Loredana Di Virgilio

Le molte vite di una vita negata

A proposito di F. Puccio, In sacrificio. Il personaggio di Ifigenia tra teatro e cinema

Abstract
This article serves as a review of Francesco Puccio's recent volume *In sacrificio. Il personaggio di Ifigenia tra teatro e cinema* (Tab Edizioni, Roma 2025), retracing its main themes, its reflections on still-relevant issues, and certain methodological questions that appear particularly significant within the field of classical reception studies.

Questo contributo si offre come recensione del recente volume di Francesco Puccio, *In sacrificio. Il personaggio di Ifigenia tra teatro e cinema* (Tab Edizioni, Roma 2025), ripercorrendone i principali temi, gli spunti di riflessione su tematiche ancora attuali e alcune questioni metodologiche che paiono significative nell'ambito degli studi sulla ricezione del classico.

Nella sua *Tebe dalle sette porte, chi la costruì?*, Bertolt Brecht si chiede chi altri ci fosse, accanto ai grandi re e condottieri, a prender parte ai più significativi eventi della Storia. Un interrogativo netto, che cerca invano i nomi di individui sicuramente presenti e attivi nelle maglie del quotidiano – costruttori, schiavi, cuochi, ad esempio – la cui esistenza è stata però oscurata fino al punto di non potersi più scorgere. Azioni ed emozioni taciute di attori considerati secondari nel teatro memorabile degli eventi.

La tragedia greca di V secolo, che pur sulla scena lascia muovere servi, messaggeri, pastori, bambini e anche figure non anonime, ma funzionali alle trame di più ingombranti nomi del mito, nel corso del tempo ha offerto la possibilità di riflettere su alcune figure i cui contorni sono parsi necessitare di ulteriori messe a fuoco. Soprattutto, alcuni personaggi sembrano continuamente reclamare, in modo si direbbe pirandelliano, la facoltà di raccontarsi. Tra questi, Ifigenia. La figlia maggiore di Agamennone da sempre rivendica, per tramite di artisti di ogni sorta, una propria possibilità di scelta, di parola, di spazio per le sue sfaccettature.

Il recente volume di Francesco Puccio, *In sacrificio. Il personaggio di Ifigenia tra teatro e cinema* (Tab Edizioni, Roma 2025), ripercorre alcune delle principali letture di questo personaggio fornite dal teatro e dal cinema: fanciulla evocata o protagonista nella tragedia attica; vista dal suo doppio Erifile nel dramma seicentesco di Racine, o di nuovo – e nuova – protagonista nel Settecento con Goethe, che ben quattro volte ripensa il suo copione; donna che fa sentire la propria voce per la penna di Ritsos nel monologo di *Quarta dimensione*; infine, e ormai risistematasi nella sensibilità greca, Ifigenia nel linguaggio cinematografico di Cacoyannis e di Lanthimos.

Aperto dalla *Prefazione* di Caterina Barone e da una *Premessa* dell'Autore, il libro si articola in tre capitoli: *Ifigenia nella tragedia greca*, in cui ci si concentra sulle tragedie euripidee dedicate al personaggio, senza sorvolare sul contributo che anche Eschilo e Sofocle, stando ai frammenti superstiti, hanno dato alla proiezione in scena della sua vicenda; *Ifigenia sulla scena moderna e contemporanea*, in cui si selezionano tre autori rappresentativi, e cioè Jean Racine per il Seicento, Johann Wolfgang von Goethe per il Sette-Ottocento, Ghiannis Ritsos per il Novecento, i quali hanno riportato l'argomento mitico sulla scena – vera per i primi due, fittizia per l'ultimo – suggerendo riflessioni sui temi della guerra, del confronto tra i mondi del maschile e del femminile, della sconfitta, degli eventi drammatici della storia; *Ifigenia al cinema*, in cui si ricordano le recenti riletture sullo schermo da parte di Michael Cacoyannis e Yorgos Lanthimos. Al termine del saggio è offerta una selezionata, ma ricca, *Bibliografia* che segue la struttura dei capitoli.

La *Premessa* rende presto evidente l'approccio di Francesco Puccio al tema della ricezione del personaggio di Ifigenia: lungi da ogni astrazione teorica, il lettore è proiettato in Aulide, sulla scena dell'imminente sacrificio di Ifigenia. Con una scrittura poetica, l'Autore descrive l'atmosfera di una piana immersa in una luce opaca, il rumore di armi e di soldati, una tensione palpabile tra il divino e l'umano. L'attenzione per il contesto, la scena, gli oggetti, i suoni risulta sempre e motivatamente desta nel corso della trattazione di Puccio. Questo suo registro iniziale, tra un'ampia didascalia teatrale e un immaginario cinematografico, si scioglie in quello più "didascalico" nel momento in cui, prima di entrare nel merito di Ifigenia, l'Autore considera le modalità della tradizione e dunque della ricezione di un personaggio mitico: se in origine la disseminazione e la variazione dei contenuti mitici avveniva mediante la voce, man mano, sino ad oggi, il primato è passato alla scrittura; in ogni caso, è la narrazione a confluire in diverse forme espressive, non ultima quella delle immagini. Tra i poeti, chi si è dedicato in particolare al teatro ha concesso ai personaggi di svincolarsi dalle narrazioni strutturate dell'epica e di presentarsi sulla scena non solo con le proprie vicende, le proprie voci, le proprie emozioni, ma anche sotto una luce interpretativa diversa, a seconda del contesto storico e della sensibilità drammaturgica del singolo tragediografo. Questo è il punto di snodo, giustamente sottolineato da Puccio, per comprendere a fondo il perché e il come della fortuna teatrale di un personaggio mitico (p. 16):

> […] resta oggi l'opportunità di domandarsi come funzionasse specificamente sulla scena la presenza di un personaggio che apparteneva a una tradizione mitica ben strutturata, come la occupasse, con quali parole, quali gesti, e con quali oggetti a definirne le azioni. E numerosi sono i personaggi del mito classico la cui storia rappresenta un terreno fertile di riletture e riscritture che, nel corso dei secoli,

> hanno dato vita a opere letterarie, musicali, teatrali, cinematografiche, figurative, emblematiche e dense di durature suggestioni.

Il teatro, dunque, rappresenta una concreta e sfaccettata possibilità di concedere vita autonoma a una figura del mito. D'altronde, già Euripide ci consegna ben due tragedie dedicate a Ifigenia che oggi possiamo leggere per intero e che, per le vicende che narrano, rivelano l'impegno del drammaturgo a meglio sviscerare episodi ed emozioni della protagonista. Euripide mette in scena, infatti, prima *Ifigenia in Tauride*, in una data incerta che potrebbe collocarsi tra il 414 e il 409 a.C.; *Ifigenia in Aulide*, invece, verrà rappresentata dal figlio o dal nipote di Euripide alle Grandi Dionisie, tra il 405 e il 403 a.C., dopo la morte del grande tragediografo, che ha lavorato al dramma evidentemente nel periodo trascorso presso la corte macedone di Archelao. Non solo, ma *Ifigenia in Aulide* è una delle tragedie il cui testo più risente di interpolazioni, sintomo del grande successo dell'opera e delle diverse necessità contestuali e di messa in scena nel corso del tempo.

Quanto ai molti rifacimenti, riprese, spunti che nel corso del tempo Ifigenia ha fornito agli artisti, molto apprezzabile nella trattazione di Puccio è una premessa metodologica che nel volume risulta abbracciata *in toto*: la centralità del testo antico. Ogni rielaborazione, persino ogni sovvertimento, di un classico non può prescindere dalla forma in cui l'opera in questione ci perviene, che è, oggi, necessariamente quella del testo scritto, l'unico elemento «grazie al quale si può immaginare di tracciare la dimensione performativa degli attori» (p. 18). Solo una profonda conoscenza del testo può fornire gli strumenti per una consapevole ricostruzione, o anche immaginazione, della corporeità nello spazio, degli oggetti di scena e della loro portata semantica, del peso della parola o dei silenzi. Per questo motivo, Puccio offre al lettore traduzioni quasi sempre da lui stesso curate, esito di una attenta riflessione sulle sfumature della lingua greca e dei risvolti di questa sulla semantica drammaturgica («si intendono privilegiare, infatti, quegli elementi linguistici che possano dare meglio conto della dimensione performativa di testi concepiti per la rappresentazione», p. 19). Esempio della forza espressiva della parola sulla scena e del carattere dei personaggi è la traduzione dei vv. 530-33 dell'*Elettra* di Sofocle, passo in cui Clitemnestra rimprovera Elettra per il suo continuo giustificare il padre. La regina esprime in modo duro, e non senza una sferzante ironia sessuale, il diverso dolore provato da lei e da Agamennone nel partorire Ifigenia (p. 23):

> Questo tuo padre, che piangi continuamente, ha avuto il coraggio, unico fra i Greci, di sacrificare agli dei tua sorella. Ma certo non abbiamo provato lo stesso dolore, lui nel seminarla, io nel partorirla.

Tale resa, lapidaria, schietta, che evita perifrasi o attenuazioni, che resta ben aderente al

testo greco, rende bene l'astio e lo sfogo della regina, di cui si riesce a immaginare, così, le movenze e i toni sulla scena: sembra di vederlo, Agamennone, additato con distacco e spregio come parente della sola Elettra («questo tuo padre», πατὴρ οὗτος σός), la quale non lo lamenta o compiange, ma piange o forse, dal punto di vista di Clitemnestra, piagnucola («che piangi continuamente», ὃν θρηνεῖς ἀεί); la forza delle assonanze del greco, poi, al v. 533 λύπης, ὅς ἔσπειρ', ὥσπερ ἡ τίκτουσ' ἐγώ, è trasformata nello sferzante parallelismo «lui nel seminarla, io nel partorirla», a indicare i due diversi tipi di dolore del padre e della madre – uno, estatico, legato al concepimento, nella prospettiva del piacere maschile; l'altro, vero dolore, legato al parto, nella prospettiva femminile – conservando la pregnanza del verbo greco σπείρω, lungi da una più generica e pudica traduzione 'generare'.

La forza della parola è presto associata da Puccio al linguaggio figurativo: il *Capitolo 1* inizia con l'invito al lettore a immaginare un pittore che viaggia nel tempo e che trova ispirazione nella parodo dell'*Agamennone* di Eschilo, nel momento in cui il Coro descrive il sacrificio di Ifigenia. Con parole potenti, Eschilo disegna il silenzio imposto con un bavaglio a Ifigenia, alla quale non resta che scagliare dardi con i propri occhi: v. 243 ὡς ἐν γραφαῖς, «simile ad un'immagine dipinta» (p. 22). Ifigenia si imprime nella mente del pubblico con una plasticità tale, infatti, da ricevere sempre attenzione da chi compone per la scena – drammaturghi, coreografi, musicisti – e da pittori. Lo stesso Puccio non manca di ricordare, a tal proposito, l'affresco del *Sacrificio d'Ifigenia* di Giambattista Tiepolo a Vicenza (Villa Valmarana ai Nani, 1759), le opere *Iphigénie en Aulide* (1774) e *Iphigénie en Tauride* (1779) di Christoph Willibald Gluck, la prima peraltro legata proprio all'*Iphigénie* di Racine, ma anche la *Tanzoper Iphigenie auf Tauris* (1974) realizzata da Pina Bausch proprio su musica di Gluck.

La parola negata a Ifigenia nel momento del sacrificio, evidenziata da Eschilo, torna nella poesia latina di Lucrezio, che sottolinea come la fanciulla *muta metu terram genibus summissa petebat* (*De rerum natura* I 92), e sembra essere proprio uno dei motivi per cui alla stessa Ifigenia si è cercato, nel tempo, di restituire possibilità di espressione, non a caso in contesti in cui alla riflessione sulla dignità umana si accosta quella sulla guerra e sul potere, da sempre declinati al maschile. Per questo motivo, Puccio cerca già nel primo capitolo lo spazio adatto per introdurre temi che saranno ricorrenti nella ricezione del personaggio. Con riferimento a Euripide, che dapprima portò in scena la storia di Ifigenia salva in Tauride, grazie allo scambio con la cerva di Artemide, e solo poi il «*prequel*» relativo al suo sacrificio in Aulide, Puccio sottolinea non solo il tema bellico, ma anche quello del tradimento di Agamennone nei confronti della figlia, che, anche salvata dall'essere immolata come animale, in Tauride vive con sentimenti freddi e ferini di crudeltà e di vendetta, fino al riconoscimento con il fratello Oreste (p. 34):

> La sua condizione di vittima si è trasformata in quella di una carnefice involontaria, amaro contrappasso per un personaggio che sembra non avere alcune possibilità di decidere nulla per sé, e di essere condannato a dover accettare qualunque destino eterodiretto. Non è sufficiente che non sia lei a dover compiere materialmente i sacrifici in quella terra remota, ma solo a dover consacrare le vittime; le sue mani sanno comunque di sangue […].

Ifigenia, dunque, è percepita come personaggio contraddittorio, in continua esplorazione, «donna in permanente polarità tra sentimenti d'amore e moti di odio e di vendetta» (p. 35); per lei il πάθει μάθος eschileo si traduce nella conoscenza delle zone buie e meschine del sé: «Povero cuore mio, una volta sei stato sempre gentile e compassionevole verso gli stranieri […]. Ora me ne rendo conto. Chi soffre diventa più scontroso, pur nelle proprie difficoltà, verso chi versa in una condizione ancora peggiore» (*IT* 344-53).

Proprio il silenzio e la parola rappresentano, in una tensione continua, due delle caratteristiche principali del dramma Ifigenia sulle scene, che l'Autore di *In sacrificio* sottolinea con frequenza: personaggio ora imbavagliato, ora soffocato nei pensieri, ora padrone del discorso, ora in uno spazio, soprattutto quello euripideo, in cui la parola è consegnata al silenzio degli oggetti. Ifigenia, dunque, è osservata da Puccio sempre con lo sguardo di chi conosce bene le dinamiche e la semantica degli elementi teatrali (pp. 39s.):

> I personaggi entrano in un qualche luogo, escono, si spostano, vengono invitati a muoversi costantemente, segno di un dinamismo scenico che le parole rendono con precisa evidenza e che gli oggetti, parlanti tanto quanto i versi, supportano, assegnando alla tragedia un'intensa tensione narrativa. Ognuno di essi rivendica un proprio posto sulla scena, a testimoniare una presenza tutt'altro che muta, che accompagna la storia modificandone le caratteristiche. Ed è ciò che accade a questa Ifigenia relegata nella terra dei Tauri, sola e sofferente, ma nient'affatto che rinunciataria o poco combattiva, anzi da un certo momento in avanti, astuta, determinata, volitiva, consapevole della forza delle sue azioni e del luogo che è stata chiamata a custodire: un edificio sacro, solidamente piantato a terra, elemento scenico che resta conficcato nel suo destino come una spina che non può essere più estratta dal corpo.

Quanto all'attenzione che l'Autore dedica agli oggetti di scena, in questo contesto appare significativo il *focus* sulla tavoletta, un δέλτον, al centro della scena iniziale dell'*Ifigenia in Aulide*: ancora una volta l'attenzione ricade sulla parola, silente nel caso della lettera, ma tangibile e continuamente messa in discussione. Il messaggio ingannevole da recare a Ifigenia è oggetto dei dubbi di Agamennone, che allestisce anche una seconda lettera che annulli la prima; e la tavoletta si muove attraverso le mani dei personaggi, tra consegne, ripensamenti, strattonamenti, in una vera e propria

semantica drammaturgica dell'oggetto e del gesto, in una tragedia in cui il contraddittorio fa da padrone all'alba di una guerra epocale. Ifigenia, in Aulide, nella lettura euripidea si offre volontariamente ad essere immolata per un bene più grande, giustificando il padre, e tuttavia, come sottolinea Puccio, lascia nel pubblico e nei lettori un senso di inquietudine. È come se la parola di questa Ifigenia, per chi conosce già il suo futuro, sia espressione di un vano consenso, di una meccanica obbedienza, di una vita guardata dall'esterno da chi pur la possiede ma la mette nelle mani ora del padre, ora di Artemide (p. 54):

> La conclusione favorevole alla quale assistiamo, nient'affatto rassicurante dal momento che Artemide, pur salvando Ifigenia, condannerà lei, vergine innocente, a una vita da esule, guardiana di un santuario dove hanno luogo macabri sacrifici umani, è il segno doloroso che nessuna fine è davvero possibile.

Il *Capitolo 2* trasporta il lettore dalle scene dell'antica Grecia a quelle della Francia del Seicento, in una Versailles che offre spazio regale alla tragedia d'argomento classico. Puccio sceglie di parlare dell'*Iphigénie* di Jean Racine. Tale opera consente, infatti, di riflettere ampiamente sulle molte forme e modalità di ricezione, dal momento che la versione del mito scelta dal poeta non è quella della tragedia euripidea, ma quella del lirico arcaico Stesicoro nella *Erifile*, che a sua volta faceva riferimento all'episodio omerico dell'innamoramento di Erifile nei confronti di Achille, vicenda che Racine recuperava invece dagli *Amori infelici* di Partenio di Nicea. Dal punto di vista della rivale di Ifigenia, si ha un ritratto diverso della figlia di Agamennone (p. 64):

> l'Ifigenia di Racine si presenta come un personaggio che non è stato ancora deformato dal dolore e dalla sofferenza. È come intatta, impermeabile al male, avvolta nell'infanzia regale di una famiglia che non le ha fatto mancare nulla, che è stata preservata dalle attenzioni e dalle cure della madre. È una ragazza che ama, che desidera il suo sposo, che arriva all'accampamento in cerca di un futuro promesso, vagheggiato, avvolta da un'ingenua inconsapevolezza […].

Puccio sottolinea come Racine delinei un personaggio dai sentimenti più consapevoli, anche nell'evoluzione che le consente sulla scena: il poeta francese sceglie di mostrare un'Ifigenia innamorata e spensierata, ingenua, che gradualmente approda alla coscienza di un sacrificio che le si impone e alla padronanza dei propri sentimenti, tanto da dichiarare di voler morire piuttosto che separarsi da Achille. Ma la figura di Ifigenia trova il suo contraltare in quella di Erifile, che si immola sull'altare al posto della prima, in un atto di orgoglioso suicidio. Racine offre, dunque, una prima profonda riflessione sul ruolo del femminile, dall'amore all'eroismo, un femminile che emerge potente sullo sfondo delle fragilità del maschile e del ruolo paterno. Inoltre, la scelta di una tragedia che vede protagonista il femminile si colloca nell'ambito della celebrazione della

guerra: Luigi XIV, infatti, intendeva celebrare la conquista della Franca Contea, e la partenza dei Greci alla presa di Troia sembrava un tema adatto alla festa, per tramite del preludio della narrazione di Ifigenia che consentiva al pubblico di godere anche di un intreccio amoroso. Il tema della guerra in connessione alla figura di Ifigenia è più volte rimarcato da Francesco Puccio: se sin da Euripide la vicenda della fanciulla argiva era posta in relazione con la necessità della pace, con una riflessione sul rapporto tra Greci e barbari, sul declino inarrestabile di Atene, il "trascinare" Ifigenia alla corte di Versailles per un'occasione di festeggiamento politico fa riflettere il lettore su quanto questa figura sia sempre stata "usata" per fini altrui e poco nobili; la sensibilità poetica moderna ha poi man mano rivolto lo sguardo ai sentimenti di Ifigenia, accentuandone personalità e contrasti, come dimostra, nel Settecento, la vicenda di Ifigenia in Tauride secondo Goethe, che vuole portare in scena un personaggio più umano, nel suo dolore di figlia amorevole ma tradita, che estende la riflessione sulla propria condizione a quella di ogni donna. Puccio riporta le parole della Ifigenia di Goethe – «Non mi misuro con gli dei, soltanto | la donna vive in stato miserevole. | In casa e in guerra l'uomo è sovrano, | e in terra altrui sa come aiutarsi. | Lo allieta il possesso, la vittoria lo incorona, | una morte onorevole lo attende. | In che limiti è stretta la felicità della donna! | Intanto obbedire a un marito rozzo | è obbligo e conforto; che miseria se poi | una sorte avversa la esilia lontano» (p. 77) –, che pur sembrano riecheggiare quelle di Medea (Eur. *Med*. 230ss.). Goethe sottolinea, indirettamente ma consapevolmente, il gioco impari tra uomo e donna per quanto riguarda potere, felicità, possesso. E allora Goethe restituisce la parola a un personaggio che si voleva, da trama mitica, imbavagliato in Aulide, o sottomesso a una strana via di salvezza in Tauride, e lo fa sottolineando più e più volte il diritto di Ifigenia a parlare, a difendersi, a esprimersi e la condanna della parola menzognera di cui ella stessa è stata vittima: una condanna che, così, si rivolge alle logiche maschili del potere. A tal proposito, Puccio sceglie dei passi di Ifigenia particolarmente significativi da sottoporre al lettore: «Non ho mai imparato a fingere, a carpire | le cose con l'inganno. Rifuggo, | rifuggo la menzogna, che non libera | il cuore come ogni altra parola sincera»; «Io sono nata libera come un uomo. | Se il figlio d'Agamennone ti stesse innanzi | e tu pretendessi una cosa ingiusta | anch'egli ha una spada e ha un braccio | per difendere i diritti del suo cuore. | Io non ho che le parole, e per un uomo nobile | è bello stimare le parole di una donna» (pp. 80s.).

La riflessione del personaggio diventa, dunque, riflessione della comunità, ed è su questo concetto che Puccio invita a soffermarsi nel passaggio dalla Ifigenia di Goethe a quella di Ritsos, che fa della parola restituita una riflessione universale. Prima di affrontare il monologo della fanciulla in *Quarta dimensione*, Puccio rimarca alcune questioni metodologiche che aiutano a meglio comprendere il percorso diacronico che si è scelto di fare su questo preciso personaggio. Assodato il ruolo centrale del teatro nel

settore degli studi sulla ricezione del classico, dovuto alla multimedialità che caratterizza il genere e alla sua dimensione comunitaria e politica in senso lato, l'Autore mette in guardia dal rischio di una "attualizzazione" del classico (pp. 85s.):

> L'idea spesso condivisa da autori e registi che un mito classico, per essere messo in scena, debba essere "attualizzato", riproposto in una prospettiva nuova e necessariamente accattivante, legata alla realtà e alle sue specificità, può essere fuorviante. […] Attualizzare un'opera non equivale ad assegnarle canoni che non le appartengono perché propri di un'altra epoca, attraverso una superficiale e sommaria attribuzione di riferimenti eterogenei; al contrario, significa tentare una discesa nel testo a partire da esso, con l'individuazione di una chiave di decifrazione adeguata e la scommessa di una resa, nelle modalità più ampie e oggettive, della multiforme gamma dei significati originari.

Con questa consapevolezza, si passa a illustrare in che modo uno scrittore greco contemporaneo come Ghiannis Ritsos rielabora la lezione del teatro antico e dei suoi personaggi in *Quarta dimensione* (1972), opera in versi in cui diciassette eroi ed eroine si esprimono nella forma del monologo, o, meglio, superando il dialogo drammatico, in quella di un'intima confessione di fronte a un ospite silenzioso, ricordando vagamente i modi e le disillusioni de *La caduta* di Albert Camus. La scelta di Puccio da un lato mostra una modalità di ricezione del genere drammatico di per sé, nell'ottica proprio di quella necessaria conoscenza approfondita di una modalità espressiva e compositiva antica per poterne rinnovare le forme; dall'altro lato, rende evidente come il personaggio mitico riesca a offrirsi come strumento di dialogo tra antico e contemporaneo: anche quando si tratta di Ifigenia e della sua famiglia, gli oggetti, che sono una miriade, si confondono nel tempo – moderni veicoli, una foto, dei sandali, un colonna di marmo tra le rovine, una poltrona, un pianoforte… – e cresce il simbolismo – la terra di Argo è rossa di sangue –, la stessa età della donna è incerta. Ritsos, con sensibilità greca, pensa al mito classico in anni storicamente difficili, in cui sperimenta la guerra civile, la dittatura, finanche la deportazione. In tale scenario, un po' come già il Pavese dei *Dialoghi con Leucò*, Ritsos sceglie la voce diretta dei personaggi, tra cui Ifigenia, nient'affatto nuova allo sfondo o all'orizzonte della guerra, per esprimere i significati odierni del mito, nella disillusione della sconfitta. Ifigenia è ora donna senza età, che ha sempre rivestito il ruolo di vittima sacrificale, persino quando resa salva in Tauride, e che ora, nei versi di Ritsos, si spoglia quasi del suo stesso personaggio:

> Ifigenia arriva sulla scena come una donna che ha subìto la perdita, la separazione e il sacrificio, e ora si trova a doversi confrontare con un passato che non può essere dimenticato né risemantizzato con una nuova vita, da iniziare daccapo. (p. 91)

> Divenuta, da bambina in Aulide, donna in Tauride, l'Ifigenia di Ritsos ha ostinatamente cercato di frantumare il ghiaccio che la teneva intrappolata nel

> destino che altri avevano scritto per lei, e fino a quando ha dovuto interpretare i ruoli assegnati, ha cercato di curvare il proprio destino, di modellarlo come un metallo incandescente capace di assumere una forma diversa da quella prestabilita. Ma ora che le maschere sono cadute, e non sono rimasti più spettatori ad assistere alla rappresentazione, può calare il sipario, lo spettacolo è finito. (p. 97)

La scelta di *Quarta dimensione* a chiudere il capitolo Ifigenia sulla scena moderna e contemporanea, dopo Racine e Goethe, è particolarmente incisiva, in quanto rende evidente come un tale personaggio, pur di per sé estraneo ad ogni forma di guerra, da sempre vi è trascinato a forza – dal padre, dagli dèi, dai poeti e dai conflitti di ogni epoca –, rendendo indistinguibili i confini tra il consenso e la passiva accettazione. Al contempo, l'interrogativo sul senso del sacrificio per mettere in moto la macchina della guerra e della gloria risuona forte, per bocca di Ifigenia, anche nella contemporaneità, dati i versi di Ritsos, tradotti da Nicola Crocetti, che Puccio significativamente riporta: «Dimmi, dunque, perché tutto questo? – cos'era? Cos'è? | Omicidi, spedizioni militari, | rappresaglie, navi affondate, città rase al suolo, | e sulle rovine una colonna di marmo altissima | (hai notato quella fotografia nella stanza di nostro padre?), sopra la colonna | un cieco di marmo, ritto, con la cetra | come per sottolineare con la sua postura cieca | l'assenza di ogni significato» (pp. 92s.).

Il *Capitolo 3* è dedicato al cinema. Puccio prende in considerazione l'*Iphigeneia* di Michael Cacoyannis, del 1977, non molti anni dopo il lavoro di Ritsos, e *Il sacrificio del cervo sacro* di Yorgos Lanthimos, del 2017, scelte che consentono di fare un confronto sulle diverse riletture del personaggio di Ifigenia da parte di due greci che rielaborano non solo i temi, ma anche le forme drammaturgiche. La scelta del cinema chiude il cerchio sul mito, guardando alle possibilità di estensione proprie del linguaggio del grande schermo come uno strumento per ricostruire una forma di epica (p. 100):

> È noto, infatti, che nel corso della sua evoluzione, il linguaggio cinematografico abbia intrapreso numerosi percorsi di emulazione o stravolgimento, di ripresa o di libera rilettura nei confronti dei testi teatrali, e come tra questi non sia certo mancato l'adattamento della tragedia greca. Si tratta di una sfida ardua, spesso rischiosa, ma al tempo stesso appassionante, dal momento che il confronto avviene direttamente con il modello drammatico per eccellenza, quello definito dai tragediografi e da Aristotele. La vastità del distacco temporale amplifica la difficoltà di questa operazione, così come la lontananza della scrittura teatrale da quella cinematografica. La struttura rigida del dramma si trasforma così in una forma di epica, accogliendo un racconto più ampio e permettendo al tempo e allo spazio di espandersi e di dilatarsi liberamente.

Puccio introduce l'adattamento cinematografico dell'*Ifigenia* di Cacoyannis illustrando prima trame e caratteristiche tecniche dell'*Elettra* e delle *Troiane* dello stesso regista: non a caso, per entrambi i film il lettore troverà rimarcate le scelte che amplificano

simbolismo ed espressività, come la scenografia minimalista e costumi che ricordano l'antico nelle *Troiane*, o, nell'*Elettra*, il prologo silenzioso o l'immagine della spada di Agamennone che passa dalle mani del re a quelle di Oreste. Ifigenia è scelta dal regista greco ancora una volta come il personaggio più indicato per proporre una riflessione sull'assurdità della guerra e sulle consuetudini del potere. Non a caso, anche per Cacoyannis il mito di Ifigenia interpreta la realtà greca contemporanea, sul finire degli anni Sessanta, e per questo il regista inserisce come novità i personaggi di Calcante e di Odisseo, il primo a simboleggiare il potere religioso – per Cacoyannis il rimando è alla politica della Chiesa ortodossa –, il secondo la diplomazia «oscura e sotterranea» (p. 105) – come quella del potere militare e di esponenti del partito di Papadopoulos. Puccio sottolinea alcune caratteristiche significative delle scelte di Cacoyannis: il legame con il modello euripideo, rintracciato specialmente nel dialogo tra Ifigenia e Agamennone e, dal punto di vista drammaturgico, nell'uccisione della fanciulla fuori scena; la novità del punto di vista femminile, coincidente con quello delle vittime, dato dal dettaglio dello sguardo. Molto forte, infatti, è la scelta di Cacoyannis di presentare, all'inizio dell'opera, la fuga di un cervo agonizzante e impaurito, mediante un'inquadratura che sostiene il punto di vista dell'animale; di nuovo gli occhi («strumento privilegiato di comprensione della situazione e di manifestazione della drammatica condizione emotiva», p. 109), nella parte finale del film, sono quelli delle donne, mentre gli uomini sono ripresi di spalle. Gli oggetti ancora si caricano di significato, in particolare l'elmo e la maschera di Agamennone, indossati dal re in partenza per Troia, a confermare la vittoria della spietata logica maschile della guerra.

Secondo esempio cinematografico è *Il sacrificio del cervo sacro* di Lanthimos, «cineasta noto per la sua insistita esplorazione di complesse dinamiche umane e morali calate in situazioni surreali, incline a mostrare come le azioni individuali possano avere conseguenze imprevedibili e dolorose all'interno di un microcosmo familiare» (p. 111). La ricezione del mito di Ifigenia giunge ai nostri giorni, ispirando la trama che riguarda una benestante famiglia di una città dell'Ohio, nucleo in cui, per placare una maledizione, il padre Steven è costretto a sacrificare la vita di uno dei suoi figli. Interessante la sottolineatura di una scelta espressiva singolare, quella dei toni volutamente piatti della recitazione, di un continuo atteggiamento di indifferenza e di distacco emotivo, una tecnica che porta il pubblico a sentire forte il senso di un destino tragico ineluttabile. Una parola asciutta, dunque, priva di vibrazioni, e di nuovo il simbolismo degli oggetti o di alcuni dettagli, come il sangue, il colore rosso, il coltello regalato da Martin, il ragazzo orfano a causa di Steven, allo stesso Steven. La morte è inevitabile, la vittima non sostituibile con un animale: la conclusione a cui lo spettatore giunge è quella dell'accettazione del male, del suo normale accadere, dell'indifferenza dell'umanità di fronte alle logiche di una giustizia che regola i conti con una brutale

punizione.

Il volume di Francesco Puccio, in definitiva, si offre come un interessante e accessibile saggio su un personaggio a cui il tempo ha tentato più volte di donare una nuova vita, tuttavia non riuscendo mai a farlo emancipare da un destino di vittima. Artisti di ogni epoca hanno rivolto lo sguardo a Ifigenia, le hanno dato o, sciogliendole il bavaglio, restituito voce e prestato ascolto, per comprendere come certe dinamiche di potere siano tenacemente persistenti e ancora molte "Ifigenie" ne siano vittime mute.