rievoca la vicenda di Oreste, il matricida che vendica l’odiosa uccisione del padre, della quale si domanda il motivo: Ifigenia sgozzata sull’Euripo ha determinato la collera di Clitemestra e il desiderio di vendetta, o invece il nuovo legame da adultera?<sup>196</sup> Soltanto la morte sull’altare dunque, e non la salvezza e la sostituzione con la cerva, sono rievocati da Pindaro.

Oltre queste prime testimonianze poetiche, anche la poesia tragica aveva trattato la vicenda del sacrificio di Aulide, e in particolare Eschilo e Sofocle avevano scritto ciascuno una *Iphigeneia*: di quella di Eschilo rimane con certezza soltanto un frammento di un verso, dal quale è impossibile desumere alcunché,<sup>197</sup> né le testimonianze sono tanto più generose con l’*Iphigeneia* di Sofocle, nella quale doveva comparire il personaggio di Odisseo, le nozze con Achille, la sosta forzata della flotta.<sup>198</sup> Eppure è forse possibile avanzare qualche ipotesi sulle tragedie perdute attraverso la parodo dell’*Agamen-*

**195** Che Ifigenia fosse originariamente una divinità ctonia o eroina del sacrificio è provato, secondo Kahil 1991, dal fatto che l’iconografia privilegia le scene in cui sacrifica in Tauride o appare con i tratti di Ecate. L’assimilazione ad Artemide è confermata dal lemma esichiano (t 1122) s.v. Ἰφιγένεια· ἡ Ἄρτεμις.

**196** Pind. *Pyth.* 11.22-3.

**197** *TrGF* F 94 Radt = 141 Mette (*Schol. Soph. Ai.* 722; *Sud.* κ 2603 Adler s.v. κυδάζεται; cf. Hesych. κ 4399 s.v. κυδάεσθαι): οὔτοι γυναιξί <-> κυδάεσθαι. τί γάρ; «non <bisogna> farsi rimproverare da donne. E che?». Nell’edizione Mette i frammenti attribuiti all’*Ifigenia* (134-41) comprendono, sia pur dubitativamente, frammenti papiracei (137-40) che nell’edizione Radt sono considerati *dubia* (451s 76, 451s 77, 451s 88 e 451s 89), ma che sono troppo mutili per consentire una qualche ricostruzione. Nel fr. 451s 76 si leggono le parole θεσφάτω. [, νυμφευ [, γαμηλιο. [, dunque ci sarebbe il riferimento a nozze e a un vaticinio, mentre nel fr. 88 si legge ἵπλοια, forse per ἄπλοια.

**198** *TrGF* F 305-312 Radt: oltre alcune glosse, in F 305 (= *Sud.* π 963 Adler s.v. πενθερά: σὺ δ’, ὧ μεγίστων τυγχάνουσα πενθερῶν) Odisseo, secondo il testimone, si rivolge a Clitemestra, cui è toccato in sorte il migliore dei generi; in F 307 (= Athen. 12.513b νόει πρὸς ἀνδρὶ χρώμα πολύπους ὅπως / πέτρα τραπέεσθα γνησίου φρονήματος) si richiama ‘la norma del polipo’, valida anche per un uomo virtuoso, in grado di mutare pensiero, come il polipo che cambia colore in base alla pietra cui si attacca; e in F 308 (= Stob. 3.30.6: τίκει γὰρ οὐδὲν ἐσθλὸν εἰκαία σχολή), si afferma che da un’inattività senza scopo non nasce niente di buono, in riferimento forse ai soldati in attesa di partire. Zielinski 1925, 241-85, aveva tentato una ricostruzione ingegnosa dei due drammi perduti di Eschilo e Sofocle, a partire dai dati mitici presenti nella poesia precedente fino alla tragedia euripidea: l’*Ifigenia* di Eschilo sarebbe il secondo dramma tra *Telefo* e *Palamede*, nel cui finale Calcante con oscuri vaticini lasciava intendere la salvezza di Ifigenia (259); nell’*Ifigenia* di Sofocle Odisseo avrebbe ottenuto da Achille il consenso a servirsi di lui per il complotto (268-9).

*none* (184-250), e lo scambio tra Clitemestra e Elettra nell'*Elettra* di Sofocle. Nell'*Agamennone*, il coro di vecchi argivi rievoca in toni lugubri la vicenda di Aulide, a partire dall'esercito bloccato anche in quel caso dalla tempesta, il vaticinio di Calcante e l'angoscia di Agamennone. Il re è diviso infatti tra due diverse prospettive entrambe fonte di sciagura, o disobbedire al destino e al volere della divinità, o trucidare la figlia; e sceglie, sia pure con rabbia, di sottostare al decreto divino e placare i venti col sangue di Ifigenia per consentire alla flotta di salpare. La scelta del re viene definita 'empia, impura, sacrilega' (219-20 *δυσσεβῆ [...] / ἄναγνον, ἀνίερων*), e determinata da turpi propositi (222 *αἰσχρόμητις*). Straziante il racconto della vana preghiera di Ifigenia al padre, e dei momenti del sacrificio, quando viene sollevata sull'altare 'come una capra', imbavagliata per impedirle di lanciare maledizioni, dopo che ha lasciato scivolare verso terra la veste color croco ed ella appare come un'immagine dipinta e lancia occhiate ai sacerdoti e vorrebbe parlare, lei che nelle sue stanze di fanciulla cantava in onore del padre amato. E dai vecchi viene espresso il timore che per il ritorno dei Greci non venga richiesto un altro sacrificio del tutto contrario al costume tradizionale e senza il banchetto rituale (*ἄνομόν τιν', ἄδαιτον* 151).<sup>199</sup> La condanna etica di un sacrificio umano in funzione della guerra è pertanto esplicita: lo slancio patriottico rappresentato nei *Persiani* ha ceduto il passo a dubbi di natura morale sul prezzo che l'avventura bellica richiede.<sup>200</sup> Non possiamo quindi escludere che anche nella tragedia perduta la valutazione etica fosse del tutto negativa e che non fosse prevista la salvezza.

L'*Agamennone* doveva comunque costituire precedente poetico ineludibile. Nell'*Elettra* di Sofocle, nel dialogo molto aspro che oppone Clitemestra alla figlia Elettra, che le dimostra odio per l'uccisione del padre Agamennone, l'atto omicida, riconosciuto dalla regina, viene motivato proprio con la vicenda di Aulide: egli infatti, solo tra tutti i Greci, 'ha osato' (*ἔτλη* 531), sacrificare agli dei la sorella Ifigenia, in quanto la modalità maschile di generazione, a differenza del

<sup>199</sup> Per un confronto tra il sacrificio di Ifigenia descritto in Eschilo e la nostra *IA* cf. Aélión 1983, 1: 95-108, che riconosce l'influenza su Euripide sia della parodo dell'*Agamennone* sia della perduta *Ifigenia*, della quale ignoriamo il motivo della salvezza; a 2: 122 individua la netta opposizione tra il realismo di Eschilo e la idealizzazione di Euripide. Sulla parodo dell'*Agamennone*, tra la vastissima bibliografia, mi limito a citare Medda 2017, 1: 45-70, con un'accurata analisi delle spinose questioni interpretative che pone, e in particolare rinvio al puntuale commento a 205-48 con la rievocazione del sacrificio, 2: 142-76.

<sup>200</sup> Beltrametti 2008, 57, al riguardo osserva: «attraverso il sacrificio di Ifigenia [...] Eschilo rappresentava il disagio del miracolo greco dopo le guerre persiane, la progressiva perdita dell'innocenza [...] Forse inquietava anche le certezze di chi aveva creduto e credeva in guerre totalmente giuste, alla contrapposizione irriducibile dei Greci e dei Barbari».

doloroso parto materno, ha potuto consentire una tale spietatezza.<sup>201</sup> E poi, altro argomento messo in campo da Clitemestra, non certo Ifigenia doveva essere immolata, ma la discendenza di Menelao e Elena, per la quale era scoppiata la guerra. La risposta di Elettra, che mira a scagionare il padre, aggiunge il particolare, noto ai *Cypria*, della colpa di Agamennone che aveva ucciso un cervo nel boschetto sacro ad Artemide e per questo la dea aveva reclamato il sangue della figlia, cosa alla quale il padre non si era potuto opporre, pur riluttante. Sicché si potrebbe supporre che il motivo della colpevolezza e il conseguente carattere espiatorio del sacrificio, risalenti entrambi alla tradizione epica, fossero seguiti da Sofocle anche nella sua *Iphigeneia*, alla quale doveva forse essere estraneo anche il tema della salvezza, come è chiaramente nell'*Elettra*, per quanto, come è ovvio, il poeta avrebbe potuto servirsi di un'altra versione del mito.

In realtà l'impossibilità di ricostruzione dei due drammi consente soltanto di affermare che a partire da questi precedenti tragici, che certamente costituivano termini di confronto, Euripide ha elaborato la sua riscrittura della celebre vicenda mitica. Nella sua *Elettra* è la stessa Clitemestra a rievocare in un rapido passaggio, nell'agone con la figlia, il sacrificio di Aulide come movente dell'omicidio di Agamennone, riconosciuto come inevitabile vendetta.<sup>202</sup> Nel prologo di *Ifigenia tra i Tauri* la protagonista rievoca il sacrificio compiuto dal padre Agamennone quando la flotta, pronta a salpare per vendicare le nozze oltraggiose di Elena, è bloccata dalla bonaccia; allora, per obbedire al volere di Artemide e mantenere una sua promessa di sacrificare 'il più bel prodotto dell'anno' (20-1), egli l'aveva fatta venire in Aulide col pretesto delle nozze con Achille, per poi immolarla, come crede (9), mentre in realtà Artemide l'aveva tratta in salvo, sostituendola con una cerva e portandola nel paese inospitale dei Tauri dove consacra vittime in rituali cruenti. Questa tragedia è inoltre fonte essenziale per la istituzione del culto di Brauron e per la presenza dell'*heroon* dedicato a Ifigenia all'interno del santuario, nel quale saranno portati in dono gli abiti delle donne morte di parto.<sup>203</sup> Nelle parole di Atena *ex machina* viene cioè stabilito un nesso forte tra Ifigenia, sottratta alla morte, Artemide e il rituale brauronio, cioè il complesso iniziatico femminile, nel quale le fanciulle prima di sposarsi devono 'fare l'orsa', secondo la preziosa informazione della *Lisistrata* aristofanea,<sup>204</sup> per riparazione dell'uccisione di un'or-

**201** Soph. *El.* 532-3 οὐκ ἴσον καμῶν ἐμοὶ / λύπης, ὅτ' ἔσπειρ', ὡσπερ ἡ τίκτους' ἐγώ.

**202** Eur. *El.* 1020-3.

**203** Eur. *IT* 1462-7. Questi versi sono posti a confronto coi dati archeologici sul sito di Brauron tra gli ultimi da Ekroth 2003, che ricostruisce lo sviluppo del santuario, pur nella difficoltà di individuare chiare prove del culto di Ifigenia.

**204** *Schol.* Aristoph. *Lys.* 645; *Sud.* α 3958 s.v. Ἄρκτος ἢ Βραυρωνίσις. Le altre fonti sono registrate in Brelich 1969, 248, nota 44, con ampia discussione. Sul valore 'gynaiko-

sa introdottasi nel santuario di Artemide, come informa il mito eziologico, analogo per molti versi al mito di fondazione del rituale iniziatico attico di Munichia.<sup>205</sup>

Alla fine della sua carriera, Euripide ritorna alla vicenda del sacrificio di Ifigenia, e attorno a questo tema costruisce l'intera drammaturgia di *IA*. In essa, ai precedenti poetici, alle suggestioni attorno alla figura mitica e cultuale di Ifigenia il poeta aggiunge un motivo di grande efficacia drammatica, già presente nella sua produzione, quale il sacrificio volontario di vergini.

## 4.2 Il sacrificio

A partire dallo schema narrativo del sacrificio del figlio diletto richiesto dalla divinità che poi salva la sua vittima, come nel racconto biblico di Abramo e Isacco,<sup>206</sup> nel sacrificio di Ifigenia sembrano sovrapporsi due differenti modelli e funzioni: da un lato la tipologia di sacrificio connessa a rituali iniziatici, testimoniati dallo stesso Euripide in *Ifigenia tra i Tauri*, come visto sopra, dall'altro la tipologia della morte eroica.

Nel primo schema Ifigenia sembra svolgere il ruolo paradigmatico della fanciulla che 'muore' rispetto alla condizione di vergine in un rito di passaggio che richiede sempre e comunque la morte simbolica. In *IA* questo schema potrebbe riconoscersi nello scambio costante tra matrimonio e sacrificio che nel corso della tragedia è individuabile già a partire dal pretesto delle false nozze con Achille per attirare la fanciulla in Aulide e che orienta un lessico volutamente ambiguo e situazioni di forte ironia tragica, consentite peraltro dall'analogia tra il rituale nuziale e il rituale sacrificale, come metterò in evidenza nelle note di commento.<sup>207</sup> Inoltre la connessione con miti eziologici di culti iniziatici femminili può essere scorta nella sostituzione animale, incontrata appunto nei miti di Munichia e Brauron, e presente nell'esodo della tragedia, fatta astrazione naturalmente dai problemi testuali del testo tradito discussi sopra. Co-

---

poietico' del rituale iniziatico brauronio cf. Calame 2009.

**205** *Sud.* ε 937 s.v. Ἐμβαρός εἶμι: un'orsa viene uccisa nel santuario di Artemide, cosa che provoca una pestilenza; un oracolo ordina di sacrificare una vergine alla dea, e un tal Embaro offre la propria figlia in cambio del sacerdozio perpetuo per la sua famiglia, ma invece nasconde la fanciulla e al suo posto sacrifica una capra camuffata con i suoi abiti; da questo sacrificio, accolto nonostante il carattere ingannevole, deriva il rituale iniziatico del tipo della *arkteia* a Brauron. Su questi miti eziologici connessi ad Ifigenia, e i relativi culti, tra la amplissima bibliografia, cf. Brelich 1969, 242-89; Brulé 1987, 179-283; Dowden 1991, 17-65; Lyons 1997, 143-9; Montepaone 1999, 13-46; Parker 2005, 218-49; Borgeaud 2011; Viscardi 2012; Parker 2016, XV-XVIII.

**206** Analogie e differenze tra il sacrificio di Isacco (*Genesi* 22) e quello di Ifigenia sono analizzate da Bremmer 2002.

**207** Per lo scambio tra sacrificio e nozze in *IA* cf. Foley 1982 e Foley 1985.

me cercherò di mostrare più sotto, anche se l'esodo tradito non è euripideo, comunque lo sviluppo drammaturgico di *IA* sembra andare verso la salvezza della protagonista.

Ci sarebbe cioè nella nostra tragedia il modello narrativo del sacrificio richiesto dalla divinità, nel nostro caso senza che intervenga una colpa per l'uccisione di un animale della sfera artemisia, e poi la sostituzione e la salvezza. Proprio la sostituzione con un animale rivelerebbe il rapporto profondo della fanciulla con Artemide, da considerare originario nel caso di Ifigenia,<sup>208</sup> e non già da porre diacronicamente in successione rispetto alla versione del mito con la morte senza alcuna salvezza, come in Eschilo. È stata infatti superata la concezione secondo la quale i racconti con la sostituzione animale esprimerebbero una concezione 'addolcita' del selvaggio costume originario di sacrificio umano, che apparterrebbe allo strato più arcaico.<sup>209</sup> L'uccisione rituale di esseri umani in Grecia è tema che ha da sempre interrogato gli studi storico-religiosi nell'intento di coglierne reali tracce nella storia, finora tuttavia non documentabili né negabili con certezza,<sup>210</sup> tanto che i numerosi miti di sacrifi-

**208** Cf. per esempio Hughes 1999, 147: «Allo stato attuale la maggior parte delle prove porta a concludere che la salvezza di Ifigenia e la sostituzione con un animale fossero elementi essenziali di un mito originatosi nell'ambito del culto di Artemide, e che il ruolo di Ifigenia in un mito che accompagnava l'iniziazione delle vergini (in Attica, o come in Attica) precedette il suo ingresso nella letteratura»; Bonnechere 1994, 41: «La substitution animale fait partie intégrante de la première version connue du mythe». Borgeaud 2011, 145-6, afferma a proposito della sostituzione: «c'est d'abord une manière de signifier, de révéler quelque chose d'essentiel. Derrière la jeune fille, ou, mieux, en elle, au plus profond de son innocence, il y a, dans son rapport à Artemis, déesse du sang versé, un animal plus ou moins sauvage, dont on doit faire couler le sang: chèvre, biche, ou ourse. Ce sont ainsi à la fois les limites de son humanité, et les risques de sa future maternité, qui son révélés».

**209** Cf. Murray 1934, 130-1, definisce «abomination» i sacrifici umani, di cui l'*Iliade* e l'*Odisea* sono stati epurati. Farnell 1951, 18, parla di concezione religiosa selvaggia, non gradita nemmeno agli dei come mostrano i racconti con sostituzione animale. Solmsen 1981, che come già ricordato riteneva interpolati i vv. 21-7 del *Catalogo delle donne* con la salvezza di Ifigenia, a proposito di Eschilo aggiunge: «That the brutal version which Aeschylus used was the original one is intrinsically probable» (357). Invece Henrichs 1980, in part. 198-208, esclude giustamente considerazioni di ordine morale per la tradizione mitica con la sostituzione animale.

**210** Sono queste le posizioni di Henrichs 1980; Hughes 1999; Bonnechere 1994. Il carattere ideologico degli ultimi due studi viene rilevato da Georgoudi 1999, che osserva quanto nel mito il sacrificio umano sia richiesto con grande frequenza da parte degli dei, e faccia parte della cultura religiosa greca. Jost 1995 dichiara ancora aperto il dibattito a causa della presenza massiccia nei testi, a fronte della inesistenza di dati archeologici, la cui validità era stata messa in discussione da Bonnechere 1993, pur se rinvenimenti archeologici recenti mostrerebbero una qualche pratica a Cipro e Creta nel Medio e Tardo Elladico (rispettivamente Karageorghis 2015 e McGeorge 2015). Invece Grünwald 2001, sulla base del confronto tra *IA* e la famosa testimonianza di Plutarco sul sacrificio di tre giovinetti persiani fatto da Temistocle prima di Salamina (Plut. *Tem.* 13.2-5 = Phainias fr. 25 Wehrli) ritiene che ancora nel V secolo ad Atene il sacrificio umano, per quanto non documentabile, potesse essere invocato dal popolo in casi di estremo pericolo, come per la minaccia persiana; esclude però che Euripi-

cio umano in Grecia sono stati definiti da Giulio Guidorizzi «rimosso della cultura».<sup>211</sup> Pregiudizi di natura moralistica non possono essere messi in campo a questo riguardo, in quanto metodologicamente scorretti e non confermati dagli studi. Anzi, l'autorevole interpretazione di Walter Burkert sul rituale sacrificale come derivato antropologicamente dalle cacce del Paleolitico indurrebbe al contrario a porre come originario il sacrificio animale, in cui la vittima è vissuta dal cacciatore come essere simile all'uomo, e per questo interscambiabile nei miti.<sup>212</sup> In più, nella vicenda mitica di Ifigenia la versione con la salvezza la collega strettamente, come già detto, ai rituali iniziatici femminili attici, ben noti al poeta.<sup>213</sup> Henrichs, pur in contrasto con Burkert circa la nozione di interscambiabilità, ritiene che, come nel sacrificio di Isacco, la sostituzione animale è una strategia di distanziamento a conferma che il sacrificio animale abituale è l'unico rito sacrificale accettabile.<sup>214</sup> Nella nostra tragedia per altro i singoli momenti del rituale vengono descritti nel dettaglio e resi riconoscibili, nel linguaggio, agli spettatori che conoscono bene il comune rito sacrificale animale.<sup>215</sup>

Dall'altro lato, come dicevo, lo schema narrativo del sacrificio ricompare in forma vistosa un'altra tipologia, anch'essa ricorrente nella produzione euripidea, quale quella del sacrificio volontario di vergini. Secondo questa tipologia, in uno stato di crisi della comunità una fanciulla offre la propria vita e salva il gruppo. È questo il caso degli *Eraclidi*, del 430 circa, che narra la storia dei discendenti di Eracle perseguitati da Euristeo e rifugiatisi presso il tempio di Zeus vicino

---

de con questa tragedia abbia inteso assecondare questa pratica, anzi attraverso essa ha mosso una critica ai capi schiavi della massa e al potere degli indovini. Il tema continua ad impegnare gli studi fino ai recenti volumi di Nagy, Prescendi 2013, in cui vedi Bonnechere 2013b, con una discussione metodologica del problema, e Bonnechere, Gagné 2013, i cui contributi sono analizzati qui e nel commento.

**211** Guidorizzi 2015.

**212** Burkert 1981, 33-4: «l'animale preda diventa così a sua volta un antagonista quasi umano, viene vissuto come un uomo e trattato a questa stregua [...]; della interscambiabilità tra uomo e animale nel sacrificio parlano continuamente i miti, e non soltanto presso i greci». Come è noto, lo studioso individua un'origine sostanzialmente sacrificale della tragedia, come possono confermare i sacrifici presenti nelle tragedie superstiti tra cui *IA* e le uccisioni tragiche rappresentate secondo modi e linguaggio sacrificali (cf. Burkert 1966).

**213** Burkert 1983, 223: «Dietro l'iniziazione di ragazze si cela il rito più primitivo del sacrificio di ragazze. E come Apollo si riflette in Achille, così Artemide in Ifigenia: Ifigenia stessa diventa dea, una seconda Artemide. La figura della 'vergine' si sviluppa così proprio dal sacrificio».

**214** Henrichs 2013. Per una messa a punto teorica del concetto e della *performance* del sacrificio tragico cf. Henrichs 2012.

**215** Sui singoli momenti del rituale rinvio alle note di commento ai versi: per i *proteleia*, la consacrazione dei canestri e l'uso delle corone 433-8, per le acque lustrali 675-6, per i grani d'orzo 955, per la circumambulazione 1469-72, per la *pompè* 1541-7, per il silenzio rituale 1561-4, per la deposizione della *machaira* nel *kanoun* 1565-7.

Atene. Il re Demofonte, anche se pronto a difendere in armi la causa dei supplici, rivela al vecchio Iolao il responso dell'oracolo di sacrificare a Core una vergine di nobile padre, affidando a lui la soluzione; una degli Eraclidi, denominata Macaria dalle fonti, si offre a questo punto spontaneamente, per salvare i suoi familiari e garantire la vittoria sui nemici, dando salvezza alla città (402 πόλει σωτηρίαν). Nell'*Ecuba*, del 424 circa, la barbara Polissena, designata dal fantasma di Achille per essere sacrificata sulla sua tomba e per decisione di un voto assembleare, deve morire per consentire il ritorno in patria dell'armata greca dopo la vittoria su Troia. Conosciuta la sua sorte, Polissena dichiara di volere morire da libera, senza che nessuno osi toccarla, ma offrendosi spontaneamente al coltello del sacrificatore. Dopo Macaria, del *genos* degli Eraclidi e la barbara Polissena, Ifigenia di *IA*, figlia del re greco che si sacrifica per la salvezza della Grecia, è la vittima nella quale maggiormente si esprime il sentimento patriottico, ed è dunque collocabile sullo stesso piano della figlia di Eretteo nella omonima tragedia perduta,<sup>216</sup> altro mito attico di sacrificio prima della battaglia in funzione propiziatoria, di cui la comune uccisione rituale di un animale prima della battaglia riproduce la funzione.<sup>217</sup> Di questo tema e della sua rappresentazione nelle singole tragedie la critica ha cercato di cogliere la valenza ideologica e simbolica:<sup>218</sup> certo è che appare paradossale che una fanciulla, il soggetto sociale cioè più estraneo e lontano dalla politica e dalla

**216** Eur. fr. 349-370 Kannicht: il sacrificio assicura ad Atene la vittoria su Eumolpo. Il tema è utilizzato dalla oratoria attica in funzione propagandistica: cf. Lycurg. *In Leocr.* 100, che cita il discorso della madre Prassitea; [Dem.] 60.29 cita l'analogo episodio delle figlie di Leos.

**217** Su questi sacrifici e sul rapporto coi miti di sacrificio umano cf. Jameson 1991. In particolare sul mito di Ifigenia in relazione ai sacrifici di capre ad Artemide *Agrotera* cf. Burkert 1983, 223. Vernant 1988 ritiene che tali sacrifici animali abbiano la funzione di allontanare il rischio che la battaglia scivoli in un conflitto al di là delle regole, proprio come mostruoso e deviato è il sacrificio di vergini; afferma infatti: «A l'horizon du σφάγιον rituellement égorgé avant la bataille se profile, dans le mythe, la figure de la jeune vierge, ignorante du mariage, immolée à Artémis» (238).

**218** Ricca la bibliografia su questo tema nelle tragedie euripidee, variamente raggruppate negli studi: tra i primi Schmitt 1921 che ne traccia lo sviluppo distinguendo per scene tipiche e motivi, Roussel 1922, che crede alla genuinità del sentimento patriottico euripideo; in anni più recenti, un'analisi di tipo letterario-testuale in O'Connor-Visser 1987, su *IA* 99-147. Tutte le vittime volontarie nella tragedia, a partire dal modello offerto da Antigone, sono analizzate da Rodríguez Monescillo 1994. Nancy 1983 analizza il sacrificio di Macaria, Polissena, Ifigenia e Meneceo, dei quali mostra la vanità dell'eroismo. L'accento sulla politicità del sacrificio volontario in Euripide è posto soprattutto da Wilkins 1990, che analizza aspetti retorici e rituali di tutti i sacrifici volontari, anche maschili, per poi concentrarsi sugli *Eraclidi*. Roselli 2007, sempre sugli *Eraclidi*, utilizzando linguaggio e strumenti di indagine marxiani, vede Macaria come 'intellettuale organica' sia delle élites sia del *demos*, in quanto nobile e al contempo marginale, sicché esponenti del pubblico di differenti classi in lotta tra di loro possono identificarsi con lei. A proposito di Meneceo, De Cremoux 2012 sottolinea come il sacrificio serva ad illustrare la funzione politica e religiosa del teatro. La specificità drammatica dei singoli sacrifici è studiata da Silva 2005. L'analisi è estesa anche ad Alcesti

guerra, diventa, nella poetica euripidea, capace di salvare la comunità. In questo paradosso si esprime l'unica possibilità per queste fanciulle di attingere alla 'bella morte' e ottenere la gloria, sia pure all'interno di un'ottica e di un sistema di valori squisitamente maschili: il loro giovane corpo, carico di attrattiva erotica, deve morire perché esse possano trovare, nella morte volontaria, il κλέος eroico.<sup>219</sup>

Se certo secondo questa tipologia è la morte la ovvia conclusione del racconto mitico, come per Macaria e Polissena, tuttavia non sono da escludere l'intreccio e la sovrapposizione con l'altro schema mitico della sostituzione animale, diffuso anch'esso in area attica.<sup>220</sup>

Come già detto, il sacrificio è l'evento che grava fin dai primi versi sul tessuto drammaturgico. Ifigenia deve essere sacrificata ad Aulide: questo è nella tradizione mitica, questo sanno gli spettatori. Eppure, per tutto il corso della tragedia tutti i personaggi contrastano la minaccia incombente: Agamennone, nel suo tormento di padre, dopo avere invitato la moglie a portare in Aulide la figlia col pretesto delle nozze con Achille, le manda una seconda lettera nel tentativo di bloccarla e, solo quando sa del suo arrivo, accetta l'inevitabile; Menelao, l'unico in un primo tempo a volere il compimento del sacrificio, dopo avere visto le lacrime del fratello, cambia idea e si pone anch'egli dalla parte di chi contrasta l'uccisione; il vecchio servo rivela a Clitemestra l'inganno delle nozze; quest'ultima scongiura Achille di impedire il sacrificio e poi affronta apertamente il marito; il giovane eroe si impegna a difendere in armi la vita della fanciulla; il coro scandisce con la sua manifesta approvazione le scelte via via compiute dai personaggi di opporsi al sacrificio; Ifigenia supplica il padre di risparmiarla.

È come se la tragedia fosse costruita sullo scarto tra la fissità della materia mitica (il sacrificio che deve compiersi) e lo sforzo dei perso-

---

in Bacalexi 2005, che osserva che versare il proprio sangue sembra essere l'unico modo per affermare la libertà di uscire dal proprio ruolo o dal proprio sesso.

**219** Che sia la cultura maschile dominante a chiedere il sacrificio volontario è affermato da Rabinowitz 1983 proprio a proposito di *IA*. La studiosa, in Rabinowitz 1993, 31-66, estende l'analisi a tutte le vergini sacrificate di cui legge la feticizzazione come forma di scambio di donne marxianamente inteso, e a proposito di *IA* afferma «Iphigenia is both subject and subjected; in fact, she is subjected by her desire for subjectivity» (40). Loraux 1988, 33-50, vede nel sacrificio verginale il corrispondente simbolico di deflorazione e matrimonio; Hoffmann 1996 sottolinea anch'essa la forte erotizzazione dei sacrifici verginali. Una lettura 'di genere' propone anche Sebillotte Cuchet 2004, in quanto ritiene che il sacrificio eroico delle fanciulle tragiche costituisca modello sempre valido per i giovani guerrieri, mentre smorza il richiamo sessuale rifiutando la nozione di integrità fisica per la *parthenos*. La sessualizzazione del sacrificio di Ifigenia è anche nella lettura di Hansen 2003, 44-128, orientata in senso filosofico. Una riconsiderazione del tema mitico del sacrificio di vergini tra rituale e drammaturgia in Andò 2020.

**220** Larson 1995, 104-6, dopo avere evidenziato le due differenti tipologie di sacrificio, ritiene che entrambe potevano avere ispirato Euripide per Ifigenia. Crisuolo 2001 ritiene invece che la tragedia si concludesse con la morte di Ifigenia per recuperare la tragicità eschilea.

naggi di contrastare la tradizione, in un gioco del tutto scoperto per gli spettatori: la seconda lettera di Agamennone non giungerà mai a destinazione, Menelao non farà recedere il fratello, Achille non potrà impedire il sacrificio, gli argomenti di Clitemestra non cambieranno la decisione del marito, Ifigenia con le sue lacrime non convincerà il padre. La volontà dei personaggi e la scelta espressa con enfasi si opacizzano, la loro azione perde efficacia, i continui cambiamenti di idea, tipici di questa tragedia, sembrano espressione di una intrinseca incapacità di incidere sullo sviluppo degli eventi. L'azione deve procedere verso l'inevitabile esito.<sup>221</sup>

Quando infatti Ifigenia capisce l'ineluttabilità del suo destino, proprio come Agamennone dopo l'arrivo della moglie, cambia idea e decide, come altre vergini del teatro euripideo, di offrirsi spontaneamente alla causa della Grecia per salvarla (1420 ἔα δὲ σώσαι μ' Ἑλλάδ'; 1473-4 ὡς σωτηρίαν / Ἑλλησι δώσουσ' ἔρχομαι νικηφόρον), con una vistosa novità introdotta dal poeta per questa figura mitica, che sembra costruita qui in aperta antitesi drammatica rispetto alla fanciulla ancora riottosa e tratta a forza in Eschilo. Ma la sua è autodeterminazione, come quella di Antigone, l'eroina sofoclea capace di agire contro il potere per affermare il proprio sistema di valori? Di fronte alla debolezza dei capi, occorre certo che, come un *deus ex machina*, Ifigenia risolva lo stato di crisi della comunità; ma le motivazioni addotte, il patriottismo sciovinistico esibito, sembrano essere il segnale di una meccanica e poco convinta adesione ai valori del padre, che sono quelli di una guerra combattuta per una sposa indegna come Elena e per impedire che i barbari violino i letti delle donne greche.<sup>222</sup>

Rispetto alla sua scelta di sacrificare la propria vita per motivi poco credibili, alla fine di una tragedia in cui non ci sono figure eroiche ma solo esseri umani pieni di debolezze e incapaci di decisioni ferme, il prodigio della sostituzione con la cerva, nel destituire ulteriormente di valore la scelta di Ifigenia, sembra più rispondente allo schema drammaturgico sviluppato dal poeta. Per di più, in questa vicenda di sacrificio umano sono assenti anche gli dei, tanto che in alcuni passi la richiesta divina sembra una macchinazione di Calcante: questo mi pare possa bene spiegare il misterioso dileguarsi finale della fanciulla, senza che intervenga alcuna voce divina.<sup>223</sup>

---

**221** L'incoerenza tra la tradizione e le scelte individuali dei personaggi è sottolineata da Sorum 1992, 542: «This inconsistency between the dramatic action and the tradition, coupled with the insistence upon the tradition, negates choice as a source of tragic action even as the characters' mutability erodes the significance of their individual decisions». Gli sforzi presto falliti dei singoli personaggi sono considerati da Schmidt 1999 modo di attualizzare il mito, per mostrare gli effetti distruttivi della guerra del tempo.

**222** Sul cambiamento di idea di Ifigenia cf. *infra*.

**223** Sulla sorte dell'eroina, «sospesa tra lo stupore e il dubbio», cf. Gigante Lanza 2011, cit. 12.

A questo va aggiunto che le motivazioni per le quali i personaggi si oppongono al sacrificio sono di natura etica, nel senso che esplicitamente lo rifiutano come atto empio, o dovuto a perdita o accecamento della ragione, se non ad una vera e propria malattia. La *anomia* del sacrificio viene infatti affermata da Agamennone al fratello, quando ribadisce che egli non ucciderà la figlia, struggendosi poi di lacrime per avere commesso un delitto fuori da ogni norma e contro giustizia (399 ἄνομα δρώντα κού δίκαια). Achille inoltre si impegna a salvare la fanciulla che ha subito qualcosa di terribile e insopportabile, oltraggiata in modo incredibile e indegno (942-3 ἡ δεινά τλᾶσα κοῦκ ἀνεκτὰ παρθένος, / θαυμαστὰ δ' ὡς ἀνάξι' ἠτιμασμένη). E la stessa Ifigenia nella sua monodia dichiara di morire per un empio sgozzamento per mano di un empio padre (1317-18 φονεύομαι διόλλυμαι / σφαγαῖσιν ἀνοσίοισιν ἀνοσίου πατρός). Il motivo della follia è nelle parole di Agamennone al vecchio servo, quando riconosce, ora che vorrebbe fermare la moglie con una seconda lettera, di avere in un primo momento perduto la ragione (136-7 οἴμοι, γνώμας ἐξέεσταν, / αἰᾶ, πίπτω δ' εἰς ἄταν). E ancora, dichiara con fermezza al fratello di non volere condividere la sua stessa malattia (407 οὐ συννοσεῖν), che ha colpito per di più anche la Grecia (411 Ἑλλάς δὲ σὺν σοὶ κατὰ θεὸν νοσεῖ τινα). Menelao, dopo il suo ravvedimento, riconosce anch'egli di essere stato dissennato (489 ἄφρων). Il motivo è ripreso da Clitemestra, quando apprende dal servo che Agamennone sta per uccidere la figlia (876 μεμηνῶς ἄρα τυγχάνει πόσις;), e come lo stesso servo conferma: il re non ragiona (877 τοῦτο δ' οὐ φρονεῖ), e osa compiere δεινά (887), mentre, nel momento in cui aveva consegnato la seconda lettera, ragionava ancora bene (893 φρονῶν γὰρ ἔτυχε). L'accusa di dissennatezza è resa esplicita nello scontro diretto con Agamennone, quando Clitemestra accusa il marito di avere appunto perso la ragione (1139 ὁ νοῦς ὄδ' αὐτὸς νοῦν ἔχων οὐ τυγχάνει), e lo invita a ritornare a essere saggio (1208 σώφρων ἔσθι). Follia viene definita anche quella di Ifigenia, dopo il suo cambiamento di idea, nelle parole di Achille che, pur lodandola, dichiara che non consentirà che muoia per la sua dissennatezza (1430 οὔκουν ἔασω σ' ἀφροσύνη τῇ σῇ θανεῖν). Particolarmente significativo è che, nel racconto del messaggero, ancorché spurio, dopo il prodigio della sostituzione con la cerva, Calcante annuncia che questa vittima animale è ben più gradita alla dea della fanciulla per non contaminare il suo altare con sangue nobile (1595 ὡς μὴ μιᾶναι βωμὸν εὐγενεῖ φόνω). Non solo contro la norma, la giustizia e la religione è il sacrificio umano, ma chi lo compie è in preda a follia ed accecamento e, in più, contamina l'altare con un *miasma*.<sup>224</sup>

**224** Questo argomento, esteso in generale ai sacrifici umani, è difeso da Bonneche-  
re 2009.

Nell'intreccio drammatico dunque l'evento cruento che deve compiersi è contrastato per la sua *anomia* e per il suo carattere contaminante da tutti i personaggi; per contro, Agamennone prima e Ifigenia dopo cedono all'inevitabile per un ideale patriottico poco credibile e inattuale, per di più in un clima politico che sembra dominato dalla pressione della massa dell'esercito.

Ipotizzare pertanto che il finale 'autentico', quello cioè in funzione del quale Euripide ha composto la tragedia, dovesse essere nella sostanza simile a quello tradito, come fa del resto la maggior parte della critica, significa fare terminare la tragedia con la salvezza della protagonista e la sua assunzione tra gli dei. Certo, in questioni testuali puramente congetturali, le soluzioni proposte possono soltanto avere natura indiziaria. Sicché non avremo mai la certezza sul finale della tragedia e dunque la morte di Ifigenia è destinata a restare avvolta nel mistero. Abbiamo però accertato che la salvezza e la sostituzione con la cerva appartengono ad una tradizione mitica arcaica, ben nota al poeta che l'aveva utilizzata in *Ifigenia tra i Tauri*.<sup>225</sup> Inoltre l'intreccio drammaturgico, l'azione dei personaggi in relazione al sacrificio e la valutazione etica che ne viene data appaiono compatibili con un finale in cui il sacrificio cruento viene evitato e la fanciulla, nella interpretazione che ne dà Calcante, viene assunta tra gli dèi.<sup>226</sup> Un lieto fine dunque congruente con una tragedia che sembra in funzione di un progetto di bella poesia, piena di immagini pittoriche e di effusioni patetiche, piuttosto che un manifesto patriottico in grado di indicare scelte militari e politiche per Atene.

---

**225** Cf. Baschmakoff 1939 che, dopo avere elencato i motivi di contrarietà al sacrificio esplicitamente presenti nella tragedia, dimostra l'origine taurica della leggenda in connessione con tombe regali circassiche. Che come *IT* anche *IA* dovesse concludersi con il 'sacrificio mancato' è opinione di Cerbo 2008, che analizza altri moduli scenici comuni alle due tragedie per concludere con l'idea di un sofisticato legame voluto dal poeta. Un confronto di tipo diverso, fondato sul personaggio di Ifigenia nelle due tragedie in Pretagostini 2007. Secondo Quijada 1998, il motivo della salvezza appartiene all'universo artistico dell'ultimo Euripide, con i drammi di intrigo.

**226** Ferrari 1988, 48-9, afferma che l'*happy end* «favoloso e improbabile» fa trapelare «l'impossibilità di qualsiasi autentica conclusione», in quanto la dissoluzione interna dei personaggi non poteva essere ricomposta o superata dall'autosacrificio, che nel finale si dissolve. E nel suggestivo schizzo della tragedia tracciato da Bollack 1999 leggiamo: «La cruauté qu'on a cherché à éviter pourrait à la fin ne pas avoir eu l'issue qui déterminait l'action. Quand il n'y a plus qu'elle, elle peut aussi être transformée, adoucie et annulée dans la sphère du merveilleux» (204).

## 5 La politica: opposizione Greci/barbari, patriottismo, panellenismo

La mancanza di certezza sul finale della tragedia e sul destino di Ifigenia, se cioè viene salvata dalla dea o se muore sull'altare, è strettamente legata ad un'altra difficoltà interpretativa, che riguarda la politicità di *IA*, se cioè lo slancio patriottico contro i barbari in un progetto panellenico sia realmente sentito o se, come credo, il patriottismo sia ormai privato di senso.

Infatti dalla scelta testuale di far terminare la tragedia con l'addio alla luce di Ifigenia, è derivata un'interpretazione squisitamente 'politica', per la quale il sacrificio è funzionale all'intera drammaturgia, nel senso che la morte di un'innocente che conclude il dramma è necessaria alla realizzazione di un progetto bellico. Kovacs, che fa terminare la tragedia al v. 1531, dopo l'intermezzo corale, precisa che nel finale della prima rappresentazione Ifigenia va a morire, e la sua morte è la preconditione di una guerra necessaria, resa accettabile al pubblico dalla volontarietà del suo sacrificio.<sup>227</sup>

Sulla base dell'edizione di Kovacs, negli ultimi anni da alcuni critici la morte di Ifigenia viene considerata il possibile finale, non più nella prima rappresentazione, ma nell'intento dello stesso poeta. Blume per esempio, che parla di ironico sciovinismo, eppure ammette che gli spettatori potevano essere incoraggiati, dalla forte accentuazione 'secolare' e politica data al sacrificio, ad assistere ad Ifigenia che va a morire per il bene di tutti i Greci, tanto che conclude «Schiller's instinct for tragic effect has done justice to Euripides». Quasi che la lettura politica della tragedia, la sua sostanziale assenza di dèi, possa comportare, come conseguenza, un finale, altrettanto in linea con una siffatta ideologia del poeta, di morte per la patria.<sup>228</sup>

Ancora più esplicita la posizione di Markantonatos che, assumendo come testo base l'edizione di Kovacs, ne ha tratto ulteriori conseguenze sul piano esegetico, e dunque ha letto *IA* come dramma nel quale la morte di una vittima è non solo ammissibile, ma necessaria per favorire la guerra. Se cioè la morte è senza scampo, se nessuna divinità interviene a salvare la propria vittima, allora diventa necessario dare di questa morte una forte giustificazione. Si afferma quindi l'idea di un reale progetto panellenico, non più mascherato da un velo di ironia, nel quale il poeta, con una buona dose di pragmatismo

---

**227** Kovacs 2003a, 100-1: «It is impossible to doubt that the audience are meant to feel, up to this decision, the horror of the death threatening the young girl. But it is likewise certain that her decision, converting compulsion into a freely chosen self-sacrifice, alters the audience's view of her death. Just as the deaths of Menoeceus, Macaria and the daughter of Erechtheus were the necessary price for the success of their cities in war, an effective remedy for a problem that is real, so too we are meant to see Iphigenia's death as a necessary precondition for a necessary war».

**228** Blume 2012.

smo, mostra che, di fronte alla crisi della classe dirigente, di fronte alla prevedibile sconfitta della guerra con Sparta, occorre invece attrezzarsi contro il reale nemico rappresentato dall'impero persiano, e in nome di questa guerra, essenziale alla sopravvivenza della città, una vittima innocente può essere mandata cnicamente a morte.<sup>229</sup>

Va detto comunque che, indipendentemente dal problema testuale sul finale, il senso politico e patriottico da dare al sacrificio e all'ideale panellenico hanno costituito problema critico costantemente affrontato, a causa della vistosa presenza di questi temi in tutto il corso del dramma. Come è noto, la nozione di panellenismo, anche se implicitamente presente nel poema iliadico, in quanto tutti i contingenti Achei assediano Troia, aveva trovato piena espressione come nozione 'politica' al tempo delle guerre persiane, quando, grazie allo sforzo di buona parte delle *poleis* greche, i nemici Persiani vengono respinti.<sup>230</sup> Ma, in una tragedia come la nostra, in cui l'esercito è radunato in Aulide pronto a salpare per quella stessa guerra di Troia, il tema del panellenismo è presente alla superficie del testo lungo tutta la tragedia, nel richiamo appunto all'esercito, ai capi, allo stesso Agamennone.<sup>231</sup>

E accanto ad esso compare in termini molto netti l'opposizione Greci/barbari: questi ultimi sono nullità, che minacciano la libertà della Grecia mettendo a rischio l'integrità dei letti delle donne,<sup>232</sup> tanto che Ifigenia conclude il suo discorso in cui si offre volontariamente al sacrificio affermando che è *eikòs* che i Greci comandino sui barbari, che sono schiavi 'per natura', come dirà Aristotele citando proprio questo passo,<sup>233</sup> e si ripropone inoltre l'immagine stereotipica del loro lusso nelle vesti d'oro del bel Paride.<sup>234</sup>

La presenza del tema del panellenismo in funzione di una guerra 'contro i barbari' ha sollecitato risposte opposte da parte dei critici, da chi ne ha negato la reale valenza politica, come Suzanne Saïd,<sup>235</sup>

**229** Markantonatos 2012. Sostanzialmente d'accordo con questa interpretazione non irónica del sacrificio volontario di Ifigenia, ispirato invece da nobili principi, è Gregory 2020.

**230** Per l'analisi del tema cf. Green 1996 e, a partire dalle testimonianze di V secolo, Flower 2000.

**231** A 80, 350, 413, 1352, 1378, 1591.

**232** A 371, 1265-6, 1274-5, 1380-1

**233** Arist. *Pol.* 1252b 9 e cf. nota a 1400-1.

**234** A 73-4 e cf. nota.

**235** Es. Saïd 1984 e Saïd 1989-1990, che, dall'analisi dei personaggi che sostengono il panellenismo, Agamennone, Menelao e Ifigenia, ne ritiene la tesi «disqualifiée», e interpreta la tragedia come esempio di discordia pubblica che finisce per distruggere una famiglia. La studiosa si spinge a dubitare della testimonianza di Filostrato, *Vita dei sofisti* 1.9, che attribuirebbe al *Discorso olimpico* di Gorgia del 408 temi che saranno in realtà di Isocrate.

magari considerandolo, come Vellacott, motivo ironico,<sup>236</sup> a chi, come Goossens ne ha affermato con convinzione la effettiva politicità.<sup>237</sup> Negli ultimi anni, come già detto a proposito del finale, alcuni studi hanno affermato che il panellenismo sia serio messaggio politico del dramma: è questo il caso di Gibert, che afferma che dopo il 412, quando la Persia si inserisce nella guerra contro Sparta a favore di quest'ultima, il tema del panellenismo ridiventa attuale;<sup>238</sup> analogamente Rosenbloom afferma la volontà del poeta di riscrivere il panellenismo dei *Persiani* di Eschilo in un momento nel quale Atene, sineddoche della Grecia, voleva riprendersi il ruolo egemonico, in nome del quale il sacrificio, per quanto malattia, è però necessario.<sup>239</sup>

In maniera più equilibrata e credo più realistica sul piano storico, Ann Michelini, d'accordo con chi ritiene l'esodo 'originale' simile alla versione tradita, interpreta la tragedia come espressione della poetica dell'ultimo Euripide, che da una parte 'espande' dati della tradizione mitica, dall'altra anticipa sia sul piano poetico, sia sul piano politico, elementi che troveranno la massima espressione in autori del secolo successivo, cioè Menandro, riguardo la drammaturgia, e Isocrate, in merito alla propaganda panellenica.<sup>240</sup>

Ritengo anch'io che, stando alle testimonianze in nostro possesso, il tema del panellenismo sia un'eredità dei decenni passati, utilizzata retoricamente, in quanto le istanze che rappresenta non sono ancora giunte a piena maturazione, mentre, per quanto riguarda la valenza politica complessiva del dramma, concordo con chi, ritenendo inattuale il tema panellenico, pensa che il sacrificio di Ifigenia, in nome di un ideale patriottico fuori tempo, manifesterebbe la negazione, o meglio, la perdita di senso della guerra e della politica militarista.<sup>241</sup>

**236** Vellacott 1975; anche Mitchell 2007, 16-19, parla di panellenismo «corrupt» in quanto al servizio dell'ambizione dei leader, per la quale Ifigenia va a morire e non certo per un ideale panellenico.

**237** Goossens 1962, 673-721; tra gli altri cf. es. Pohlenz 1961, 534-5, seguito da Coenacher 1967, 264; Mellert-Hoffmann 1969, 9-90; Foley 1985, 92-102.

**238** Gibert 2011, che ritiene che in *IA* l'opposizione Greci/barbari sia di tipo digitale (etnico) e non analogico (culturale), per la mutata visione dei Persiani dopo il 412.

**239** Rosenbloom 2011.

**240** Michelini 1999-2000. Sulla stessa linea si era espressa Luschnig 1988, 37-55, che giudicava «an accident» la natura panellenica della guerra (39), definita «a sordid war into a glorious abstraction of itself» (54) e più recentemente Luschnig 2014, 432-4, che afferma «a panhellenic adventure against a foreign foe for the glory of Greece is patched onto the shabbier motivations» (434). Anche Morwood 2002, 79-82, ritiene falsi gli ideali patriottici e il panellenismo «an empty slogan». Michelakis 2006a, 76-8, constata che l'idea del panellenismo viene messa in campo da alcuni personaggi a partire dalla loro caratterizzazione e dalle esigenze che esprimono. Da ultima Fiahlo 2016 parla di fallacia dell'ideale panellenico sfruttato dai demagoghi per manipolare le masse, argomento ripreso in Fiahlo 2017.

**241** Turato 2001, 46-54; definisce «estetica» la scelta di Ifigenia e, con un richiamo al suo maestro Carlo Diano, aggiunge che si tratta de «l'ultima epifania teatrale della for-

Come già accennato, nonostante la Persia fosse di nuovo presente nello scacchiere militare, io escludo con decisione un reale intento politico, e dunque la rappresentazione del sacrificio di un'innocente in nome di una guerra giusta, sostenuta da un ideale 'panellenico'. La prospettiva patriottica appare ancor meno credibile per una tragedia composta alla fine della guerra del Peloponneso, dopo anni di morte e di devastazione, e dopo i messaggi antibellicisti forti e chiari di *Ecuba* e *Troiane*, le tragedie che cantano il dolore che la distruttiva guerra di Troia ha provocato. Peraltro, con una vistosa anticipazione dello sviluppo mitico, nel secondo stasimo il coro predice l'esito disastroso di quella stessa guerra che ora sta per iniziare.

Né le vicende di Atene in quegli anni convulsi possono far pensare in alcun modo a un presunto interesse del poeta verso la politica militare della sua città, che dopo il governo dei Quattrocento del 411 aveva restaurato la democrazia e richiamato Alcibiade nel 408 come suo campione. Se il contesto politico non si lascia facilmente decifrare, ancor più arduo è cogliere la portata politica del dramma, che è tema peraltro opportunamente messo in discussione dalla critica più recente.<sup>242</sup>

Anzi, ritengo che il poeta, nel suo disincanto, costruisce un dramma fortemente estetizzante, ricco di descrizioni di luoghi, oggetti e personaggi carichi di bellezza, per la varietà dei colori, per la ricchezza della luce, per la luminosità dell'oro. Su questo sfondo di bellezza, tra esseri umani deboli e antieroi, Ifigenia va eroicamente a morire per la patria perché un'adultera ritorni a casa, ma, direi ovviamente, non muore, ma viene salvata e portata tra gli dei. In tal modo, e definitivamente, il dolore si allontana, la violenza del sacrificio si dissolve, dèi ed uomini appartengono alla favola bella, alla finzione poetica, dove alla fine rimane l'immagine di una vergine bellissima dileguatasi misteriosamente e di una bellissima cerva palpitante sull'altare.

Nel finale spurio, la battuta incredula di Clitemestra (1616-18: «come non pensare che questo racconto, del tutto falso, ha la funzione di consolarmi, sì che io smetta il mio pianto luttuoso per te?», πῶς δ' οὐ φῶ / παραμυθεῖσθαι τούσδε μάτην / μύθους, ὥς σου / πένθους λυγροῦ παυσσίμην;) è suggello metateatrale, che sospinge appunto nel mondo della poesia la vicenda mitica.

---

ma. E anche il suo epitafio» (54). Di «Sinnlosigkeit» parlava anche Aretz 1999, 213-14. La perdita di senso della politica era stata anche mia chiave di lettura in Andò 2008. Steinmeyer 2002 parla di vero e proprio fanatismo per la guerra denunciata da Euripide, come quello dei bambini soldato dei nostri tempi.

**242** Basti pensare alla prospettiva di Loraux 2001, 24-45, racchiusa nell'espressione «il teatro di Dioniso non è sull'agorà», nel senso che la tragedia non è la rappresentazione scenica della politica ateniese. Da questa prospettiva discende l'immagine di Vidal-Naquet 2002 della tragedia come «specchio infranto» della realtà ateniese.

## 6 I personaggi

I personaggi della tragedia sono ben noti alla tradizione poetica, alcuni già a partire dall'epos omerico. Ma, una volta giunti sulla scena di *IA*, se riprendono coloriture caratteriali che erano già nella tradizione omerica e più in generale nella poesia tragica precedente, assumono anche tratti nuovi, rispondenti alle esigenze drammaturgiche specifiche ma soprattutto in linea con una forte ricerca introspettiva e con l'evoluzione del pensiero etico e ancor più politico. Personaggi tutti su cui grava l'evento cruento che sta per compiersi, vissuto come sacrilego nonostante sia voluto da una divinità che resta comunque distante se non assente. Dall'evento incombente del sacrificio i personaggi appaiono dominati, ma al contempo tutti resistono e tentano di opporsi, mossi dalle loro personali e particolari motivazioni. Questo fa sì che si assista nella tragedia, ed è sua caratteristica peculiare nel teatro tragico, a instabilità emotiva e a bruschi cambiamenti di stati d'animo e di decisione, che culminano nella famosa improvvisa scelta di Ifigenia di andare volontariamente verso la morte. Di questa caratteristica la critica ha cercato di indagare le ragioni, per lo più attraverso indagini che mirano a delineare gli aspetti psicologici,<sup>243</sup> drammaturgici<sup>244</sup> o le dinamiche di potere,<sup>245</sup> argomenti tutti che non mi pare si escludano a vicenda ma contribuiscano semmai a rendere complesso e sfaccettato il profilo dei personaggi.

L'instabilità caratterizza innanzi tutto Agamennone, il capo dell'armata, il re che dal suo primo apparire mostra con chiarezza il tra-

---

**243** I cambiamenti di idea nell'insieme del teatro tragico sono brevemente analizzati da Knox 1966, che mette in evidenza quanto siano comuni in Euripide rispetto agli altri tragici; in particolare rispetto a Ifigenia nota che la sua diversa decisione «it comes as the climax of a series of swift and sudden changes of decision which is unparalleled in ancient drama» (229 = 244). Ben più approfondito il volume di Gibert 1995, su *IA* 202-54. Di impostazione differente lo studio di Burgess 2004 che parla non tanto di cambiamento di idea ma invece di passaggio dalla menzogna al convincimento. Che la instabilità umana, di cui sono espressione i cambi di idea, sia 'nuovo' interesse dell'ultimo Euripide, alla ricerca di una nuova antropologia, è affermazione di Hose 2008, 219-32, ripreso in Hose 2009, 60-71. Morwood 2015 ritiene invece che i cambi di idea sfuggono alla definizione, primo tra tutti quello di Ifigenia, perché rispondono alla «negative capability», nozione del poeta Keats, cioè capacità di restare permanentemente in dubbio.

**244** Chant 1986 vede nei personaggi il continuo scambio 'saviour/destroyed'. Beltrametti 2017 vede nell'*anomalon* marca drammaturgica distintiva di *IA*.

**245** Lush 2015 ritiene centrale nei cambiamenti di idea l'azione della massa, manovrata da personaggi come Calcante e Odisseo, della quale ricostruisce la presenza forte in *IA*, tanto da determinare lo sviluppo della vicenda; cosa che adombra la reale autorità popolare alla fine del V secolo. Afferma: «Changes of mind in *IA* project an appearance of choice and agency in Achaean elites, but they nevertheless occur in response to the army's popular authority» (225). Hall 2010, 289, pone a confronto i cambiamenti di idea della realtà storica, es. la deliberazione dell'assemblea del 427 di uccidere gli abitanti maschi di Mitilene, revocata il giorno dopo (Thuc. 3.36). Analogo confronto stabilisce al riguardo Neumann 1995, 108-10, e da ultimo Cusumano (c.d.s).

vaglio interiore di cui è preda, e che lo spinge verso due diverse e opposte azioni: sacrificare Ifigenia, secondo il vaticinio di Calcante, nonostante egli non abbia commesso nessuna colpa verso la divinità,<sup>246</sup> per consentire comunque alla flotta di salpare, oppure risparmiare la vita alla figlia, secondo quanto l'amore di padre gli detta. I due diversi ruoli di capo e di padre connotano questo personaggio e marcano la sua personalità come debole, dalla volontà instabile e mutevole.

Chi era dunque l'Agamennone della tradizione poetica precedente? L'Atride omerico, che si macchia di *hybris* nei confronti di Achille, il quale lo insulta di rimando malamente accusandolo di viltà e cupidigia (*Il.* 1.149-51 e 225-32), quando un sogno mandato da Zeus gli rivela che potrà finalmente prendere la città di Troia, dichiara agli anziani di volere tuttavia prima sottoporre a verifica la volontà dei guerrieri, invitandoli a fuggire sulle navi (2.72-4); e quando la vittoria promessa tarda ad arrivare egli stesso, tra le lacrime, proporrà la fuga all'assemblea degli Achei (9.17-28), tanto che Diomede gli risponde fieramente accusandolo di non avere *alkè*. Un capo, l'Atride omerico, che ha sempre bisogno della parola del saggio Nestore per prendere decisioni, e che dunque può essere messo facilmente in discussione dai suoi guerrieri.<sup>247</sup>

L'*Agamennone* di Eschilo ci presenta una situazione per certi versi analoga a *IA*, in quanto anche nella tragedia eschilea, nella rievocazione dei vecchi argivi nella parodo sopra citata, il re, di fronte alla profezia di Calcante, mostra il suo dilemma tra due soluzioni altrettanto gravi, entrambe gravide di mali, quali disobbedire alla dea o sgozzare la figlia (211 τί τῶνδ' ἄνευ κακῶν;), per poi decidere di osare il sacrificio, 'empio, impuro e sacrilego' (219-21: δυσσεβῆ [...] ἄναγνον ἀνίερον [...] τὸ παντότολμον φρονεῖν μετέγνομ).<sup>248</sup> L'*Agamennone* eschileo dunque, pur pressato da condizionamenti esterni, sceglie il sacrificio, cui partecipa attivamente imponendo i bavagli alla bocca della fanciulla, in una vivida rappresentazione in cui il poeta, come già detto sopra, non trascura, anzi sottolinea, i particolari più strazianti.<sup>249</sup>

**246** L'innocenza di Agamennone in *IA* contrasta col motivo mitico e folklorico della colpa del padre punita con la richiesta di morte della figlia poi salvata, analizzato da Davies 2010, a partire dallo schema di Propp. Secondo Perotti 2015 il silenzio sulla colpa di Agamennone, certamente nota a Euripide, serve a marcare la capricciosità della dea e rende il padre vittima e non solo carnefice.

**247** Una recente analisi dell'Agamennone omerico, arrogante e pronto all'insulto e al contempo inetto e avventato, in Porter 2019.

**248** de Romilly 1988, 27, nella sua analisi sullo sviluppo delle caratteristiche del personaggio da Omero a Euripide, osserva che «Agamemnon's hesitation, before he takes that step, is the first moral crisis which we find described in Greek literature».

**249** Cf. Medda 2017, 1: 63-8, per una discussione sui problemi posti dal passo eschileo, in cui opportunamente mette in guardia dall'uso di concetti moderni di libera scelta, volontà e responsabilità; inoltre, secondo le scelte testuali relative a 215-17, Agamennone asserirebbe la legittimità di desiderare il sacrificio; cf. il commento al passo in 2: 147 ss.

È in Euripide che Agamennone mostra in pieno la debolezza e fragilità del suo carattere. Nell'*Ecuba* si rifiuta di aiutare la vecchia regina nella vendetta contro Polimestore, per timore di venire accusato dagli Achei (863), tanto che Ecuba, dopo una riflessione sulla schiavitù di cui tutti gli esseri umani sono vittime, a cominciare proprio da Agamennone, schiavo della massa, lo rassicura dicendogli che agirà da sola. Lungo questa linea Euripide sviluppa il suo personaggio in *IA*: dopo l'iniziale indignato rifiuto di sacrificare la figlia, poi accetta l'idea del sacrificio, persuaso da Menelao o sedotto dal comando, e attrae quindi in Aulide Ifigenia, ma poi si dibatte in un continuo ripensamento, di cui è testimone la scena della scrittura e riscrittura della lettera esposta dal servo, e infine è il timore dell'esercito a farlo definitivamente convincere della necessità del sacrificio, non il rispetto della volontà della dea. Anzi la sua paura sembra in alcuni momenti eccessiva, quando dice al fratello che, se decidesse di non sacrificare Ifigenia, Odisseo potrebbe indurre gli Argivi a ucciderli entrambi, sgozzare la fanciulla e poi marciare in armi contro Argo e devastare la sua terra (527-35), paura espressa anche a Clitemestra, quando afferma che, se non rispettasse i vaticini, gli uomini dell'armata potrebbero uccidere anche le figlie rimaste a Argo (1267-8). L'indecisione, la paura e la debolezza di temperamento caratterizzano dunque questo personaggio, cui però non è estraneo l'esercizio della violenza, stando all'inedito racconto di Clitemestra sull'uccisione del suo primo marito e del figlioletto strappatole dal seno. Dunque Agamennone ha già ucciso spietatamente nella sua storia passata, mentre nel tempo della tragedia è figura di capo e di re fragile e timoroso, ma è anche, stando al testo, padre che piange quando la figlia gli viene incontro festante al suo arrivo, e che, nell'esodo spurio e nella tradizione iconografica, si copre il viso al momento del sacrificio. Mi sembra che si cominci a rivelare, attraverso questo primo personaggio, quella umanità senza eroi che il poeta mette in scena nel suo ultimo canto.<sup>250</sup>

Questa interpretazione del personaggio, volta a marcarne la sostanziale umanità antierica, è quella condivisa solo da una parte della critica: Wassermann per esempio vede nella mancanza di decisione e nella successiva assunzione dell'ideale panellenico il riflesso di un'età di crisi;<sup>251</sup> sulla stessa linea anche Grube,<sup>252</sup> Pohlenz<sup>253</sup> e

**250** Non si tratta a mio avviso di «nadir in the history of the disintegration of the heroic integrity» e di «psychological cancer» dell'intera società, di cui parla Lawrence 1988, 106, ma della rappresentazione di un antierismo che dà spazio ai multiformi aspetti dell'umano.

**251** Wassermann 1949.

**252** Grube 1941, 425 ss.: «our impression of Agamennone as a man who is not sure of himself or his motives»; crede inoltre che la sua ricostruzione sia del tutto insincera mentre Menelao dica la verità su di lui.

**253** Pohlenz 1961, 527 s.

Vretska, che riconosce l'influenza di forze superiori sulle sue determinazioni, senza un reale conflitto interiore,<sup>254</sup> mentre per Valgiglio è il tormentato animo del re a essere piegato dalla necessità del destino.<sup>255</sup> L'altra linea interpretativa vede invece in Agamennone, come sua principale caratteristica, soprattutto l'ambizione al comando, riconoscendo la versione vera dei fatti nella ricostruzione di Menelao: così tra gli altri Blaiklock,<sup>256</sup> Kamerbeek,<sup>257</sup> Conacher<sup>258</sup> e Siegel, che ne evidenzia la paura dell'armata e più ancora di Odisseo, mascherata alla fine dalla inaspettata affermazione della necessità di evitare il ratto delle donne, mentre in realtà il sacrificio della figlia gli consente la realizzazione della propria ambizione.<sup>259</sup>

La duplice interpretazione finora prospettata dalla critica, cioè da un lato un Agamennone debole e pauroso dall'altro sostanzialmente ambizioso e bramoso di potere, è stata risolta da ultimo da Diego Pellizzari attraverso la stratificazione testuale. Ritenendo anch'egli che Menelao metta in opera una vera e propria tecnica di smascheramento nei confronti del fratello e che la sua versione sia quella veritiera, assume la teoria di Willink e Kovacs per la quale la profezia di Calcante fosse in origine rivelata *coram populo*, mentre il motivo della segretezza sarebbe stato introdotto da un revisore, sicché conclude che nella prima rappresentazione il personaggio Agamennone avesse maggiore credibilità. La modifica della trama introdotta dal revisore ne mette invece in maggiore evidenza l'ambizione e la sostanziale ipocrisia.<sup>260</sup> Questa spiegazione, certamente ingegnosa, poggia ovviamente sull'accettazione del presupposto teorico che il motivo della segretezza della profezia sia stato introdotto successivamente, cosa che mi sembra tutt'altro che dimostrata. La duplicità io credo invece che sia segno di instabilità e debolezza: Agamennone può anche avere ceduto in un primo momento al sacrificio della

**254** Vretska 1961. In passato anche England 1891, XV, affermava che non la gloria e l'onore della Grecia ma la paura delle conseguenze lo inducono ad abbandonare la figlia al suo destino.

**255** Valgiglio 1956, 183-202.

**256** Blaiklock 1952, 115 ss.

**257** Kamerbeek 1958, 21-2, pensa che l'ambizione di Agamennone fa perdere sostanza tragica alla leggenda.

**258** Conacher 1967, 254 ss.

**259** Siegel 1981.

**260** Pellizzari 2012. Il monologo trådito di 440-68 risulta insincero, in quanto Agamennone, come apprendiamo dal prologo, accetta il sacrificio, poi si pente, poi cambia idea; invece se nella prima rappresentazione i vaticini erano noti, fallito il tentativo di non fare arrivare Ifigenia, il monologo appare più credibile: accetta il sacrificio, poi si pente e non cambia più idea ma viene messo con le spalle al muro dalle circostanze. Del tutto diversa l'interpretazione di Synodinou 2013, che crede invece del tutto autentico l'amore di padre e la volontà espressa nel prologo di evitare il sacrificio, mentre la 'necessità', espressa dalla paura della massa, sarebbe finzione!

figlia,<sup>261</sup> anzi, proprio perché debole, il ruolo di capo può avere sollecitato la sua ambizione, pur se l'atrocità dell'atto lo porta a un travagliato pentimento, finché la paura della massa, celata sotto un improbabile patriottismo, determina la dolorosa e irreversibile decisione.<sup>262</sup>

Anche Menelao è personaggio che appartiene alla tradizione epica e alla poesia tragica. Nell'*Iliade* viene presentato come un capo di secondo piano rispetto al fratello: basti ricordare l'episodio del decimo libro, quando in risposta all'esplicito biasimo espresso da Nestore per il suo stare a dormire mentre è stata decisa l'incursione notturna al campo nemico, Agamennone dice che il fratello aspetta sempre di essere sollecitato da lui (10.114-23). La tragedia aggiunge tratti di violenza, come nell'*Andromaca*, e di viltà, come in *Oreste*, mentre dall'*Agamennone* di Eschilo (412-26) fino alle *Troiane* e all'*Elena* viene più o meno esplicitamente segnalato il fascino che la bella moglie continua a esercitare su di lui nonostante l'adulterio.

Quando appare in scena nella nostra tragedia si mostra aggressivo e violento nei confronti del servo, abile parlatore nella sua ricostruzione degli avvenimenti e nelle sue accuse al fratello,<sup>263</sup> ma poi, di fronte alle lacrime di Agamennone che, dopo la notizia dell'arrivo di Ifigenia al campo, capisce che il sacrificio è inevitabile, ha un moto di empatia, assume le ragioni del fratello e vuole anch'egli stornare il sacrificio. Questo cambiamento è stato ritenuto falso e ipocrita da una parte della critica, specie la più antica, a cominciare da Erasmo nell'*Argumentum* che precede la sua traduzione (*fictae fratri copit suadere ne virginem sua causa pateretur occidi*), seguito da altri tra cui England, Parmentier, Meunier,<sup>264</sup> mentre dalla più recente non sono mancate anche posizioni di dubbio, espresse per esempio da Marlene Ryzman, la quale dichiara la difficoltà di intendere le ragioni del cambiamento di prospettiva di entrambi gli Atridi.<sup>265</sup>

In realtà non ci sono nel testo indizi chiari che consentano di affermare la falsità del cambiamento di stato d'animo di Menelao, quali uno sviluppo dell'azione in dipendenza da tale gesto ipocrita: an-

**261** Valgiglio 1956 legge in diacronia le ricostruzioni dei due fratelli, che non sarebbero quindi in contrapposizione, nel senso che «Menelao ritorna sull'antefatto e mette in luce il carattere del fratello, mobilissimo, pur senza essere incoerente» (187)

**262** In particolare cercare la versione 'vera' tra quella di Agamennone e quella di Menelao mi sembra esercizio che non tiene conto del carattere retorico dell'agone, come chiarirò nelle note a 359-62 e opportunamente rileva Halliwell 1997.

**263** Blaiklock 1952, 94: «a compound of the brute of the *Andromache* and the sophist of the *Orestes*»; cf. 77-100 per la rappresentazione del carattere di Menelao nell'insieme delle tragedie euripidee.

**264** England 1891, XVI; Parmentier 1926, 271-3; Meunier 1927, 22-30, che vede una prova dell'ipocrisia di Menelao nell'arrivo di Achille, cosa che rivelerebbe il tradimento del patto di silenzio richiesto da Agamennone. In anni successivi convinti della falsità sono anche Grube 1961, 426-7 e Siegel 1978, 8-21.

**265** Ryzman 1989, 118: «Menelaus' reversal is far from straightforward».

zi, a lui il fratello Agamennone, con un atto di fiducia, raccomanda il silenzio con Clitemestra, e il patto viene mantenuto. Questi sostanzialmente i motivi che hanno fatto affermare a un'altra parte della critica che il cambiamento di Menelao sia sincero e dettato da pietà, come sostenuto con decisione tra gli altri da Bogaert.<sup>266</sup> Eppure anch'egli, nel suo moto di empatia, non riesce ad attingere a un livello superiore di umanità. Come efficacemente ha affermato Bruno Snell «l'istante che solleva Menelao al di sopra del suo egoismo insieme lo annienta. Sentimentale compassione, come l'amore per Elena era segno della sua debolezza, così la comprensione e la pietà sono prova di debolezza».<sup>267</sup> A mio avviso, per comprendere il carattere di Menelao occorre considerare tutti gli aspetti nei quali il poeta lo rappresenta, cioè il suo sostanziale desiderio di riprendersi la bella moglie, celato anche per lui sotto il patriottismo, assieme alla sua aggressività e al suo cinismo che lo spingono persino a immaginare di assassinare Calcante. Il moto di sincera pietà umana verso il dolore del fratello lo riscatta solo in parte da questi altri aspetti della sua persona, finendo per collocarlo ad un livello medio di umanità. Come per Agamennone l'opposizione debolezza-ambizione rischia di oscurarne la fragile e mutevole statura umana, così per Menelao la scelta tra sincerità o ipocrisia appare limitante sul piano interpretativo. Al poeta interessa presentare una riconoscibile umanità, con tutta la complessità delle emozioni.<sup>268</sup>

Un'inedita umanità contrassegna anche Clitemestra, l'adultera uxoricida della tradizione tragica, e qui invece orgogliosa madre della sposa, pronta ad assumere il compito assegnatole dal costume di condurre la figlia a nozze felici. Appare in scena nel secondo episodio assieme a Ifigenia e al piccolo Oreste, all'interno di un armonico quadretto familiare, rispettosa del marito ma determinata a non farsi privare delle specifiche incombenze che il rituale nuziale prevede per lei. Anzi, di fronte ai tentativi di Agamennone di allontanarla rimandandola ad Argo, resiste con forza: nel respingere la richiesta del marito dimostra che, per lei, esercitare il ruolo di madre è scelta assunta con determinazione. Disinvolta con quello che crede il suo futuro genero, ma piena di vergogna quando capisce di essersi ingannata, andando ben oltre il corretto comportamento di una donna di fronte a un uomo; eppure pronta, con pragmatismo, a esporre Ifigenia al cospetto dell'eroe per indurlo a pietà. Quando poi il servo

**266** Bogaert 1965, 9: «la souffrance de son frère lui fait voir l'aspect humain du sacrifice».

**267** Snell 1969, 179-80. Simile negli anni precedenti la visione di Bonnard 1945, 92: «incurable faiblesse qui est la fatalité de sa nature»; 94: «ballotté par son émotivité d'un extrême à l'autre [...] frère débordant tour à tour d'injure et de pitié».

**268** Cf. Griffin 1990, 144: «what really interests the poet is the contrasting emotions»; 145: «no strong and particular motivation is needed to account for their mutability and their inconsistencies: strong emotions simply follow one another».

rivela l'inganno smaschera con abilità Agamennone, svelando l'episodio su ricordato, ignoto alla vicenda mitica, dell'uccisione del primo marito e del bambino avuto da lui. Questo atto, certamente innovazione euripidea, rivelato dalla stessa regina nel quarto episodio, chiarisce che l'inizio della storia coniugale di Clitemestra è stato contrassegnato da violenza subita. Eppure, la regina, come altre vittime di violenza del teatro euripideo, quali Andromaca nell'omonima tragedia, riesce comunque ad essere moglie e madre irreprensibile, ma adesso che Agamennone sta per ucciderle un'altra figlia, prefigura l'accoglienza carica di odio che riserverà al marito. È come se la violenza subita nel passato le rendesse ancor più insopportabile la violenza che dovrà subire con la morte di Ifigenia per mano del marito, contro il quale non può che scatenarsi il suo odio. In tal modo la madre amorevole e la moglie devota, mai debole bensì forte e risoluta nel volere difendere la vita della figlia, si ricongiunge idealmente alla Clitemestra della tradizione tragica.<sup>269</sup> Ma con una differenza: se nelle *Coefore* e nell'*Elettra* di Sofocle e di Euripide, la motivazione fornita dell'uxoricidio è, pur con le debite differenze, la necessità di vendicare il sacrificio di Aulide, un atto comunque riconducibile a una divinità, qui l'origine dell'odio di Clitemestra è da individuare in un vero e proprio crimine, quasi che, alla fine della sua carriera, il poeta volesse in parte riscattare il suo personaggio dalla pessima fama che l'accompagna.<sup>270</sup> Va notato del resto che in una tragedia in cui tutti i personaggi, sia pure in momenti differenti, si oppongono al sacrificio ma nel finale tutti finiscono per accettarlo, Clitemestra è l'unica che rimane fino alla fine fedele a se stessa, ferma nel suo rifiuto e chiusa nel suo dolore, come mostra bene la sua battuta nel finale spurio, in cui si mostra dubbiosa circa il prodigio.

Un altro personaggio, ben noto alla tradizione poetica, ma soltanto in questa tragedia protagonista della scena tragica, presenta una personalità sfaccettata e per molti versi inquietante: Achille, l'eroe del poema iliadico, accecato da un'ira indomita e inestinguibile, assume in *IA* tratti del tutto inattesi. L'ira viene qui prefigurata dal vecchio servo in un discusso passo del prologo, ma emergono poi altri aspetti caratteriali. Giovane adolescente all'inizio della sua carriera di guerriero, esibisce con orgoglio l'eroismo peculiare della sua vicenda mitica, e al contempo ne mostra i limiti e la strutturale im-

**269** Aéliou 1983, 2: 315, mostra quanto il personaggio euripideo sia debitore verso la Clitemestra eschilea. Synodinou 1985 ricostruisce l'evoluzione del personaggio che reagisce alla violenza subita in passato. Su questo inedito episodio cf. nota a 1148-52. Una lettura in un'ottica 'di genere', che mostra comunque la distanza dalla autodeterminazione della Clitemestra eschilea in Gerolemou 2011, 71-4. Inoltre Hall 2010, 289, pensa che l'inclusione di Oreste nel dramma abbia la funzione di forzare gli spettatori a «remember the future».

**270** Di vera e propria riabilitazione del personaggio della tradizione tragica ha parlato recentemente Radding 2015, individuandone modelli positivi nella Demetra dell'*Inno omerico* dedicato alla dea e nella donna che proviene dall'ape di Sem. fr. 7.83-91 W.

maturità.<sup>271</sup> Entra in scena nel terzo episodio, bramoso di salpare incalzato dai Mirmidoni, finché, nell'incontro con Clitemestra mostra tutto il pudore che conviene a un giovane uomo davanti a una donna, per di più sposa del comandante. Ferito nel suo onore per l'uso fatto del suo nome per attirare in Aulide Ifigenia, afferma che se Agamennone glielo avesse chiesto, avrebbe egli stesso collaborato al piano pur di far partire la spedizione, quasi che il suo ruolo di guerriero sia essenza primaria della sua persona la cui realizzazione passa però dal rispetto della sua *timè*. Si mostra inoltre fiero del suo eccezionale percorso educativo alla scuola di Chirone che gli ha dato schiettezza di carattere e lo ha reso capace di scegliere opportunamente tra impulso e ragione<sup>272</sup> e di disobbedire ai capi quando non ne condivide gli ordini; e nella circostanza in cui si trova si dichiara pronto fino alla fine a difendere in armi la vita della fanciulla, di cui loda la virtù definendola *γενναία* (1411). Ma il coraggio esibito e l'impegno ad agire non hanno poi riscontro nella realtà, in quanto Ifigenia va a morire con la partecipazione attiva dell'eroe al sacrificio.<sup>273</sup> Anzi, nel finale della tragedia appare integrato nella comunità che quel sacrificio ha richiesto, e che la stessa Ifigenia ha accettato volontariamente. Anche per lui quindi l'eroismo paradigmatico che gli assegna la tradizione mitica diventa in questa tragedia un progetto dichiarato con orgoglio ma mai raggiunto: anch'egli, come Agamennone e Menelao, rimane all'interno di una dimensione tutta umana, ancor più paradossale per lui, eroe per antonomasia dell'epopea. È come se il poeta volesse marcare una distanza dal 'migliore degli Achei' che, ancora in *Ecuba*, richiede sulla sua tomba sangue puro di vergine, e soprattutto dall'eroe *omestès* dei libri finali dell'*Iliade*, che fa strage di giovinetti troiani e scempia il cadavere di Ettore. Qui il suo eroismo, con il suo dichiarato impegno di salvare Ifigenia, assume i trat-

**271** La più recente analisi del carattere di Achille in *IA* in Michelakis 2002, 84-143. «A spoilt and braggart boy» lo definisce Blaiklock 1952, 118, che aggiunge che ciò doveva apparire blasfemo agli spettatori. La sua rappresentazione da Omero al Medioevo in King 1987, su *IA* 94-104, e le differenze rispetto all'eroe omerico in Santos 2006.

**272** Nella sua visione attualizzante Goossens 1955, 690-711, vede nell'educazione di Chirone un modello educativo precedente l'epoca di Pericle, rispondente al personaggio di Achille che si andava affermando tra la fine del V e il IV secolo, quando sull'ira omerica prevaleva la *haplotes*, come nell'*Ippia minore* di Platone, in cui è ἀληθής τε καὶ ἀπλοῦς (365b). La libertà di disobbedire espressa nelle tragedie, per *physis* o, come qui, per effetto dell'educazione, è considerata una sfida all'autorità da Gregory 2002, 149-50, cosa che doveva accadere, secondo la studiosa, anche nella realtà storica.

**273** Beninteso la partecipazione di Achille al sacrificio è collocata nella parte dell'esodo considerata spuria. Ma, come osserva Michelakis 2002, 135-43, siamo comunque in presenza della interpretazione di antichi editori che ci tramandano aspetti del carattere dell'eroe coerenti con la rappresentazione antierica che il poeta fornisce. Cf. nota a 1568-76.

ti tutti umani di giovanile baldanza che, unita al forte senso dell'*aidòs*, gli conferisce una dimensione etica del tutto nuova.<sup>274</sup>

La protagonista, Ifigenia. Una ragazzina fresca e teneramente affezionata al padre: così appare appena entra in scena nel secondo episodio. Pronta a lanciarsi tra le sue braccia per la gioia di rivederlo dopo tanto tempo e ingenuamente inconsapevole del dramma che il padre sta vivendo e della minaccia che incombe sulla sua stessa vita. Quando poi nel quarto episodio lo supplica in maniera struggente di salvarle la vita, fa appello alle tenerezze scambiate nella prima infanzia, quando per prima gli si è seduta sulle ginocchia ricevendone dolci gesti di affetto. E per accrescere la pietà del padre invita pure il fratellino Oreste a unirsi alla sua supplica, in quanto, come conclude, per i mortali la cosa più bella è vedere la luce del sole, mentre la morte è niente. Ma è troppo tardi: il sacrificio è ormai inevitabile, l'impresa di liberare la Grecia deve compiersi, come afferma il padre. Canta quindi in toni patetici la sua monodia, in cui rievoca il giudizio di Paride e le sciagurate nozze di Elena. Infine, quando piena di vergogna di fronte ad Achille ascolta l'impegno dell'eroe a difenderla davanti l'altare della dea, ecco che avviene il suo cambiamento di idea e, passando dal canto della monodia alla recitazione in tetrametri, dichiara di volere andare a morire volontariamente, in un discorso ben ragionato di progressiva esaltazione patriottica: la vita di un solo uomo vale ben più di quella di mille donne, e della sua vita fa dono alla Grecia che grazie al suo sacrificio sarà libera, mentre la morte conferirà a lei gloria eterna, in grado di sostituirsi alla vita cui rinuncia. La apparente repentinità con cui questo personaggio ha mutato la sua disposizione d'animo ha suscitato perplessità già in Aristotele che, come è noto, ha ritenuto *anomalon* il suo carattere, proprio perché «quella che supplica non somiglia in niente a quella successiva».<sup>275</sup> Tra i critici moderni il giudizio sulla scelta di Ifigenia si è intrecciato strettamente al problema della politicità della tragedia e della effettiva valenza del patriottismo. Sicché per esempio Funke ha condiviso l'opinione del filosofo, osservando che non si assiste ad alcuno sviluppo drammatico o psicologico di Ifigenia, che passa dal lamento alla ferma decisione, senza che vengano spiegate le ragioni che l'hanno indotta a cambiare idea. In bocca ad una ragazza le motivazioni politiche di una guerra sono senza senso, sicché in realtà non fa altro che riprodurre le ragioni del padre, senza capire che la salvezza delle donne greche era solo un pretesto per nascondere la sua incapacità al comando. Ifigenia cioè, invece di subire uno sviluppo, assume l'*ethos* di Agamennone, personaggio, secondo lo studioso, costantemente vacillante, volubile e facilmente influenzabile da-

**274** Cf. King 1987, 103: «The hollow and almost parodic action of a superhuman hero is replaced by genuinely human 'heroic' gesture».

**275** Arist. *Poet.* 1454a 31-2 τοῦ δὲ ἀνωμάλου ἢ ἐν Αὐλίδι Ἰφιγένεια· οὐδὲν γὰρ ἔοικεν ἡ ἱκετεύουσα τῇ ὑστέρᾳ.

gli umori della massa.<sup>276</sup> Opinione opposta quella di Lesky che, pur riconoscendo che il poeta non ci fa assistere al percorso psicologico della fanciulla, tuttavia, come ricordato sopra, ritiene valide le ragioni politico-militari e la forza di coercizione dell'esercito portatore di un'idea nazionale.<sup>277</sup> Altre analisi sono di tipo psicologico: Sansone per esempio, ricostruendo la scena che precede il cambio di idea, riconosce che esso è determinato dal dichiarato impegno di Achille di esporsi al pericolo di vita pur di salvare la fanciulla, sicché Ifigenia sposta su di sé la morte che graverebbe sull'eroe, ma non già per amore, come sostenuto da Smith,<sup>278</sup> ma perché entrambi i personaggi, giovani e nobili, suscitano la pietà e Ifigenia si uniforma in tal modo alle altre fanciulle del teatro euripideo che vanno volontariamente verso il sacrificio.<sup>279</sup> O ancora, Dina Bacalexi legge il carattere di Ifigenia in forma unitaria, cogliendo nell'amore per la vita, per il padre e per la patria, l'elemento unificante, tanto che afferma che la fanciulla «gives her life because she loves this life»: soltanto nella morte per la patria che consente la spedizione del padre Ifigenia realizza la sua vita altrimenti senza senso.<sup>280</sup> L'interpretazione recente di Anna Beltrametti coglie il senso del cambiamento di idea di Ifigenia inserendolo all'interno del piano drammaturgico di *IA* in cui anche i due Atridi subiscono una *metabolè*, tanto che l'*anomalon*, denunciato da Aristotele come difetto, potrebbe al contrario risultare «marchio di autenticità», nel senso che «opera nel testo come principio che struttura tutti i livelli della composizione [...] imponendosi con la valenza semiotica di macrosegno drammatico di *IA*».<sup>281</sup> Questo è sicuramente vero a livello drammaturgico, ma vorrei aggiungere

**276** Funke 1964. Cf. tra gli altri Siegel 1980, che afferma che Ifigenia muore forzata contro la sua stessa volontà. Che in Ifigenia si sia prodotto «svuotamento della personalità» per le pressioni subite è opinione di Masaracchia 1983. Neitzel 1980 ritiene che Ifigenia muoia per un ideale falso, come la libertà della Grecia, cui nessuno credeva, e che in questo consiste l'essenza del tragico. Arriva a dubitare della sincerità del cambiamento Harder 1986, così come falso era stato il precedente cambiamento di Menelao.

**277** Lesky 1996, 722-4.

**278** Smith 1979.

**279** Sansone 1991, che individua analogia tecnica drammatica nel *Prometeo* di Eschilo, quando il coro si allinea al Titano dopo il suo sprezzante intervento mentre poco prima gli raccomandava moderazione (1036-70). L'allineamento di Achille e Ifigenia nel nome dell'educazione a nobili valori è anche nella lettura di Gregory 2020. Nei decenni passati Valgiglio 1966, 75, sosteneva che il cambiamento di idea serve al poeta da un lato a mantenere la tradizione di Ifigenia che resiste al sacrificio, dall'altro ad assimilarla alle altre vittime volontarie dei suoi drammi.

**280** Bacalexi 2016, 71. Anche McDonald 1990 riteneva la scelta di Ifigenia determinata da *philia* verso il padre, Achille e la patria, mentre per Silva 2007 si tratta di un percorso dalla *philia* al *kleos*.

**281** Beltrametti 2017, 7. Il cambiamento di idea di Ifigenia è stato analizzato anche da Battezzato 2017 che, dal confronto con Medea, riconosce che esso non è indotto da persuasione ma avviene per un processo interiore di mascolinizzazione e progressiva misoginia.

re che il cambiamento di idea non è per Ifigenia segno di debolezza e instabilità di carattere, come per gli Atridi, anzi la scelta di morte volontaria per la salvezza della patria la colloca su un piano di 'eroismo', come Macaria e Polissena, sia pure deprivato di reali motivi patriottici, come detto sopra. Ifigenia sceglie di morire per ottenere la gloria, esaltando il suo ruolo di vittima volontaria per salvare la comunità stessa che ha richiesto la sua morte.<sup>282</sup> Anzi, è come se la libera scelta le consentisse paradossalmente di sottrarsi alla vittimizzazione: la morte volontaria è cioè la modalità 'femminile', del tutto illusoria, di raggiungere il valore maschile del *kleos*. Nel passaggio dalla vita ricevuta dalla madre alla scelta di morte per la patria in nome del padre si esprime il senso della sua *metanoia*. Inoltre, nella sua visione, il suo sangue innocente non salva soltanto la sua patria, ma spezza la catena di sangue in seno alla sua famiglia: l'invito rivolto alla madre di non odiare il padre sembra essere il tentativo di opporsi con la sua morte ai crimini che la tradizione mitica prevede, proprio a partire da essa.

Personaggio solo in apparenza secondario ma in realtà centrale nello sviluppo drammaturgico è il vecchio servo:<sup>283</sup> è lui infatti che nel prologo consente ad Agamennone di mostrare il suo tormento attraverso la descrizione della scrittura e riscrittura della lettera alla moglie. Portatore di un'etica semplice e condivisa, che gli fa affermare che per sua natura un uomo è sottoposto alla alternanza di gioie e dolori; dotato della virtù propria dei servi, cioè la fedeltà ai padroni; profondamente scosso alla notizia del sacrificio di Ifigenia e per questo pronto ad impedirlo denunciandolo a Clitemestra e Achille. Tradimento del padrone? Naturalmente no! Il servo, anche se appartenente alla dote di Clitemestra, non tradisce Agamennone, cui si mostra sempre fedele, ma tenta strenuamente di salvare la fanciulla. Questo il suo primario obiettivo, anche se comporta la rottura del silenzio, un apparente passare dalla parte della regina contro il re. Giustamente Gorek ha affermato che il servo sembra essere un personaggio realmente libero, mentre altri, come Agamennone, Menelao e Achille, sono comunque asserviti a condizionamenti esterni, quali il potere, la gloria, la brama o il prestigio personale.<sup>284</sup> Il servo invece è mosso unicamente dal genuino desiderio di salvare Ifige-

<sup>282</sup> Per un'analisi del *kleos* femminile tragico cf. Kyriakou 2008, 247-55 su *IA*. Per altre letture 'di genere' cf. *supra* nota 219.

<sup>283</sup> Silva 2016 individua un possibile precedente nella figura della sentinella del prologo dell'*Agamennone*, in quanto entrambi i personaggi sono prologanti, accomunati dall'ora notturna, dall'insonnia, dalla devozione ai padroni. Inoltre, poiché attribuisce al servo i vv. 7-8, essi avrebbero in comune anche la conoscenza degli astri. Ma a fronte di questi pochi elementi, le differenze drammaturgiche e caratteriali mi sembrano prevalenti.

<sup>284</sup> Gorek 1975, 95-120.

nia, e per questo rivela alla regina il complotto, innescando l'impegno estremo, anche se vano, di Achille.

Certamente un servo assegnato alla scorta è il primo messaggero, per quanto la sua *rhesis* sia difforme dalle altre *rheses angelikài* del teatro tragico:<sup>285</sup> ignaro dello stato emotivo di Agamennone e di quanto il suo messaggio sia funesto per il re, annuncia con festante ingenuità l'arrivo della famiglia reale, raccontando l'eccitazione che si è diffusa nell'esercito e ordinando egli stesso di iniziare i preparativi per le nozze, con uno scarto forte tra la gioia di cui si crede fiero e la disperazione nella quale ha gettato Agamennone.

Infine il coro, composto da giovani donne provenienti da Calcide per ammirare i guerrieri e la flotta in partenza per Troia. Quando entrano in scena e cantano la parodo, il pubblico è già informato del sacrificio che deve compiersi e dell'intrigo per scongiurarlo. Del tutto 'straniato' appare pertanto, ai lettori e agli spettatori, il loro canto festoso e ammirato.<sup>286</sup> Il coro di questa tragedia è infatti estraneo alla comunità di guerrieri che attendono in Aulide: il loro essere donne, come la maggior parte dei cori euripidei,<sup>287</sup> connota in questo caso la loro alterità rispetto agli uomini in armi, e la loro provenienza da Calcide le fa essere fisicamente ed emotivamente distanti dagli eventi che colpiscono la famiglia reale di Micene. Come ha notato la critica, nelle tragedie tarde di Euripide come la nostra, *Fenicie* e *Baccanti*, il coro non rappresenta il gruppo comunitario né i compagni del personaggio principale.<sup>288</sup> Eppure, nonostante la loro estraneità, a loro è affidata la memoria di eventi mitici che sono invece connessi all'azione, di cui costituiscono l'origine, come il giudizio di Paride, l'innamoramento e il ratto di Elena, le nozze di Peleo e Teti, e nel loro canto prefigurano la notte fatale di Troia, saldando quindi insieme passato e futuro. Che siano le donne di Calcide a cantare le vicende mitiche le rende partecipi di una 'esperienza collettiva', condivisa dai singoli personaggi, e depositarie di un sape-

**285** Cf. nota a 414-39, anche in merito alle proposte di espunzione.

**286** Il termine 'straniato' è usato da Medda 2013, 223-35, per indicare il coro delle *Fenicie*, altra tragedia in cui è particolarmente evidente la marginalità e l'estraneità rispetto agli eventi e ai personaggi.

**287** Un tentativo di interpretazione della specificità di genere dei cori nei tre tragici è abbozzato da Castellani 1989, in particolare su *IA* 12-14. Ben altro livello di approfondimento nei contributi citati alla nota successiva.

**288** Sulla funzione drammaturgica del coro tragico, sulla caratterizzazione 'di genere' in rapporto all'azione, vedi tra i molti contributi Di Benedetto, Medda 1997, 233-83; Mastronarde 1998, ripreso in Mastronarde 2010, 88-152; specificamente sul coro euripideo vedi la rassegna di Hose 1990-1991, 1: 149-61 sulla parodo di *IA*, e 2: 89-98 sulla funzione degli stasimi all'interno dell'intreccio; in anni precedenti anche Nordheider 1980, 81-106 su *IA* e da ultimo Weiss 2018, con un'analisi soprattutto contenutistica, in cui mostra la connessione con l'azione, lo sviluppo graduale dai cantica alle monodie della protagonista. Il finale 'antifonale' è analizzato da Weiss 2014.

re tradizionale di cui anche gli spettatori sono partecipi.<sup>289</sup> Si pensi inoltre che alla fine della parodo dichiarano che manterranno memoria (*mneme*) delle armate greche pronte a salpare da Aulide alla volta di Troia, che hanno appena passato in rassegna: si fanno cioè carico dell'aspetto più propriamente 'militare' dell'epopea nazionale rappresentata dalla guerra di Troia.

Non soltanto: importanti riflessioni di natura morale sono loro affidate, *gnomai* punteggiano i loro interventi, a cominciare da quella necessità di moderazione, la cui violazione, attraverso gli amori colpevoli di Elena, ha condotto alla guerra e al crimine del sacrificio di un'innocente. Pur non essendo cioè espressione di una comunità civica, di cui incarnare i valori, i dolori, le ansie, costituiscono il gruppo di donne cui, nel proseguire dell'azione, la protagonista si rivolge stabilendo momenti di forte condivisione emotiva. Sul piano drammaturgico infatti, fatta eccezione per la parodo, non solo il loro canto ha sempre una qualche connessione con l'evento tragico, ma intervengono nell'azione fino addirittura a raccogliere l'invito di Ifigenia a compiere gli atti previsti dal rituale sacrificale, e cantare con lei un peana per Artemide con volteggi di danza. Progressivamente cioè passano dall'estraneità fisica ed emotiva alla assunzione di un ruolo all'interno del rito di sacrificio, fulcro dell'intera azione. Ed è di rilievo che manifestamente si stabilisce tra loro e la protagonista una certa *sympatheia*, in quanto esaltano anch'esse il *kleos* di Ifigenia (1504 κλέος γὰρ οὐ σε μὴ λίπη) chiamandola ἐλέπτολιν (1511). Alla fine cioè le coreute sono, come Ifigenia, dalla parte del valore maschile del *kleos*, da ottenere con la morte in difesa della comunità.<sup>290</sup>

Accanto ai *prosopa* sulla scena, altri personaggi fuori scena sembrano muovere le fila del dramma. Calcante innanzi tutto, l'indovino che rivelando il vaticinio innesca l'azione, pur se in taluni momenti i *thesphata* sembrano essere una sua macchinazione, tanto Artemide e più in generale il mondo divino appare distante se non assente dalle vicende umane.<sup>291</sup> Mai si dice infatti che è la dea a richiedere il

<sup>289</sup> L'espressione 'collective experience' è di Gould 1996. Sull'identità del coro tragico cf. inoltre Foley 2003.

<sup>290</sup> Osserva al riguardo Kyriakou 2008, 255: «The victim and her defender Achilles as well as the women of the chorus are now fully integrated members of a community that both victimizes women and deceives them with the prospect, or harbors fantasies, of their winning kleos, through their self-sacrifice for the sake of a supposed-ly common 'good'».

<sup>291</sup> Sull'assenza di dei cf. Hartigan 1991, 157-82, che ritiene che i personaggi attribuiscono agli dei i propri desideri o obiettivi e la sostituzione finale, senza una diretta spiegazione divina, conferma che il poeta «wants no Olympian words in this play of human sacrifice» (182). Invece Sequeiros 1984, che pur riconosce la resistenza dei personaggi al sacrificio, afferma che l'offerta volontaria di Ifigenia allinea azione umana e volontà divina. Ancor più esplicitamente Criscuolo 1989 riconosce nella tragedia un approdo al divino, inteso come fiducioso abbandono del vecchio poeta, simile alla *melete thanatou* socratica.

sacrificio, ma è l'indovino che ne rivela la volontà (91 e 359); soltanto Ifigenia, nel momento in cui decide volontariamente la morte, dichiara che, se la dea ha deciso di prendersi la sua vita, non può certo, lei da mortale, impedirne il volere (1395-6), quasi a volere inquadrare in un contesto sacrale-religioso la sua autoimmolazione che ha invece un sapore squisitamente patriottico.<sup>292</sup> Certo, la dea nel corso della tragedia è la destinataria del sacrificio, suo è il boschetto sacro e il luogo di culto di Aulide, per lei viene intonato un peana, ma l'evento cruento mantiene nel corso del dramma, ed è paradossale, la sua dimensione tutta umana di crimine. Nel finale spurio sempre Calcante commenta il prodigio, affermando che la dea ha preferito una vittima animale, per non contaminare il suo altare con sangue umano (1594-5), aggiungendo che la fanciulla è volata tra gli dei (1608), anzi, come precisa Agamennone, ha con essi un rapporto di *homilia* (1622). Ifigenia ormai, come Artemide e gli altri dei, è distante dagli esseri mortali e dal loro dolore, come colei che pronuncia le parole della citazione di Eliano, forse la dea stessa che, in un'epifania, scioglie la vicenda. Tocca a Clitemestra insinuare dubbi sulla veridicità di questo finale prodigioso (1616-18), come già ricordato, così come, sempre la regina aveva messo in discussione la *synesis* divina, la capacità di discernimento degli dei (1189-90).<sup>293</sup>

Eppure, un discutibile indovino la cui veridicità viene spesso contestata mette in moto l'azione drammatica, nella quale un'umanità debole e di modesta levatura morale si dibatte a partire dal presunto volere di una dea che «gode di sacrifici umani» (1524-5), e che richiede la morte di Ifigenia, senza che ci sia mai stata alcuna colpa.<sup>294</sup>

Se Calcante si muove all'interno del mondo divino, nella sfera umana e socio-politica è Odisseo a muovere le fila:<sup>295</sup> astuto e spregiudicato, a lui viene attribuita la ferma determinazione di portare a

**292** Alle parole della protagonista fanno eco le donne del coro che parlano di 'malattia' della sorte e della volontà della dea (1403), e Achille loda la nobiltà della fanciulla che ha smesso di 'combattere la divinità', θεομαχεῖν (1408).

**293** Cf. 1034, 394a e nota a 1033-5.

**294** La religiosità di Euripide è ben chiarita da Mastronarde 2002, che la giudica «unattainable», superando quindi vecchie interpretazioni di 'ateismo' o illuminismo: poiché gli dei delle tragedie sono un «literary device», è possibile analizzare la loro funzione drammaturgica e il loro ruolo nell'azione, e quindi valutare principi di giustizia e di morale. A proposito di *IA* ritiene anch'egli che la rivelazione dell'oracolo sembra essere un'azione completamente umana (47). In passato, ben prima che divampasse la polemica 'razionalismo' vs 'irrazionalismo', del tutto diversa l'interpretazione molto datata di Masqueray 1908, 150-5, che riteneva che Calcante e non Artemide richieda il sacrificio per rendere esplicita l'idea di perfezione divina del poeta, tanto che la dea poi salva la sua vittima. Sul dibattito circa la religiosità euripidea cf. tra gli altri Mikalson 1991, 225-36, che sottolinea il frequente ricorso a credenze e pratiche della religione popolare. Si veda inoltre il cap. dedicato alla religione di J. Fletcher in McClure 2017, cap. 31.

**295** Come detto *supra* (nota 198) Odisseo doveva essere personaggio della *Iphigenia* di Sofocle; in Hyg. 98 è a lui che è affidato il compito di prelevare la fanciulla da Clitemestra con l'inganno delle nozze, proprio come in [Apollod.] *Epit.* 3.21-2.

compimento il sacrificio a qualunque costo, per fare partire la spedizione; capeggiata da Odisseo, è la massa dei soldati, frementi di muovere guerra, ai quali Agamennone finisce per cedere e accetta di sacrificare la figlia. Sono loro, in definitiva, a determinare la svolta nell'azione e portare il re alla decisione finale: in un mondo antieroico, è una massa in preda a *eros* per la guerra a reclamare il sacrificio di un'innocente.

Questi i personaggi nel tempo dell'attualità della tragedia, quando la flotta è già radunata in Aulide. Ma c'è un altro personaggio e un'altra vicenda, sovente richiamati nel corso del dramma, che costituiscono il vero inizio: Elena, la bella moglie di Menelao, e i suoi amori con Paride, il troiano che, tradendo l'ospitalità, l'ha rapita e portata con sé. Tindaro, altro personaggio sullo sfondo, l'unico capo politico determinato e in grado di uscire dallo stato di difficoltà, ha fatto stringere ai pretendenti il giuramento da cui deriva la spedizione verso Troia. La condanna del poeta è costante e inequivocabile: un *eros* eccessivo e colpevole è alla base della guerra che si sta per intraprendere. Una guerra di cui gli spettatori conoscono bene gli effetti distruttori, per altro rievocati dal coro nel secondo stasimo, così come conoscono bene l'infausto ritorno di Agamennone, anch'esso prefigurato da Clitemestra, la sua uccisione e il conseguente matricidio di Oreste. Quello cui si assiste in Aulide è il primo spargimento di sangue, il più assurdo e scandaloso, perché motivato da un tradimento, e perché colpisce una vittima innocente, la cui morte è non a caso sovente messa in relazione proprio con Elena, che ne è la vera causa (683, 1253-4), nonostante la dichiarata estraneità (882, 1237).

Tocca dunque a Ifigenia, allontanando da sé il ruolo di vittima e dunque riscattando l'assurdo e la violenza, attingere al *kleos* eroico, in un corto circuito, proprio attraverso l'assurdo e la violenza della sua morte.

## 7 Metri e ritmi

Nei 1629 versi del testo trådito, la tragedia esibisce una grande diversità di metri, dalla quale è possibile ipotizzare che la *performance* teatrale doveva avere un andamento ritmico-musicale analogamente vario, continuamente mutevole, pronto a scandire, come una colonna sonora cinematografica, lo sviluppo dell'azione drammatica, ad enfatizzare i momenti di maggiore *pathos*, ad accentuare lo stato emotivo dei personaggi.

Basti pensare che i trimetri giambici, affidati alla recitazione, occupano poco più della metà dei versi, limitati alle parti dialogiche, espositive e informative, quando meno elevata è la tensione emo-

tiva.<sup>296</sup> È infatti percentualmente elevato lo spazio che occupano i versi in tetrametri trocaici catalettici o in dimetri anapestici, a sua volta distinti in recitativi e lirici: versi molto simili per modalità esecutiva, che spezza comunque la monotonia della recitazione in metro giambico, e contraddistingue momenti di tensione cui fanno seguito snodi nell'azione.<sup>297</sup>

Ricche e varie le parti liriche, costituite non soltanto dai canti corali, cioè parodo e stasimi, ma anche da ben due monodie della protagonista, cantate prima e dopo il suo cambio di idea, la prima in tono di lamento la seconda in tono celebrativo, seguita da un amebeo e un breve corale astrofico.

I tre stasimi sono contrassegnati dal ritmo eolo-coriambico che, secondo Cerbo, «sembra riflettere sul piano metrico quella marcata tendenza, tipica dello stile della nuova lirica euripidea [...] a privilegiare l'immagine bella, calligrafica, come evasione»,<sup>298</sup> quella evasione che per Di Benedetto, scaturiva «da un atteggiamento di ansiosa disaccettazione della realtà presente».<sup>299</sup> La musica cioè illustra, nella sua armoniosa linea melodica, il distacco dalla realtà e dalla politica del tempo.

Sembra cioè che in una tragedia nella quale, fin dai versi incipitari, pesa la minaccia del sacrificio di un'innocente, con un intrigo segreto, nascondimenti, dissimulazioni, svelamenti, colpi di scena, bruschi cambi di volontà, la partitura ritmica segua da vicino l'ordito drammatico.

## 8 IA nel tempo

IA è tragedia che ha avuto ed ha tuttora molta fortuna: dopo la vittoria ottenuta nell'agone del 405, nel secolo successivo dovette essere altre volte rappresentata, stando almeno alla testimonianza di un'iscrizione secondo la quale, nel 341, il famoso attore Neottolema la

**296** Si tratta di 876 versi, cioè il 53,78%. Questo computo tiene conto di tutti i versi tramandati.

**297** I tetrametri trocaici sono 317-75 e 378-401, cioè la sticomitia iniziale tra i due fratelli e le due *rheseis*, 855-916, col concitato scambio tra il servo, Clitemestra e Achille, e 1338-401, con la *metabolè* di Ifigenia, con analoga successione di sticomitia e *rhesis*. I dimetri anapestici sono 1-48 e 115-63 del prologo; inoltre il secondo episodio si apre con due sezioni del coro in anapesti non lirici, 590-7 e 598-606; gli anapesti ricorrono associati a metri lirici a 1276-82 e costituiscono una pericope ben individualizzata tra altri ritmi nella prima monodia di Ifigenia (1319-29). L'analisi metrica delle singole sezioni è condotta nell'Appendice metrica al testo in questo volume curata da E. Cerbo, e la discussione al riguardo si trova nelle relative note di commento.

**298** Cerbo 2017, 205.

**299** Di Benedetto 1971, 271.

portò al successo,<sup>300</sup> e in età ellenistica le parti liriche erano oggetto di esibizioni virtuosistiche di *tragodoi*, come ricaviamo dal Papiro di Leiden 510 con notazioni musicali.<sup>301</sup> Proprio la forte componente musicale e ritmica, accompagnata dal patetismo delle situazioni, dovette assicurare il gradimento del pubblico in questa prima fase della tradizione.

Ma è soprattutto il tema della morte di un'innocente in funzione della guerra ad essere stato utilizzato in diversi momenti della storia per sollecitare una riflessione: ora sulle atrocità dell'evento bellico, ora sulla funzione politica della religione, ora sulla Ragion di Stato nel cui nome commettere crimini. Per questo la nostra tragedia ha conosciuto nel corso dei secoli numerose riscritture, adattamenti, messe in scena, e non soltanto nel teatro, ma anche nell'opera lirica e nella danza. L'argomento della ricezione, molto vasto, è stato oggetto di accurate analisi,<sup>302</sup> sicché, non potendo in questa sede affrontare il tema in dettaglio, mi limiterò a qualche considerazione e a pochi esempi tra i più significativi.

È comunque necessario inquadrare il soggetto in una cornice criticamente orientata, sì da rivelare le dinamiche sociali, i valori simbolici, le ideologie e le correnti di pensiero messi di volta in volta in gioco.<sup>303</sup> *IA* ha infatti seguito da vicino le mutevoli vicende critiche del suo autore,<sup>304</sup> passando nel corso del tempo dall'essere giudicata «l'un des chefs-d'œuvres de la scène grecque» a «a thoroughly second-rate play», o ancora «a tragicomedy or melodrama».<sup>305</sup>

In particolare, mi pare, è il finale, con la morte della protagonista o con la salvezza, a determinare il giudizio sulla tragedia e il suo significato complessivo. Sicché, nelle singole riprese, il tema mitico è stato via via adattato alle differenti sensibilità e alle conseguenti valutazioni etiche: se è la morte che fa scandalo, allora questa morte deve assumere un senso, o attraverso esplicita condanna, o attra-

**300** *IG* II.2.2320. Su questa iscrizione e sull'attore Neottolema cf. Ghiron-Bistagne 1976, 36 ss. e 156 ss.

**301** Su cui vedi nota a 784-93.

**302** Gliksohn 1985 sulla elaborazione del mito fino a Goethe; Aretz 1999 ricostruisce il mito a partire da Omero fino alla *Atriden-Tetralogie* di Hauptmann; Hall 2005 sul valore politico delle messe in scena in Europa e negli Stati Uniti; Kovacs 2010, 197-258, dall'*Iphigenia* di Ennio al film di Cacoyannis e alle più recenti messe in scena; Barone 2014, con le traduzioni di Racine, Goethe e Ritsos; Gamel 2014, oltre le riprese poetiche prende in considerazione anche le arti visuali, la musica e la danza, e gli adattamenti teatrali moderni. Per gli anni 1300-1900 cf. la puntuale rassegna bibliografica di Reid 1993, 1: 599-605, con tutte le traduzioni, adattamenti, riprese teatrali, operistiche e artistiche.

**303** Cf. le osservazioni al riguardo di Michelakis 2006b specificamente su *IA*.

**304** Per una rapida rassegna dei giudizi critici su Euripide, legati ai differenti metodi di approccio, cf. es. Mastronarde 2010, 1-28, Michelini 1987, 3-51.

**305** Si tratta rispettivamente dei giudizi di Patin 1858, Kitto 1939 e Conacher 1967; vedi *infra* § 9.

verso una forma di rappresentazione che valga a sublimarla sul piano drammaturgico, o ancora cancellandola, per salvare comunque i principi fondanti la morale comune.

Nel mondo romano, per esempio, secondo la lettura di Lucrezio, il sacrificio di Ifigenia è paradigma degli effetti criminosi della superstizione, ben espressi dal celebre verso *tantum religio potuit suadere malorum* (1.101), alla fine di una descrizione più vicina all'*Agamennone* che non a *IA*.<sup>306</sup>

Dall'edizione aldina del 1503 deriva la traduzione latina di Erasmo da Rotterdam del 1507,<sup>307</sup> sulla base della quale è stata condotta attorno al 1550 la prima traduzione in lingua inglese curata da Lady Lumley, prima donna ad avere adattato in Inghilterra un testo drammatico.<sup>308</sup> Dalla traduzione erasmiana discende anche la *Ifigenia in Aulide* di Lodovico Dolce del 1551 e, dopo la tragicommedia di Jean Rotrou del 1645, tappa importante è la *Ifigenia* di Racine del 1675: in questi drammi, oltre ovvie differenze nella caratterizzazione dei personaggi, è appunto il finale a subire le più vistose modificazioni rispetto ad Euripide, con dichiarazioni di scetticismo rispetto alla salvezza e condanna del crimine di stato, come in Dolce, effetti numinosi con l'epifania di Diana che porta con sé la fanciulla, come in Rotrou, il suicidio della barbara Erifile al posto della greca Ifigenia, che restaura l'ordine della civiltà e l'ideale di giustizia, innovazione di Racine.<sup>309</sup> Analogamente salva, per preciso disegno divino, è Ifigenia nei libretti di Algarotti del 1755, di Apostolo Zeno del 1718 e di De Roulet musicato da Gluck del 1744.

Come già accennato, è Schiller nel 1788, nella sua traduzione e rielaborazione della tragedia, a imprimere con decisione la sua scelta sul finale: Ifigenia, 'anima bella' come Giovanna D'Arco, è fulgido esempio di libertà, che sceglie di morire volontariamente, e a lei sono affidate le parole finali, col suo addio alla luce. Il resto, dice il poeta, è racconto e non più dramma. La morte eroica per la patria è cioè unicamente in funzione dell'effetto teatrale, per fare emergere la grandezza d'animo del personaggio.

Dalla traduzione di Schiller, in cui la protagonista in preda a fanatismo patriottico va verso la morte, senza alcuna speranza di salvezza, sono derivate messe in scena in Germania in cui la tragedia è

**306** La sostituzione con la cerva è invece, in quanto strutturale tema dell'opera, nelle *Metamorfosi* di Ovidio (12.27-34). Specificamente sulle riprese nella letteratura latina e nell'arte di età romana vedi Croisille 1963. Sui dipinti pompeiani cf. Tomei 2010.

**307** Sul metodo traduttivo di Erasmo, che in *IA* tenta di riprodurre gli effetti dell'originale, cf. Baier 2015.

**308** Il valore 'teatrale' di questa traduzione è evidenziata da Hodgson-Wright 1998.

**309** Su questi drammi cf. la dettagliata analisi di Gliksohn 1985, che segue l'elaborazione del mito fino a Goethe; in particolare su Rotrou e Racine cf. Gruffat 2012. Sull'antitesi greco-barbaro tra Euripide, Racine e la *Iphigenie auf Tauris* di Goethe cf. Winkler 2011.

stata interpretata come manifesto pacifista, o come esempio di cieca autoimmolazione, o conseguenza di false ideologie.<sup>310</sup>

Lo stesso si verifica per le numerose produzioni in Gran Bretagna, in Irlanda o negli Stati Uniti dagli ultimi decenni del Novecento ai primi anni del terzo millennio: sembra quasi che la volontarietà del sacrificio dell'eroina euripidea, la sua abnegazione, l'offerta della sua vita per un ideale patriottico possano paradossalmente diventare leva per la ribellione e la disobbedienza.<sup>311</sup>

Tra le moltissime produzioni voglio almeno ricordare la *Trilogia degli Atridi* di Ariane Mnouchkine per il *Theatre du Soleil*, di cui *Ifigenia in Aulide* costituisce il primo atto, seguita dall'*Oresteia* eschilea, realizzata nel 1990 sulla traduzione di Jean e Mayotte Bollack: in una messa in scena eclettica, in cui è presente anche la tradizione teatrale orientale, il sacrificio della fanciulla è il crimine che legittima l'omicidio di Clitemestra, resa folle dalla volontà di vendetta. In Italia, nel 2015 è stata prodotta per l'Istituto Nazionale del Dramma Antico la rappresentazione della tragedia al Teatro greco di Siracusa sulla traduzione di Giulio Giudorizzi e per la regia di Federico Tiezzi: nel finale il sacrificatore ha in modo manifesto l'aspetto del boia delle recenti esecuzioni terroristiche.

Tra le traduzioni una menzione particolare deve essere riservata a quella condotta nel 2007 da Edoardo Sanguineti. Diversa da qualunque altra traduzione tradizionale del teatro antico, Sanguineti esprime in essa le caratteristiche peculiari del suo stile traduttivo, prima tra tutte la resa iperletterale del testo greco di cui riproduce 'a calco' figure retoriche, allitterazioni, *ordo verborum*, in un'operazione di riscrittura poetica che avvicina il testo antico all'interprete e al suo tempo.<sup>312</sup>

Per il grande schermo, è del 1976 *Iphigenia*, trasposizione cinematografica del regista Michael Cacoyannis: indimenticabile il viso da ragazzina della protagonista che, priva dell'incoerenza denunciata da Aristotele, va verso la morte col capo incoronato, circondata dalla minacciosa massa dell'esercito, mentre, dopo il prodigio fina-

<sup>310</sup> Cf. Fornaro 2017.

<sup>311</sup> Sulle messe in scena nel teatro inglese dal Sei al Novecento Hall, Macintosh 2005, su *Ifigenia* 30-63; negli Stati Uniti Hartigan 1995, su *IA* 89-95 e Foley 2012, per *IA* 295-300. Sulle produzioni delle tragedie greche, come è noto, strumento indispensabile è *The Archive of Performances of Greek and Roman Drama* ([www.apgrd.ox.ac.uk](http://www.apgrd.ox.ac.uk)). Per una riflessione sulle tragedie greche negli ultimi decenni cf. Hall, Macintosh, Wrigley 2004.

<sup>312</sup> La traduzione, commissionata per la rappresentazione di *Dossier Ifigenia, da Euripide*, prodotta dal Teatro Stabile di Torino nel 2007 e rimasta inedita, è stata pubblicata, con precisione filologica e ampiezza di documentazione, nel 2012 da F. Condello, che afferma: «la 'fedeltà' iperbolica può divenire una forma paradossale di appropriazione squisitamente contemporanea» (59).

le, Clitemestra si allontana sul carro con lo sguardo carico di odio e volontà di vendetta.<sup>313</sup>

La morte di Ifigenia, dal 405 a.C. fino ai nostri giorni, è violenza intollerabile che scuote la coscienza individuale e collettiva.

## 9 Qualche giudizio critico

Patin 1858, 1: «C'est, à la fois, et l'un des chefs-d'œuvres de la scène grecque, et la pièce la plus parfaite de son auteur».

Decharme 1893, 299: «mais bientôt, à la réflexion, les sentiments de la jeune fille se transforment; ils s'épurent et s'élèvent. Insensiblement, sa pensée se détache des joies de l'existence terrestre pour s'attacher à un idéal de sacrifice dont l'éclat l'attire et l'éblouit».

Masqueray 1908, 150: «Est-il impossible de trouver dans le théâtre de notre poète une pièce où il ait mis d'accord la légende avec l'idéal qu'il avait de la perfection divine? En cherchant bien, je crois qu'on peut en citer une, c'est *Iphigénie à Aulis*».

Wilamowitz 1899, 2: 133: «phantastisch sentimentale Rührstücke».

Murray 1918, 172: «The *Iphigenia in Aulis* [...] shows the turning-point between the old fifth century tragedy and so-called New Comedy»; 178: «The *Iphigenia in Aulis*, in spite of its good plot, is not really one of Euripides' finest works».

Kitto 1939, 362: «The *I.A.* has its merits, but Greek tragedy has its standards. Judged by these it is a thoroughly second-rate play»; 368: «The sacrifice is a dramatic and pathetic incident».

Grube 1941, 421: «enough remains to make the drama very attractive. I use the word 'attractive' advisedly. The characterization is good, but on a lower level than in the great plays; in a subtle way, though superficially brilliant, it lacks depth, with great realism of detail but less power; and this is true even of Iphigenia herself. The situation is genuinely pathetic, the pace of the action rapid, and several scenes are very vivid».

Bonnard 1945, 88: «*Iphigénie* est un merveilleux poème en même temps qu'une cruelle tragédie. Rarement l'enchanteur Euripide a

---

**313** Cf. McDonald 2001 e le esperienze di regia dello stesso Cacoyannis 2001. Inoltre Pellizzari 2015 applica al film gli strumenti esegetici della traduzione.

paré de grâces poétiques plus raffinées la vision proche du désespoir qu'il a de l'existence humaine. La joie esthétique que nous procure cette oeuvre, où le sacrifice humain fleurit en poésie, nous réconcilie si pleinement avec le monde sinistre qui le produit que nous doutons un instant d'en avoir éprouvé l'horreur et saisi la nécessité».

Pohlenz 1961, 526: «Scegliendo ancora il mito del sacrificio di Ifigenia, già tante volte trattato, Euripide era conscio di poter offrire qualcosa di totalmente diverso dai suoi predecessori; perché anche in esso egli aveva ravvisato la materia per un dramma psicologico, in cui avrebbe potuto porre in rilievo sentimenti umani e umana debolezza e grandezza»; 535: «il sentimento panellenico attingeva nuova forza e auspicava l'unione contro il secolare nemico barbarico»; 536: «Il sacrificio è un atto culturale, un *nomos* umano dominante dai tempi antichi, e al poeta interessa esclusivamente il problema umano, l'atteggiamento delle creature umane poste dinanzi al sacrificio. Anche questa tragedia non è più, essenzialmente, una celebrazione religiosa».

Goossens 1962, 674: «On peut tirer de l'*Iphigénie* un tableau de la société athénienne, telle qu'Euripide la voyait de son exil»; 684: «On dirait que le séjour d'Euripide en Macédoine... lui a permis d'oublier enfin la vieille haine de Sparte, l'a décidément mué en un patriote panhellène».

Zuntz 1965, 102: «beautiful play, lamentably so poorly preserved».

Conacher 1967, 250: «The play (though not, I think, a tragicomedy or melodrama) is clearly not a tragedy»; 253: «The *Iphigenia at Aulis*, though not a full-scale tragedy, is something more than a series of diverting incidents, dextrously organised into a merely formal unity».

Snell 1969, 177: «L'*Ifigenia in Aulis* conduce proprio in prossimità del rivolgimento che porta dall'arte alla riflessione [...] per accertare con la dovuta precisione che l'uomo dell'ultimo periodo euripideo si differenzia da quello eschileo anzitutto per una diversa consapevolezza di se stesso, che si evolve lungo una linea conseguente e necessaria, basta un solo dramma, l'*Ifigenia in Aulis*»; 181: «Come è giunto Euripide a tramutare i grandi eroi dell'epica in uomini tanto deboli, che persino una fanciulla trionfa su di loro?»; 182: «Non si può negare che il sacrificio volontario di Ifigenia abbia in sé qualcosa di surriscaldato, di allucinato. Ha inizio qualcosa di sospetto nell'arte»; 187: «Ifigenia, in tutta la tragedia, è l'unica a trovare una via che conduca dall'individuo al tutto; ma ciò non accade per un originario legame, per istinto

femminile: Ifigenia muore per un ideale, e proprio per un ideale che ai tempi di Euripide era del tutto sbiadito»; 190: «la problematica del carattere tragico sta per i Greci tra i poli dell'agire istintivo e del sapere circa questo agire, tra il vincolo antico e la nuova libertà dell'uomo che da se stesso decide ed è moralmente autonomo».

Di Benedetto 1971, 64: «Certo è che con Ifigenia siamo di fronte a un'evoluzione del personaggio secondo un modulo più vicino alla sensibilità moderna. [...] Quei moduli espressivi che Euripide aveva creato per rappresentare la tragedia dell'uomo di fronte al condizionamento di una situazione di fatto spietata e inesorabile affiorano nell'*Ifigenia in Aulide* in un contesto dove questo senso del tragico dell'esistenza umana è ormai definitivamente scomparso»; 268: «la poetica del canto che si sostanzia del dolore umano e la poetica dell'evasione verso il 'bello' ci sono apparse come due facce di uno stesso fenomeno, che va messo in stretta connessione con la progressiva perdita di contatto di Euripide con la realtà politico-sociale del suo tempo».

Rivier 1975<sup>2</sup>, 73: «L'ampleur et l'unité de ce dessein dramatique, la convergence de toutes les parties au bénéfice d'un effet unique, suggèrent sans contredit l'idée d'une construction et d'un équilibre tectonique. C'est cela que j'entendais, quand je parlais d'architecture. L'action de la tragédie peut se définir d'abord comme la descente d'Iphigénie aux cercles successifs de la solitude. Il n'y a donc rien dans cette action qui indique un parti pris antireligieux».

Jouan 1983, 43: «Ainsi le mouvement qui entraînait la jeune fille jusqu'à l'autel d'Artémis était celui d'une ascension vers la gloire, présageant la gloire à venir des armes achéennes. Libre après cela au public athénien de se laisser prendre à l'éclat rhétorique du motif panhellénique, et aux 'intellectuels' de percevoir sous les paroles du poète une ironie cachée... La vérité dramatique n'est pas nécessairement une».

Foley 1985, 102: «when politics are irredeemable, ritual and poetry offer a timeless scenario for a positive and necessary deception and for a politics of love that dissolves even while it consents to a politics of revenge. Through Panhellenic ritual and poetic forms (especially the epic and the epithalamium) Iphigenia's resolution to her dilemma bypasses, even while it is undercut by, the violent politics of Greeks».

Luschnig 1988, 5: «The essential aporia presented in the *Iphigenia at Aulis* is the inability to cross from myth to what we recognize as reality. What makes this play so interesting is its presenta-

tion of the aporia: the near impossibility of reconciling the story of a glorious war with both its sordid cause and with the universal tragic reality of war in general. The reconciliation is made within the ironic structure of the play, but only with tremendous cost to the consistency of character».

Lesky 1996, 721: «*L'Ifigenia in Aulide* è essenzialmente un'opera di intrigo, che si differenzia tuttavia da altri drammi di Euripide per il fatto che qui tutti i piani astutamente escogitati falliscono [...] È del resto difficile che qualcuno pensi ancora oggi con Hegel di vedere impersonata, in *Ifigenia e Agamennone*, l'antitesi tra famiglia e stato. Il mito propone una situazione particolare come cornice entro cui si svela la natura umana in una nuova dimensione della sua varietà. Quell'instabilità psicologica, che si osserva nei drammi più tardi di Euripide, è qui ormai il principio fondamentale che determina gli eventi scenici».

Kovacs 2002, 163: «We could speculate about why Euripides was led to depict the war of the Greek community against the barbarians in this way (was it his stay among the half-barbarian Macedonians, constantly under attack by their fully barbarian neighbours? Was it the menace of Persian power, now intervening for one side or another in the last years of the Peloponnesian War?), but our inability to answer that question should not lead us to adopt a suspicious critical stance or deter us from reading the play in its plainest and most natural sense».

## Differenze testuali rispetto all'edizione Diggle

Per la discussione al riguardo rinvio alle relative note di commento.

22 καὶ [τὸ] φιλότιμον	καὶ τὸ πρότιμον
53 φόνος	φθόνος
70 ἢ δ' εἴλεθ', ὥς γε μήποτ' ὄφελεν λαβεῖν	ἢ δ' εἴλεθ', ὃς σφε μήποτ' ὄφελεν λαβεῖν
115-16 post 114	post 117-18
149-51 {Πρ.} ἔσται. {Αγ.} κλήθρων δ' ἔξόρμοις	{Πρ.} ἔσται. {Αγ.} κλήθρων δ' τ' ἐξόρμα
ἦν ἀντήσης πομπαῖσιν,	ἦν νιν πομπαῖς ἀντήσης,
πάλιν ἐξόρμα, σεῖε χαλινούς,	πάλιν ἐξορμάσεις χαλινούστ
209 εἶδον	ἴδον
236 Φθιώτας	Φθιωτίδας
251 †θετόν†	θετόν
373 †ἀν χρείους†	ἀνδρείας
376 λόγους	ψόγους
378 εὖ	αὖ
388 μετετέθηεν εὐβουλία	μετεθέμην εὐβουλίαν
449 ταῦτα	πάντα
571 ἐνών	ἐνδον
580 ὄθι κρίσις σ' ἔμενεν	†ὄτι σε κρίσις ἔμενεν†
586 ἐπτοάθης.	ἐπτοήθης
589 ἐς πέργαμα Τροίας	τὲς Τροίας πέργαμα†
592 τῆμῆν†	ἐμῆν
667 μνήση	†μνήση†
710 σοφώτερος	σοφωτέροις
724 συνενέγκοι	συνενέγκαι
771 δοριπόνους	δοριπόνων
775 †Ἄρει†	Ἄρει
789 στήσουσι	σχήσουσι
791 εὐπλοκάμου	εὐπλοκάμους
796 ὥς ἔτεκεν Λήδα <σ'>	ὥς / †ἔτυχε Λήδα†
813 πνοαῖς	ρόαῖς
815 ποῖον	πόσον
843 λόγους ἐμοῦς	λόγοις ἐμοῖς
844 θαύμαζ'	εἵκαζ'
845 εἵκαζε	θαύμαζε
847 μνηστεύω	μαστεύω

865 ἀνοίσει	τᾶν ὤση†
884 τιν’	τίν’
884 ἦ	ῥ
885 ἴνα γ’ ἄγοις	ἴν’ ἀγάγοις
920 ἐπίσταται	ἐπίσταμαι
994 ἦξει, δι’ αἰδοῦς	ἔξεισιν, αἰδοῦς ὄμμα
997 αἰδεῖσθαι	αἰτεῖσθαι
1013 οὔν	οἶ
1013 λόγους	φόβους
1022 [καί]	καὶ
1028 φύλακες οὗ χρεῶν	φύλακος οὗ χρέος
1041 μετὰ δαῖτα	τὲν δαιτὶ θεῶν†
1151 σῶ †προσούρισας† πάλω	†σῶ προσοῦρισας πάλω†
1168 γ’ ἔπος	†γένος†
1185 εἶέν· σὺ θύσεις παῖδα·	εἶέν / θύσεις †δὲ παῖδ’ ἔνθα†
1246 βίου	†βίον†
1277 οἱ ’γὼ θανάτου σοῦ μελέα	οἱ ’γὼ θανάτου <τοῦ> σοῦ μελέα
1279 μᾶτερ	μη̄τερ
1296 ἄνθεσι	ἔρνεσι
1301 “Ἡρα θ’ Ἐρμᾶς <θ’> ὁ Διὸς ἄγγελος	†“Ἡρα θ’ Ἐρμᾶς ὁ Διὸς ἄγγελος†
1310 Δαναῖ-/δαισιν, ὧ κόραι	Δαναῖ-/σιν κόραις
1315 ὧ δυστάλαιν’ ἐγώ	δυστάλαιν’ ἐγώ
1346 τίνα βοήν	τίς βοή
1348 οὐδεῖς <τοῖσδ’> ἐναντίον λέγει	†κούδεις ἐναντία λέγει†
1391 τί τὸ δίκαιον τοῦτ’; ἔχοιμεν ἄρ’ <ἄν>	†τί τὸ δίκαιον τοῦτ’ ἄρ’ ἔχοιμεν†
1416 λέγω τάδ’ <οὐδὲν οὐδέν’ εὐλαβουμένη>	†λέγω τάδ’ < >†
1424 ἴσως γὰρ	ἴσως γε
1437 μήτε σύ γε	μήτ’ οὔν γε
1443 τί δαί; θανοῦσιν	†τί δὲ τὸ θνήσκειν
1447 τί δαί	τί δὴ
1494 δαῖτα	νάι’
1495 δι’ ἐμὸν ὄνομα τᾶσδ’ Αὐλίδος	ὄνομα δι’ ἐμὸν Αὐλίδος
1507 ἕτερον ἕτερον	ἕτερον αἰ-
1508 αἰῶνα	-ῶνα
1516 ῥανοῦσαν	θανοῦσαν
1541 μου	που
1550 προῆγεν	προῆκεν

Inoltre non ho posto tra cruces 564-5, 571, 573.

Espungo i seguenti vv. *vix Euripidei*: 963-4, 1425, 1532-77.

Mantengo i seguenti vv. *vix Euripidei*: 1-163, 231-302, 366-75, 404-12, 508-10, 520-1, 590-7, 607-34, 694, 723-6, 740-818, 915-16, 919-1035, 1098-119, 1276-82, 1425, 1430-2, 1510-31.

Mantengo i seguenti vv. *non Euripidei*: 413-39, 1407.

Adotto una differente colometria per 30-42, 160-3, 209-10, 585-6, 785, 795-6, 1284-9, 1310-11, 1507-8.