

LOREDANA CASTORI

Il mito di Ifigenia nel Settecento: riflessioni teoriche e creazioni poetiche

In

I cantieri dell'italianistica. Ricerca, didattica e organizzazione agli inizi del XXI secolo.
Atti del XVII congresso dell'ADI – Associazione degli Italianisti (Roma Sapienza,
18-21 settembre 2013), a cura di B. Alfonzetti, G. Baldassarri e F. Tomasi,
Roma, Adi editore, 2014
Isbn: 9788890790546

Come citare:

Url = http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms_codsec=14&cms_codcms=581
[data consultazione: gg/mm/aaaa]

LOREDANA CASTORI

Il mito di Ifigenia nel Settecento: riflessioni teoriche e creazioni poetiche

Il mito di Ifigenia, la figlia di Agamennone e Clitennestra, la vergine sacrificata in Aulide e in Tauride divenuta sacerdotessa del tempio di Artemide, attraversa tutto il teatro del Settecento. Nell'ispirazione del teatro tragico greco e del classicismo francese si ha una ricca fioritura di opere su Ifigenia in Tauride e Aulide. Il contributo critico propone di evidenziare le risemantizzazioni e variazioni di questo mito classico nelle opere italiane del Settecento e le riflessioni teoriche sul poetico, in un rapporto tra tradizione, innovazione e diversa pratica scenica e culturale. Il campo di ricerca comprenderà un confronto filologico delle fonti testuali degli elementi assunti dalla grande tradizione italiana e l'approfondimento delle teorie settecentesche sul linguaggio poetico, manifestate non solo nei saggi critici, nelle introduzioni e prefazioni, ma anche negli articoli giornalistici.

Il mito di Ifigenia, nelle sue variazioni e risemantizzazioni letterarie, attraversa tutto il teatro del Settecento. La vergine sacrificata in Aulide e in Tauride diventa sacerdotessa del tempio di Artemide, rappresenta una figura nodale del variato clima culturale e del rapporto tra tradizione, innovazione e diversa pratica scenica.

Nell'ispirazione del teatro tragico greco e del classicismo francese si ha una ricca fioritura di opere su Ifigenia in Tauride e Aulide. Nel 1707, Pietro Riva porta al teatro S. Angelo di Venezia l'Ifigenia tradotta da Racine. Tra le più note, nel primo Settecento, si ricordano la tragedia di Pier Jacopo Martello, *Ifigenia in Tauris* del 1709 e il melodramma *Ifigenia in Aulide* di Apostolo Zeno (rappresentato a Vienna nel 1718)¹ : opere che rientrano nel quadro della riforma del teatro, auspicata da Muratori nella *Perfetta poesia italiana*, basata sull'idea che il teatro non sia «semplice diletto [...] ma strumento di azione morale».²

Martello con la sua *Ifigenia in Tauride*, pubblicata a Roma nel 1709 e andata in scena a Verona nel 1711, per la mediazione di Scipione Maffei, dimostra la sua piena adesione alle teorie di Muratori quando sottolinea, a proposito dell'agnizione di Oreste :

Stanno assai bene insieme l'essere stato Euripide un tragico insigne, e [...] anche un uomo soggetto ad errare: perché mi sono dato a disarmare la nominata agnizione [...] per la parte di Oreste [...] m'è parso che l'uditore non sia per partire soddisfatto.³

Le antiche tragedie presentano modelli universali: il carattere verginale della fanciulla rappresenta il fine morale. La virtù combatte la passione e la vince, quale esempio del sacrificio dell'affetto terreno che un'anima casta deve compiere in funzione degli affetti del cielo. Tuttavia, nella vergine di Martello traspare l'ira vendicativa manifestata nei confronti di Achille ed Ulisse, tanto da rendere enfatiche ed affettate le immagini successive in cui la fanciulla è rappresentata come esempio di virtù.⁴

Certo non bisogna dimenticare le satire martelliane successive, di sapore lucianesco (*Il Femia sentenziato* e *L'Euripide lacerato*), per comprendere nella giusta misura l'Ifigenia di Martello.⁵ Inoltre

¹ Cfr. La lettera di Zeno al fratello Pier Caterino (*Lettere di Apostolo Zeno*, Venezia, Pietro Valvasense, 1752, p. 14) Vienna 5. Novembre 1718.

² LUDOVICO ANTONIO MURATORI (*Della perfetta poesia italiana, spiegata e dimostrata con varie osservazioni*, vol. I, Modena: nella stampa di Bartolomeo Soliani, 1706, pp. 260-261) a proposito dei "voli poetici" prende ad esempio la tragedia di Racine, soprattutto quando Agamennone comanda alla figlia di non parlare più ad Achille. Per il debutto traduttorio di Pietro Riva cfr. «Giornale dei letterati d'Italia», Venezia: Hertz, 1710, III, pp. 360-361; Cfr. anche E. MATTIODA, *Tragedie del Settecento*, Modena, Mucchi, 1999, 8.

³ *Raccolta di tragedie scritte nel Secolo XVIII*, vol. I, Milano: Società tipogr. de' classici italiani, 1825, P. J. MARTELLO, *Ifigenia in Tauris*, Proemio, 3.

⁴ Ivi, atto II, scena terza, 22.

⁵ Cfr. MARTELLO, *Teatro*, a cura di H. S. Noce, Bari, Laterza, 1980, voll. 3, I, 426.

l'autore, nel suo trattato sulla *Tragedia antica e moderna*, focalizzerà l'attenzione sul difetto maggiore dei tragici ossia quello di esaltare una caratteristica peculiare del personaggio, fino a portarlo all'esasperazione⁶.

Nell'ambito della riscrittura del mito di Ifigenia nel primo Settecento si situa il dittico melodrammatico di Carlo Sigismondo Capece; rappresentato alla corte della regina Maria Casimira di Polonia si inquadra nella prospettiva che tiene conto dello scopo della rappresentazione.⁷ Nell'Ifigenia in Aulide, nella dialettica delle amabili parvenze del mito classico, l'attenzione viene puntata subito sul romantico tumulto di Pilade (in Euripide lo troviamo in Tauride) con il suo lungo monologo, una rivelazione del suo amore per la fanciulla della favola greca.⁸

L'amore è individuato esattamente nel suo momento patetico e il centro tematico della "gelosa pazzia" che in una precedente opera Capece aveva ampiamente affrontato sulla scorta del poema di Ariosto, diviene meditato e introspettivo, fortemente espresso nella sua staticità.⁹

Nell'eroina di Capece la saggezza rappresenta la funzione drammaturgica che si concretizza nel rispetto degli affetti¹⁰ ma nel rapporto di forze tra pensieri e immagini, nella scena VII, nella risemantizzazione petrarchesca se ne coglie il profondo conflitto:

Se gonfio appare
Senza alcun vento il mare,
teme saggio nocchier di ria tempesta.¹¹

Inoltre la tematica ben radicata della riflessione etica «sempre inganna la speranza/quando invita per godere» riflessione ripresa dal Trissino della *Sofonisba*, anticipa ancora una volta la prigionia e con sottili note di regia, con corrispondenze testuali il Capece induce lo spettatore alla compassione, nel mostrare l'eroina che preannuncia la tragica storia di Sofonisba, in linea con l'ideologia del conflitto insolubile fra il sentimento e la ragion di stato.¹²

La condizione di Pilade riecheggia l'identità di situazione con la condizione di matrice petrarchesca della «passione come nobile ardore» e l'implicita connotazione di gelosia: l'amore non è geloso perché la virtù della donna è somma.¹³

⁶ MARTELLO, *Della tragedia antica e moderna* (1715), sessione terza, Roma, Francesco Gonzaga, 1715, pp. 87-89.

⁷ *Ifigenia in Aulide, dramma per musica da rappresentarsi nel teatro domestico della maestà Maria Casimira di Polonia, composto da Carlo Sigismondo Capece, suo segretario, fra gli arcadi Metisto Orlando, e posto in musica dal Sig. Domenico Scarlatti, maestro di Cappella di sua maestà, Roma, per Antonio Rossi, e si vende dal medesimo alla Chiavica del Bufalo, 1713; Ifigenia in Tauri, dramma per musica da rappresentarsi al teatro domestico della maestà di Maria Casimira di Polonia suo segretario, fra gli arcadi Metisto Orlando, e posto in musica dal Sig. Domenico Scarlatti, maestro di Cappella di sua maestà, Roma, per Antonio Rossi alla Chiavica del bufalo, 1713.* Per l'analisi di questi due melodrammi si veda L. Castori, *Il mito di Ifigenia: tragedia e melodramma nel primo Settecento*, in *Il mito il sacro e la storia nella tragedia e nella riflessione teorica sul tragico*, a cura di Rosa Giulio, Napoli, Liguori, 2013, 299-311.

⁸ CAPECE, *Ifigenia in Aulide*, . 9-10.

⁹ CAPECE, *Orlando: ovvero la gelosa pazzia*, Roma, Antonio Rossi, 1711.

¹⁰ CAPECE, *Ifigenia in Aulide*, p. 17: «Solo un nobile cuore/obbedisce al dover, non al desio».

¹¹ Ivi, atto I, scena VII, p. 16. Cfr. PETRARCA, *Canzoniere*, a cura di Marco Santagata, Milano, Mondadori, 1996, 235, 972, vv. 5-6: «né mai saggio nocchier guardò da scoglio/nave di merci preziose carca».

¹² TRISSINO, *Sofonisba*, Milano, Daelli, 1864, 62: «coro: O speranza fallace, o mondo cieco. Ahi come ogni pensier tosto rivolgi».

¹³ PETRARCA, *Canzoniere*, 182, 807: «[...] che 'l mio bel foco è tale, /ch'ogni uom pareggia; et del suo lume in cima/chi volar pensa, indarno spiega l'ale». Certo il sintagma bel foco lo troviamo spesso nella tradizione letteraria (es. Marino – *Adone*: «Foco d'amore è quello che asciuga in cielo alla gelida Dea l'umido velo») ma il profondo nesso con la gelosia lo riscontriamo nell'accezione petrarchesca.

Pilade ferito e impossibilitato nel seguire l'eroe figlio di Teti, si abbandona a una sorta di duello psicologico ben descritto dall'autore con elementi e codici, di forte e immediato impatto empatico, desunti dalla grande tradizione letteraria.¹⁴ Pilade rappresenta Aminta di Tasso che rivela il suo amore infelice a Tirsi.¹⁵

Oppure, numerosi sono i luoghi del *Canzoniere* di Petrarca in cui si riferisce al sasso, per esprimere il suo stato d'animo e la propria esperienza emotiva.¹⁶ Ma come nella descrizione di Ariosto, questo topos in Capece rappresenta uno strumento di misura, per il suo modo di guardare deduttivo e codificato: non siamo per Pilade alle soglie della pazzia come in Orlando « con gli occhi fissi nel sasso e al sasso indifferente». Il dolore che nel paladino implode e scardina le strutture interne della personalità acquista in Pilade una forza che lo fa sopravvivere alla gelosia. La rima fianco-stanco di derivazione petrarchesca, ci suggerisce un raffronto in termini di rovesciamento della situazione psicologica del protagonista che, in questo caso, trova riposo nella durezza dei sentimenti.¹⁷ Piuttosto il fianco trafitto di Pilade è quello dell'Ottone tassiano, il giovane guerriero che trascorre innanzi a Tancredi ed è abbattuto dalla violenza spietata di Argante; è il duello psicologico con l'amore tragico e spietato che gli fa:

tremar le gambe, indebolir la lena
sbigottir l'alma, e impallidire il volto
gli fè l'aspra percossa, e frale e stanco
sovra il duro terren battere il fianco.¹⁸

Nell'elaborazione del mistero del sacrificio della vergine - il prodigio in cui Ifigenia «viene ricoperta da una bianca nuvola con tutto l'altare» e innalzata e trasportata in essa - in uno scenario, in cui predominano la luce e il colore bianco, simbolo di candore e spia di alta virtù, riappare l'immagine della Clorinda di Tasso, vestita di bianco e posta in un grado di superiorità rispetto alle barbare leggi dell'uomo:¹⁹

La catarsi entra nel dramma e permette un'energia di compenso, un'elaborazione del mistero del sacrificio.²⁰ L'immagine della nuvola bianca presuppone una strategia complessa che coinvolge anche la lettura della rappresentazione della morte. Petrarca nei *Trionfi*, nel rappresentare la morte di Laura, punta sulla simbologia dell'elemento cromatico del bianco²¹: il colore di bellezza spirituale che acquista il volto dell'amata.

I valori simbolici in questo dramma hanno un ruolo preminente: spesso questa Dea viene rappresentata con il coturno bianco, calzatura applicata figuratamente alla musa tragica. Il calzare

¹⁴ CAPECE, *Ifigenia in Aulide*, cit., atto III, sc. 8, 58.

¹⁵ TASSO, *Aminta*, atto I, sc. 2, vv. 338-339.

¹⁶ PETRARCA, *Canzoniere*, 116: «Pien di quella ineffabile dolcezza», p. 538, vv. 12-14: «(...) ivi non donne, ma fontane et sassi, / et l'immagine trovo di quel giorno/ che 'l pensier mio figura, ovunque io sguardo». Cfr. anche 117 «Se il sasso, ond'è più chiusa questa valle», 541.

¹⁷ Ivi, 16, «Movesi vecchierel canuto et biancho», 68, vv. 5-8: «indi traendo poi l'antiquo fianco/ (...) rotto dagli anni et dal camino stanco»; Cfr. 75 «I begli occhi ond'io fui percossa in guisa», vv. 11; 14, p. 396: «in ogni parte, et più sovra il mio fianco/ (...) per ch'io di lor parlando non mi stanco»; cfr. 228 «Amor co la man dextra il lato manco», vv. 4-5, 955: «ogni smeraldo avria ben vinto et stanco/ vomer di pena, con sospir del fianco».

¹⁸ TASSO, *Gerusalemme liberata*, VI, 35, p. 128 (Milano, Mondadori, 1996).

¹⁹ CAPECE, *Ifigenia in Aulide*, pp. 63-64.

²⁰ TASSO, *Gerusalemme liberata*, XII, 91, Clorinda in sogno a Tancredi: «mira come son bella e come lieta, / fedel mio caro, e in me tuo duolo acqueta».

²¹ PETRARCA, *Trionfi, rime stravaganti, codice degli abbozzi*, a cura di Vinicio Pacca e Laura Paolino, Milano, Mondadori, 1996, *Triumphus Mortis* I, 166, 298.

focalizza l'attenzione sulla materia della tragedia greca, alta e sublime in cui trionfa l'amore spirituale, prodigioso ed eterno.²²

Nell'altro dramma per musica di Capece viene focalizzata maggiormente l'attenzione sull'aspetto amoroso, adattato al gusto moderno.²³

La dea di Delo, protettrice delle donne, che secondo la tradizione è personificazione della luna, ma anche signora della terra²⁴, che nell'*Adone* è citata bella «allo sparir del giorno»²⁵, qui viene invocata quale immagine della luce del giorno (dal latino *dies*), come sole che rappresenta il trionfo della luce sulle tenebre. Il principio maschile del Sole (Apollo) è sostituito nell'invocazione al femminile, forse un tributo del poeta - segretario dell'ex regina di Polonia- dovuto alle dame di Roma, che assistevano agli spettacoli nel teatrino in trinità dei Monti e alla stessa regina libera dal soglio.²⁶

Domina l'elemento patetico: il dramma per l'agnizione si trasforma in abbandono sentimentale, che ha l'effetto di un rito liberatorio. Il dialogo di Ifigenia e Pilade pieno di struggimento termina con l'arietta che riprende termini del linguaggio sentimentale del Tasso nell'*Aminta*²⁷:

Ifig. [...]

Son qual cerva, che fuggendo
Va dal Veltro e mira al varco,
teso l'arco feritor:
teme il dardo, teme il dente,
e a gettarsi nel torrente
la fa ardità il suo timor.²⁸

La cerva, animale sacrificale nell'opera di Euripide, s'appalesa nella similitudine che rappresenta la personificazione della castità, ma anche della ricerca della libertà a costo della vita, come *topos*, in allusioni ed elaborazioni letterarie. La sostituzione con la cerva è una sorta di compensazione che prevede il destino favorevole, in funzione del lieto epilogo della vicenda. Da una parte il Veltro dantesco, parola risemantizzata e decontestualizzata che acquista una connotazione negativa (il cattivo Toante); dall'altra l'arco, sineddoche di arciere, ma anche simbolo d'amore (Pilade) che costituisce un segnale distintivo di un referente extratestuale: la canzone di Petrarca *Amor se vuoi ch'io torni al giogo antico*.²⁹

Diverso è il quadro che ci presenta Zeno nella sua prima opera viennese del 1718, pur riprendendo elementi della grande tradizione italiana, il suo linguaggio risulta più conciso e l'invenzione fantastica è povera. Inoltre, lo scioglimento dell'intreccio euripideo era garantito dall'intervento "troppo incredibile" di Diana, quello a cui si rifà Zeno è, invece, dell'*Iphigénie* di

²² Ivi, *Triumphus Cupidinis*, IV, cfr. v. 88: «materia da coturni e non da socchi». Cioè materia di tragedia e non di commedia; a proposito del suo amore per Laura e il suo tentativo di rivolgere il suo sentimento d'amore nel sentimento eterno.

²³ CAPECE, *Ifigenia in Tauri*, cit., 4.

²⁴ VIRGILIO, *Eneide*, IV.

²⁵ MARINO, *Adone*, Venezia, Giacomo Sarzina, 1623, 16, 411, 123.

²⁶ Cfr. SAVERIO FRANCHI, *Drammaturgia romana*, vol. II, Roma, Storia e letteratura, 1997. Cfr., CAPECE, *Ifigenia in Tauri*, atto I, sc. 6, 18.

²⁷ TASSO, *Aminta*, atto III, scena prima: «Tirsi - (...) E sciolta appena senza dire addio, / a fuggir cominciò come una cerva: / e pur nulla cagione avea di tema».

²⁸ CAPECE, *Ifigenia in Tauri*, cit., 58.

²⁹ PETRARCA, *Canzoniere*, pp. 1094-1106. Cfr. anche 190, p. 832 dove c'è l'identificazione di Laura con una cerva: «una candida cerva sovra l'erba», che ritornerà anche in 212, 7-8.

Racine³⁰. Nell'introduzione della figura della traditrice Elisena e reduplicando il personaggio di Ifigenia, salva le norme morali ed estetiche, evitando la morte della "pia" Ifigenia.

Già nella scena quarta dell'atto primo Elisena, innamorata di Achille, promesso sposo di Ifigenia, promette di bagnare col suo sangue l'ara del "funesto imeneo".³¹ L'ordine delle parole inverte la tassonomia aristotelica sdegno/invidia³² e la motivazione della scena diventa retorico didascalica, per il voler definire con precisione i peccati di Elisena nelle dinamiche del linguaggio atto a rappresentare i moti della psiche.

Nella lettera a Giuseppe Gravisi, Zeno, a proposito del libro della *Perfetta Poesia*, per quanto concerne la trattazione dei melodrammi, sottolinea che nella sua *Ifigenia* gli "affetti effeminati non sono quelli che muovono, ma bensì i forti ed i nobili"³³. I critici italiani, infatti, dopo il debutto traduttorio di Riva concordavano nel rimproverare a Racine, l'eccessiva passionalità dei sentimenti amorosi.³⁴ Queste influenze portano Zeno a prediligere la concezione di un dramma morale, ma che rimane ancorato principalmente al potere evocativo di alcune parole-chiave; il poeta non sceglie il personaggio principale da cui meditare la vicenda, ma incentra tutta la storia sulla figura di Elisena. Nella scena ultima la strumentazione di alcune parole devono rispondere a uno scopo oggettivo, morale e politico: il poeta invita a seguire la "virtù" che trionfa, nell'accezione delle quattro occorrenze, che servono ad esaltare il «grande Carlo e la (sua) gloria».³⁵

Per quanto riguarda le tragedie di metà Settecento, *L'Ifigenia in Tauri* del conte Gio. Rinaldo Carli³⁶, risente del dibattito di stampo classico-riformato e rappresenta un esempio³⁷ delle teorie dello stesso conte espresse nella dissertazione *Dell'indole del teatro tragico*³⁸. La «concatenazione delle azioni», ovvero le «situazioni», rappresentano il risultato di «azioni condotte con arte» rispettando il verosimile. Prendendo posizioni contro i sostenitori della tragedia greco-romana, il conte esprime la necessità di abbandonare, per la costruzione di una tragedia, le unità aristoteliche per una maggiore aderenza ai caratteri dell'età presente³⁹.

Il giovane autore in una lettera ad Apostolo Zeno, premessa all' *Ifigenia*, parla delle contese sorte intorno alle leggi della tragedia contro « il celebre abate Conti, il padovano Giuseppe Salio, e il conte Gasparo Gozzi», addetti « alla setta peripatetica»⁴⁰, attaccati al gusto delle tragedie greche e al rigorismo aristotelico. La lettera di accompagnamento alla tragedia presenta una breve ma

³⁰ Cfr. *Ifigenia/ in Aulide/ dramma per musica/ da rappresentarsi/ nella cesarea corte/ per il nome gloriosissimo/ della Sac. Ces. E Catt. Real maestà/ di Carlo VI/ imperador/ de' romani sempre augusto...*, l'anno M. DCC. XVIII, Vienna d'Austria, Appresso Gio. Van Ghelen, 2.

³¹ Cfr. Ivi, p. 7.

³² ARISTOTELE, *Retorica*, Milano, Mondadori, 1996. Cfr. anche ID., *Etica Nicomachea*, II,7, 1108, b 1-7.

³³ Cfr. *Lettere di Apostolo Zeno*, voll.2, 540, 3 novembre 1730, al signor marchese Giuseppe Gravisi a Capodistria.

³⁴ Cfr. MURATORI, *Della perfetta poesia italiana*, t. I, cit., 64.

³⁵ Cfr. *Ifigenia in Aulide*, 71.

³⁶ Cfr. Per RINALDO CARLI resta fondamentale l'edizione, dal Carli stesso curata, *Delle opere del signor commendatore don G. Conte C., presidente emerito del Supremo Consiglio di pubblica economia e del R. D. Magistrato Camerale di Milano e consigliere intimo attuali di Stato di S.M.I.R.A.*, Milano 1784-1787, in XIX volumi. Cfr. anche F. VENTURI, *Settecento riformatore*, Torino, 1969.

³⁷ Cfr. *Ifigenia in Tauri*, del Conte Gio. Rinaldo Carli, in *Delle opere del signor commendatore don G. Conte Carli., presidente emerito del Supremo Consiglio di pubblica economia e del R. D. Magistrato Camerale di Milano e consigliere intimo attuali di Stato di S.M.I.R.A.*, vol. XVII. Tragedia che stampò nel 1744 a Venezia e venne anche rappresentata.

³⁸ Ivi, pp. Scritta nel 1744 venne pubblicata per la prima volta sugli *Opuscoli scientifici e filologici di Calogera* nel 1746, 149-

³⁹ Ivi., 71-72.

⁴⁰ Cfr. *Opere del conte Gasparo Gozzi, (Annotazioni al ragionamento di Atenagora intorno alla risurrezione)*, vol. IV, Padova, tipografia e stamperia della Minerva, 1819, p. 65. Cfr. per le critiche giornalistiche sulla tragedia le *Novelle della Repubblica delle lettere*, 1745, 63.

concentrata dichiarazione di poetica nella quale in risposta ad alcune obiezioni, prende posizioni intorno ad alcune questioni teoriche⁴¹. Già dall'atto primo compare una nuova figura, quella di Olimpia, confidente di Ifigenia, presente nell'*Oreste* di Rucellai, ma personaggio del tutto nuovo rispetto alla fonte euripidea, la donna ovidiana e ariosteica che diventa in questa tragedia mezzo di «riconoscenza».⁴² Ad offendere i peripatetici - come dice lo stesso Carli - è la mutazione di scena all'arrivo di Oreste e Pilade che giunti alla spiaggia di Tauride osservano il tempio e la città a distanza⁴³. Euripide, secondo Carli, costruisce una trama che si allontana dai canoni della verosimiglianza; una trama artificiosa che come tante dell'epoca, si discosta dalla riproduzione della realtà.⁴⁴ Ma proprio questa attenzione, questa ratio dell'istriano impedisce qualsiasi concessione all'immaginario; blocca lo sviluppo degli aspetti psichici, dei mondi interni dei personaggi, per cui un poeta si allontana dalla verosimiglianza per illustrare una realtà psichica più significativa. La realtà non solo data dai fatti, ma dai ricordi, sentimenti dei personaggi che in questi fatti vivono una vita interiore intensa e sottintesa.

Per formare l'intreccio dell'azione Carli introduce anche il «perverso» Fineo, innamorato di Ifigenia invece di far cadere l'odiosità sul re, considerato giusto Scita e osservatore delle leggi.⁴⁵ La novità e l'originalità della tragedia di Carli sta nell'intreccio della trama: Ifigenia crede di uccidere il forestiero, considerandolo l'uccisore di suo fratello, ma Olimpia le dirà che nel «fratello ha vendicato il fratello», di qui la disperazione della fanciulla. Ma ella uccide in realtà Fineo travestito da Oreste. L'innesto del tema dell'equivoco risolutore, che porta alla morte del cattivo generale di Toante, articola la trama originaria e rappresenta il vero valore dell'opera, in cui gli avvenimenti si sviluppano con una serie di antefatti e colpi di scena che generano tensione emotiva nello spettatore⁴⁶. L'atto IV della tragedia greca - come analizza Carli, nelle *Osservazioni sull'Ifigenia di Euripide* - comprende 364 versi che portano all'agnizione, ma

nel nostro teatro-spiega- si desidererebbe forse un grado di maggiore sorpresa tanto in Ifigenia che in Oreste: benché le ricerche fatte da quella per accertarsi della verità, sieno naturali; come non bastantemente convincenti sembrino i contrassegni, che questo dà della di lui condizione⁴⁷.

Sottopone a critica spietata la tradizione teatrale e la religione degli antichi greci ma in verità gli sta a cuore l'effetto verosimile dell'opera sullo spettatore; nelle sue riflessioni teoriche concede largo spazio alla categoria aristotelica della «compassione», ma senza teorizzare la catarsi tragica; l'idea di purificazione dell'animo dalle passioni sul piano emotivo-passionale. La tragedia di Rinaldo Carli termina con le parole di Olimpia che fungono da richiamo emblematico, da coordinata generale della sua teorizzazione poetica.⁴⁸

Nel 1779 a Napoli viene messa in scena, al San Carlo, *Ifigenia in Aulide* di Luigi Serio, con musica di Vicente Martín y Soler, maestro di cappella spagnolo, per festeggiare la nascita del

⁴¹ *Delle opere del signor commendatore don G. Conte Carli.*, vol. XVII, 195-196

⁴² GIO. RINALDO CARLI, *Ifigenia in Tauri*, cit., 213.

⁴³ Lettera ad Apostolo Zeno, cit.

⁴⁴ GIO. RINALDO CARLI, cit., Cfr. *Le osservazioni sull'Ifigenia in Tauride di Euripide*, 347 e ssg.

⁴⁵ Lettera ad Apostolo Zeno, vol. XVII, 197. Infatti alla richiesta di Fineo di dargli in dono Ifigenia Toante risponde: «D'uno Scita l'alma/inorridisce al reo progetto. Quanto/ festi per me, può ben rendermi grato, /empio non già. Troppo tu chiedi, e offende/ un giusto re la tua richiesta». *Ifigenia in Tauri*, Atto II, 230.

⁴⁶ Ivi, 203.

⁴⁷ *Delle opere del signor commendatore don G. Conte Carli*, cit., *Osservazioni sull'Ifigenia in Tauri di Euripide con la traduzione delle scene più interessanti, e con l'esposizione di essa tragedia*, 383-386.

⁴⁸ Ivi, *Ifigenia in tauri*, atto V, scena VI, 317.

sovrano Ferdinando IV.⁴⁹ Serio si avvicina ai modelli tragici tradizionali Euripide e Racine⁵⁰. Dopo la scena seconda dell'atto primo, nella quale Agamennone incontra la figlia, destinata al sacrificio, più volte oscillando tra la pietà e la risoluzione, Ulisse lo convincerà che non può sottrarsi al suo dovere: nella scena IV il padre si lamenta a gran voce, soffre di un dolore che suscita pietà.⁵¹

Il topos della tempesta interiore e del naufragio fa intravedere la soglia delle passioni dell'uomo, ma anche la disfatta. La poesia del dolore qui, però, genera una comunione di sentimento, in un contrasto tra finito e infinito che produce la catarsi e la poesia, con il suo linguaggio ritmico e musicale, trasporta nella dimensione del mito. Lo stesso amore di Achille per la fanciulla, genera uno sdegno, in un crescendo di pathos.⁵² Il cuore oppresso dell'eroe si eleva a una dimensione sublime, nella misura in cui ammira il gesto glorioso dell'amata, il suo simbolismo eroico e morale, nel senso di smarrimento e di sopraffazione dell'amore, ma anche di analisi delle sensazioni in una prospettiva preromantica.⁵³

Nello scioglimento del dramma di Serio, sulla scia raciniana, la traditrice Elissena volontariamente, presa da rimorsi, morirà, come la vera Ifigenia da sacrificare. Il sacrificio mancato della figlia di Agamennone acquista così una particolare valenza, nella misura in cui più toccanti sono risultate le scene di dolore e rassegnazione eroica della protagonista. L'anno 1779 risulta fondamentale per le opere su Ifigenia: è l'anno dell'*Ifigenia* di Serio e della prima stesura dell'*Ifigenia in Tauride* di Goethe.⁵⁴

Goethe porta con sé la sua Ifigenia durante il viaggio in Italia. A Roma, nel 1786, precisa e approfondisce la figura della «figlia del dolore»,⁵⁵ dopo aver letto le opere di Winckelmann,⁵⁶ ascoltato la lettura e, successivamente, visto la rappresentazione dell'*Aristodemo* di Monti.⁵⁷ La tragedia gli era piaciuta anche se non mancava di dimostrare qualche riserva⁵⁸:

Goethe interpreta la catastrofe già avvenuta, i suoi personaggi ne interiorizzano le conseguenze, in un rapporto moderno tra soggetto e mito.⁵⁹ Il mare è metafora del limite, del confine con l'ignoto, in cui l'orizzonte di salvezza è dato dalla prospettiva della riva da cui si osserva «il gran mar dell'essere» attraversato dall'onda di «suoni cupi», che rappresentano, in ultima analisi, la dimensione etico-esistenziale della protagonista. Il mare è il luogo metafisico, lo specchio di disperazione di Oreste, che dalla «roccia» osserva l'abisso della sua anima e ne ricava un conflitto che raggiunge posizioni radicali, dimostrando tutto l'orrore della sua condizione.⁶⁰

Oreste esprime il mito goethiano dell'inconsistenza della vita umana, egli sente il *canto degli spiriti sull'acque* e anela al naufragio⁶¹; nel rispecchiamento del suo insondabile mistero «pumeggia irosa di grado in grado verso l'abisso». Il suo è *L'urlo del viandante nella tempesta*⁶², ma Ifigenia lo proteggerà.⁶³

⁴⁹ *Ifigenia in Aulide, dramma per musica di Luigi Serio poeta di corte, da rappresentarsi nel Real teatro di S. Carlo nel dì 12 gennaio 1779 festeggiandosi la nascita di Ferdinando IV nostro amabilissimo sovrano, in Napoli, presso Vincenzo Flauto, 1779.*

⁵⁰ Cfr. R. GIGLIO, *Frammenti di inediti. Studi sulla letteratura meridionale*, Loffredo, Napoli, 1984, 17.

⁵¹ *Ifigenia in Aulide, dramma per musica di Luigi Serio*, 22.

⁵² Ivi, 45.

⁵³ Ivi, 50.

⁵⁴ La redazione in versi liberi risale al 1780. Goethe la porterà con sé durante il suo viaggio in Italia e la terminerà a Roma il 13 febbraio 1787, inserendola nelle opere per l'editore di Lipsia Cotta.

⁵⁵ Cfr. J. W. GOETHE, *Viaggio in Italia (1786-1788)*, Milano, Rizzoli, 1991, 159-160.

⁵⁶ Goethe leggerà le opere di Winckelmann tradotte dal Fea. Cfr. *Opere di G. G. Winckelmann*, tomo V, Prato, Fr. Giochetti, 1830.

⁵⁷ GOETHE, *Viaggio in Italia (1786-1788)*, cit, p.143-145 (23 novembre, 1786).

⁵⁸ «Il particolare del suicidio – scriverà Goethe nel *Viaggio in Italia* – mi sembrava completamente estraneo alla mentalità italiana».

⁵⁹ Cfr. GOETHE, *Ifigenia in Tauride*, Milano, Garzanti, 1985, atto I, sc.1, 5.

⁶⁰ Ivi, atto III, 75.

⁶¹ GOETHE, *Cento poesie, Canto degli spiriti sull'acque* (1779), Torino, Einaudi, 1997, p. 75.

⁶² GOETHE, *Tutte le poesie (Canto del viandante nella tempesta)*, vol. primo, 1, Milano, Mondadori, 1989, 615-621.

In Goethe i protagonisti assumeranno alla fine una funzione morale: la verità supera ogni confine. Essi rinunceranno alla violenza (Pilade e Oreste non uccidono Toante). Ifigenia sarà spesso in conflitto per il suo duplice aspetto, umano e divino, tanto che nel suo dialogo astuto con Toante, appare distante dal classicismo sentimentale. Così pure, nella scena quarta dell'atto primo, nella sua preghiera alla dea, dimostra di non credere alla concezione superstiziosa degli dei persecutori.⁶⁴

Nell'*Aristodemo*, invece, Monti dimostra la concezione di un Dio come un ente punitore (V, scena ultima).

Chi si occupa di penetrare antropologicamente nel campo della superstizione, secondo anche la concezione volteriana, sarà Francesco Saverio Salfi che nello *Spettro di Temessa*, tragedia scritta a Napoli, riprende il mito del sacrificio della vergine.⁶⁵ La «virtuosa» Olimpia è forte, goethiana, evidenzierà, per contrasto, il personaggio debole, il re, suo padre, che «ha sol di rege il nome». Il potere è nelle mani del sacerdote Toante, uomo spietato, che usa le macchinazioni superstiziose per sottrarre il sommo impero al re Tersandro, e sarà proprio Toante a svelare l'inganno al popolo prima di suicidarsi.⁶⁶ Certo, la tragedia salfiana è costruita comunque sulle forti opposizioni, potere e virtù, ma la poetica del sentimento montiano è subordinata all'utile, allo scopo sociale delle rappresentazioni. Nello scioglimento del dramma si scorge la valenza etico-educativa (V, XI, 190-193).⁶⁷

Nel 1789, viene pubblicata a Roma *L'Ifigenia in Tauri* dell'abate Giuseppe Biamonti, con prefazione di Vincenzo Monti. Anche questa tragedia si distingue per lo scopo morale, la forza dei sentimenti, l'alta amicizia e fraternità dei personaggi. Nell'episodio, del tutto nuovo rispetto alla tradizione, che gioverà anche allo scioglimento dell'intreccio, in cui Toante manda suo fratello Reso a consultare l'oracolo di Apollo, per la peste che attanaglia la Scizia, si coglie il senso morale, in cui la bellezza idealizzata nell'arte greca, come espressione dello spirito, è rappresentata simbolicamente come protezione dei fedeli, in quanto ciò che va temuto più di tutto è la superstizione religiosa che invade intere popolazioni di fronte a una catastrofe.⁶⁸

Così nell'inno rivolto da Ifigenia a Diana - mentre Oreste sta inginocchiato a terra prima del sacrificio - la dea, secondo la tradizione,⁶⁹ personificazione della luna ma anche signora della terra, assume una valenza esorcistica.⁷⁰ Nel sintagma risemantizzato di derivazione petrarchesca «minori stelle»⁷¹ la fanciulla canta la bellezza e l'amore per la Dea. Nella dialettica delle amabili parvenze del mito classico, la concentrazione si sposta al romantico tumulto della vergine, che nel rito religioso antico denuncia in trasparenza le «barbare leggi» degli uomini.⁷² Biamonti, in verità, con questa tragedia, si spinge oltre, così come pure nell'orazione *Del Sublime*, anticipa le idee sul

⁶³ Ivi, 615.

⁶⁴ GOETHE, *Ifigenia in Tauride*, 39.

⁶⁵ LOREDANA CASTORI, *I troni in polvere. Salfi tra Alfieri e Monti: la tragica allegoria della storia*, Salerno, Edisud, 2010. In questo volume è edita per la prima volta la Tragedia di Salfi, era infatti rimasta inedita, anche se rappresentata.

⁶⁶ Toante nel dramma di Goethe è una figura molto complessa, si allontana anche dalla fonte euripidea.

⁶⁷ SALFI, *Lo spettro di Temessa*, V, IX.

⁶⁸ *Ifigenia in Tauri*, tragedia dell'abate Biamonti, Roma, stamperia Desideri, 1789, atto V, scena ultima, 130.

⁶⁹ VIRGILIO, IV libro dell'*Eneide*.

⁷⁰ GIUSEPPE BIAMONTI, *Ifigenia in Tauri*, cit., atto IV, scena terza, 106

⁷¹ PETRARCA, *Canzoniere*, 218, p. 929: «Giunga costei ch'al mondo non à pare, / col suo bel viso suol dell'altre fare/ quel che fa'l di delle minori stelle».

⁷² «Effemeridi letterarie di Roma», n° 23, 30 maggio 1789, 169-172. Più tardi nel «Nuovo giornale de' letterati di Pisa», maggio-giugno 1806, nel n° 12 dell'anno teatrale, il giudizio critico sulla rappresentazione della tragedia del 1806 sarà di ordine didattico-pedagogico, in funzione antifrancese.

trecentismo di Antonio Cesari⁷³ e soprattutto quelle manzoniane sul fiorentinismo relativo alle esigenze artistiche.

Dante è scrittore sublime dopo i libri divinamente ispirati «fu più antico nella nostra lingua, che Omero nella Greca» - dirà nel suo trattato.⁷⁴ Le cantiche dantesche rappresentano l'ossatura di questa tragedia, rivisitate in senso moderno: come in un percorso circolare di antichità e modernità. Le furie sono espresse con grandezza sublime. Nel delirio di Oreste appaiono le immagini tormentose del rimorso, come spettacolo allucinante e apocalittico e i sintagmi danteschi concorrono alla drammatica rappresentazione, diventando parte integrante del linguaggio poetico-narrativo-simbolico.⁷⁵

Nella fitta nebbia della palude Stigia, Pilade/Virgilio invita Oreste/Dante a chiudere gli occhi per stornare il maleficio. Ma il fratello di Ifigenia sprofonda il suo sguardo oltre il limite, alla maniera goethiana, quasi nell'annientamento della sensibilità, che toglie ogni possibilità di pentimento in «su la fiumana ove il mar non ha vanto».⁷⁶ Ifigenia, quando racconta a Creusa il suo sogno, all'inizio della tragedia, con accenti delicati pieni di dolce poesia, rappresenta il varco tra l'umano e il divino e osserva dall'altra parte della soglia, le «onde del destino» della famiglia dei Pelopidi, «assisa sovra lo scoglio», simbolo della terra.⁷⁷

In questa tragedia il passato e il presente si fondono in un unico connubio come nella scena dell'agnizione in cui Oreste si manifesta a Ifigenia nel vedere il suo nome scritto sulla tomba che ella gli aveva preparato credendolo morto.

⁷³ Antonio Cesari entrerà in polemica con Monti nel 1811. Cesari riconobbe in Dante il modello supremo per la naturalezza della lingua. Scrisse *Dissertazioni sopra lo stato presente della lingua italiana*. Cfr. A. ASOR ROSA, *Storia europea della letteratura italiana*, Torino, Einaudi, 2009, II, 347-348.

⁷⁴ *Opere precettive e oratorie di Giuseppe Biamonti, Trattato del Sublime*, Parma, Fiaccadori, 1841, 27-49

⁷⁵ *Ifigenia in Tauri*, dell'abate Biamonti, atto II, sc.3, 33

⁷⁶ Dante, *Inferno*, IX; vedi anche canto II.

⁷⁷ Winckelmann nei *Monumenti antichi inediti* rappresenta la lotta di Ercole con Anteo, e sta assisa a uno scoglio la Dea Temide.