

Il nome della collana già contiene il suo programma:
non solo vuole diffondere, esplorare, passare al vaglio critico
la letteratura di lingua tedesca, ma si prefigge anche di aprirsi al mondo,
seguendo in questo il cosmopolitismo dello stesso Goethe,
che disse a Eckermann: «Letteratura nazionale, oggi, vuol dire poco. È
giunto il momento di una letteratura universale».
E infatti, la “compagnia” di Goethe era composta da autori
di tanti paesi e, se visse oggi, ne siamo convinti,
comprenderebbe non poche scrittrici.
A ciò corrisponde l’inclusione dei *gender studies*
e degli studi comparati fra le priorità di questa collana.

GOETHE & COMPANY
COLLANA DI STUDI GERMANISTICI E COMPARATI

fondatori
UTA TREDER (†) e HERMANN DOROWIN

diretta da
HERMANN DOROWIN

SEZIONI

Testi
Saggi critici
Letteratura tedesca e letteratura comparata
Letteratura tedesca e gender studies

COMITATO SCIENTIFICO

Fabrizio Cambi (Università di Trento),
Maria Teresa Fancelli (Università di Firenze),
Maria Carolina Foi (Università di Trieste),
Antonella Gargano (Università di Roma “La Sapienza”),
Hans Höller (Universität Salzburg),
Claudio Magris (Università di Trieste),
Riccardo Morello (Università di Torino),
Jelena Reinhardt (Università di Perugia),
Rita Svandrlík (Università di Firenze),
Leonardo Tofi (Università di Perugia).

* * *

Questo volume è *peer-reviewed*.
Ulteriori informazioni su www.morlacchilibri.com

Leonardo Tofi

Al bivio.
Latenti ambiguità del mito classico
nella letteratura tedesca

Morlacchi Editore *U.P.*

I ed.: settembre 2019

ISBN: 978-88-9392-085-8

Copyright © 2019 by Morlacchi Editore, Perugia. Tutti i diritti riservati. È vietata la riproduzione, anche parziale, con qualsiasi mezzo effettuata, compresa la copia fotostatica, non autorizzata. Finito di stampare nel mese di settembre 2019 dalla tipografia Logo srl, via Marco Polo 8, Borgoricco (PD).

www.morlacchilibri.com/universitypress
mail to: ufficiostampa@morlacchilibri.com

Indice

<i>Prefazione di Hermann Dorowin</i>	7
I. Sacerdotessa o deà? Sulla possibile sovrapposizione tra le figure di Ifigenia e Artemide nella <i>Iphigenie auf Tauris</i> di J.W. Goethe	11
II. Desacralizzazione e riutilizzo poetico: gli dèi dell'antichità nell'opera di Heinrich Heine	21
III. Le onde degli dèi e degli uomini. <i>Des Meeres und der Liebe Wellen</i> di Franz Grillparzer	65
IV. Apocalisse e redenzione a Tebe. Aspetti cristologici nella <i>Antigone</i> di Walter Hasenclever (1917)	81
V. Archetipo mitico e individuo esemplare. <i>Die Ägyptische Helena</i> di Hugo von Hofmannsthal	89
VI. Uccidere l'amico: iniziazione e ragion di stato nel <i>Philoktet</i> di Heiner Müller	103

Prefazione

Se il mito classico può essere a buon diritto definito la matrice della letteratura europea – una funzione che condivide solo con la Bibbia – esso non giunge, però, a noi quasi mai univoco. Il mito è sempre già risultato di riletture, interpretazioni, metamorfosi, se non veri e propri stravolgimenti dovuti all’assunzione, nei secoli, di funzioni religiose, sociali, politiche, estetiche e psicologiche sempre diverse e talvolta contrastanti fra loro. Perciò, quando studiamo le elaborazioni dei miti classici negli autori “moderni”, abbiamo a che fare con una materia molto più complessa, enigmatica, ambigua di quanto possa apparire a prima vista. Non si tratta semplicemente, e banalmente, dell’“utilizzo” da parte degli autori, di un materiale preesistente e disponibile, ma di incursioni in terreni a volte insidiosi, dall’esito incerto, a tratti sconcertante. È da simili premesse che parte Leonardo Tofi nei saggi qui raccolti sotto un titolo, a sua volta enigmatico: “al bivio” si trovano gli autori, attratti dal mito, ma spesso incerti su come raggiungerne i significati più reconditi. Ma, con lo stesso diritto questo titolo si può applicare all’interprete, che quei percorsi cerca di seguire e di studiare.

Così, nell’*Ifigenia* goethiana, il compito dato da Apollo ad Oreste per la sua spedizione presso i Tauri, cioè “di sottrarre l’immagine di Diana e di portare da lui la sorella”, rimanda ambigualmente non solo ad una sostituzione del personaggio con la sua effigie, nel senso di una “magia omeopatica”, ma anche ad una possibile identità di Ifigenia con la dea stessa: un’interpretazione questa più audace e che presuppone l’ammiccamento di Goethe con “bagliori di antichi retaggi mitici” che egli, proprio in questo suo manifesto dell’Umanesimo classico, sembrava piuttosto voler

arginare. Tofi procede con cautela e determinazione in questa opera di disvelamento, alla maniera di un investigatore, un metodo che caratterizza anche gli altri saggi della raccolta.

Ampio e ricco di spunti innovativi è lo studio dedicato agli dèi antichi nell'opera di Heinrich Heine. È generalmente nota la simpatia del poeta renano per le divinità pagane, la sua adorazione per la libertà e sensualità che esprimono e, di conseguenza, l'aspra polemica contro le modalità con cui il Cristianesimo le ha umiliate, soppresse o mandate in "esilio". Se, però, partendo proprio dagli *Dèi in esilio* si allarga lo sguardo su tutta la produzione heiniana, se si considera la rappresentazione degli dèi antichi nelle *Notti fiorentine*, in *Atta Troll*, nel Reisebild *La città di Lucca* o nelle poesie della raccolta *Nordsee*, il quadro si fa assai più complesso e contraddittorio, ma anche più ricco e affascinante. Con sottile ironia Tofi allude al dilemma, in Heine, tra l'attrazione viva, fisica, erotica degli dèi e la loro marmorea perfezione estetica, il divario fra vita e arte, che già Baudelaire aveva messo in evidenza, parlando del poeta tedesco. Se è vero, come scrive Tofi, che la "malia paralizzante" esercitata dalla statua di Venere Afrodite sul giovane Maximilian delle *Notti fiorentine* risulta "inadeguata a indirizzarlo sulla strada di una vita concludente e salubre", ne emerge tutta l'ambivalenza degli dèi, la loro azione a tratti addirittura "luciferina", cui il poeta indugia in altre opere. E poi, in Heine non c'è solo la ben nota "rampogna anticristiana" ispirata al paganesimo, ma negli ultimi anni l'apertura verso il monoteismo ebraico-cristiano, come si può evincere dalle *Confessioni* del 1854, un'evoluzione che comporta un affievolirsi dell'amore per gli dèi olimpici che tanta parte hanno avuto nel suo ricchissimo mondo poetico.

Un processo di rielaborazione letteraria di un mito antico di grande interesse è quello riguardante Ero e Leandro, gli amanti separati dal mare dell'Ellesponto e spinti a una tragica morte dal destino, o forse dalle rigide norme sociali, se non dall'ipocrisia sadica di chi vedeva con invidia la loro felicità. Da Ovidio a Museo, da Marlowe a Schiller fino a Hölderlin si dipana una tradizione che trova in Franz Grillparzer un interprete di particolare rilievo. La tragedia *Le onde del mare e dell'amore* si rivela, nella lettura di Leonardo Tofi, non soltanto come un Seelendrama, cioè raffigurazione di una "sofferta interiorità", ma anche come velata protesta dell'autore contro una società che impedisce la libertà

della donna e la felicità degli individui. Gli dèi, abilmente strumentalizzati da quell'autentico *vilain* che è il Gran Sacerdote, appaiono troppo distanti, e forse anche indifferenti, per poter intervenire per la salvezza dei mortali che li invocano. L'autore, così spesso frainteso e sottovalutato da una certa critica, viene qui restituito alla sua dimensione autentica come osservatore acuto dei rapporti sociali del suo tempo e creatore di trame e di personaggi, spesso desunti dal mito o dalla storia, capaci di raffigurare tali rapporti.

I testi novecenteschi presi in esame in questo libro sono di qualità estetica e di orientamento ideologico assai diversi fra loro. Appaiono, però, accomunati sia dalla proiezione di tematiche contemporanee sul materiale mitologico antico, sia dalla libertà con cui operano questa proiezione. Il poeta espressionista Walter Hasenclever, reduce della Grande Guerra, raffigura il suo anelito verso una pace universale attraverso la figura di Antigone che assume, nella sua tragedia eponima, connotati chiaramente cristologici. Il gesto di disobbedienza dell'eroina viene così interpretato come scelta del martirio e assunzione delle colpe dell'umanità intera. Leonardo Tofi mette in evidenza numerose assonanze con il testo dei vangeli, nonché la sovrapposizione delle figure di Creonte/Pilato e simili analogie. A tratti, Hasenclever sembra voler tendere verso un sincretismo religioso, là dove tira in ballo testi della sapienza orientale, un gesto considerato "ipermanierista" dal nostro critico, che rilegge questa opera soprattutto come un fenomeno significativo di un preciso momento storico.

Di ben altro spessore poetico è invece la *Elena egiziaca* di Hugo von Hofmannsthal, che dall'ambiguità della narrazione mitica prende proprio le mosse. La presenza di Elena in Egitto, prima, dopo o addirittura durante la guerra decennale scatenata dal suo ratto, era stata interpretata in vario modo già dagli antichi, da Stesicoro a Erodoto fino ad Euripide, cui A.W. Schlegel rimprovererà di aver trasformato la guerra di Troia in una farsa, sostituendo la figlia di Leda con un simulacro. Hofmannsthal incentra, però, l'azione sull'incontro fra Elena e Menelao, attribuendo alla loro accidentata vicenda sia una profonda dimensione umana, psicologica, sia una valenza simbolica per l'incontro tra la forza dell'Oriente e la nobiltà dell'Occidente. Nel dialogo dei personaggi si palesano, così, al di là delle loro vicende individuali, antiche sedimentazioni collettive, che si riconnettono con la dimensione mitica.

Il volume si conclude con una rilettura del *Filottete* di Heiner Müller, esponente di spicco della letteratura della DDR, che alla mitologia greca si è spesso ispirato, traendone soprattutto elementi di riflessione storico-politica. Infatti, già il titolo del saggio parla di “iniziazione e ragion di stato” e dall’analisi emerge come il conflitto fra Ulisse e Neottolmo rispetto al trattamento da riservare all’amico sofferente rispecchi il dilemma, così diffuso nel “socialismo reale”, fra l’etica individuale e le presunte esigenze collettive.

Non a caso, si è voluto vedere nell’Ulisse mülleriano una “controfigura di Stalin”. Tofi ricostruisce il rapporto paradossale che si crea tra i personaggi in scena e dimostra come la *pietas* nei confronti dell’amico non possa, in alcun modo, frenare il processo di iniziazione del figlio di Achille nel ruolo che il destino, la storia, il potere, gli hanno preparato. L’ambivalenza è dunque l’elemento caratterizzante anche di questa trama, come delle altre di cui parla questo libro che ci avvince con la sua scrittura pacata, precisa, talvolta venata di ironia, sempre sorretta da una viva curiosità.

Hermann Dorowin

I. Sacerdotessa o deà?

Sulla possibile sovrapposizione tra le figure di Ifigenia e Artemide nella *Iphigenie auf Tauris* di J.W. Goethe

Il dramma *Iphigenie auf Tauris* di Goethe, nella sua quarta e definitiva versione che risale al dicembre 1786, fu la prima opera letteraria moderna sull'argomento ad alludere – perlomeno indirettamente – a una possibile identificazione della figura della deà Artemide con quella di Ifigenia, la sacerdotessa preposta alla celebrazione dei riti in suo onore. Infatti, per ben due volte, Goethe usa il termine *Schwester* (sorella) all'interno di un contesto che ne esalta l'indeterminatezza, il non essere attribuibile con sicurezza a un personaggio o all'altro.

La prima volta è Pilade a ricordare a Oreste che compito di questi è di ricondurre la “sorella” ad Apollo¹. Mentre nelle versioni precedenti si parlava esplicitamente di ricondurre ad Apollo “sua sorella Diana” (che Goethe, sulla scia della mitografia latina, identifica direttamente con Artemide), qui il senso è un po' più ambiguo. È vero che il significato immediatamente percepibile è quello di riportare presso Apollo il simulacro di sua sorella Artemide, tanto più che subito dopo si precisa che i due dovranno “risiedere uniti a Delfi”, vale a dire presso quel santuario, dove il culto di Apollo, in quanto dio-raggiante, era talvolta associato a quello di Artemide, in quanto dea luna². Più forzata appare invece, in questo caso, l'attribuzione della qualità di “sorella” a Ifigenia e la conseguente interpretazione del passo come invito a Oreste affinché riconduca presso

1 JOHANN WOLFGANG GOETHE, *Iphigenie auf Tauris* [1786], in *Goethes Werke* (Hamburger Ausgabe), Band V, Hamburg, Christian Wegner Verlag, 1964⁶, II, 1, vv. 721-722, p. 26.

2 *Ibidem*, II, 1, v. 723 (“*Und wohnen beide dann vereint zu Delphis*”). Tutte le traduzioni italiane dei brani riportati sono tratte da J.W. GOETHE, *Ifigenia in Tauride*, Milano, Garzanti, 1985 (“I Grandi Libri”), Introduzione, traduzione e note di Roberto Fertonani.

Apollo, ossia in terra greca, sua sorella Ifigenia. Ma l'ambiguità resta, soprattutto alla luce del finale del dramma.

Nella terza Scena del quinto e ultimo atto (quella del fondamentale confronto fra Ifigenia e Toante, re dei Tauri), la doppiezza concettuale si fa, comunque, più consistente. Qui Ifigenia riferisce a Toante che Apollo avrebbe mandato Oreste e Pilade nella Tauride con l'ordine "di sottrarre l'immagine di Diana e di portare da lui la sorella"³. A parte il rinnovato uso del generico termine di *Schwester* (la sorella, certo; ma, la sorella di chi?), c'è qui da mettere in rilievo anche un altro elemento. Infatti, se da una parte è esplicitamente detto che uno dei compiti della missione in Tauride di Oreste e di Pilade è quello di riportare in Grecia la statua di Artemide-Diana, dall'altra parte il legame che unisce le due frasi attraverso una congiunzione coordinante, pare segnalare la coesistenza di un altro compito interno a quella missione: appunto quello di portare presso Apollo la "sorella". Parrebbe dunque trattarsi di due cose diverse: trafugare il simulacro di Artemide sì, ma anche ricondurre in patria Ifigenia.

Questo tipo d'interpretazione (che è quella di solito proposta dalla critica) viene poi in parte confermata di nuovo dal finale del dramma. Infatti, nell'ultima Scena (la sesta) dello stesso quinto atto, Oreste giunge a riconoscere che quello di Apollo nei suoi confronti è stato un responso poco chiaro: Apollo, parlando della "sorella", avrebbe inteso riferirsi a Ifigenia e non ad Artemide, tanto che da quel punto in poi (fino alla conclusione del dramma) della statua di Artemide non v'è più menzione⁴. Verrebbe così giustificata e resa funzionale allo sviluppo dell'intreccio l'ambiguità dell'uso del termine *Schwester* nei due passi prima ricordati: essi avrebbero cioè dovuto preparare questo tipo di scioglimento del dramma, originale rispetto alle precedenti rielaborazioni letterarie del mito di Ifigenia. Insomma: il compito di portare in Grecia il simulacro della sorella di Apollo (Artemide) finirebbe col passare in secondo piano rispetto a quello di restituire la sorella di Oreste (Ifigenia) alla sua casa e ai suoi familiari sopravvissuti. Si è quindi in presenza di una particolare svolta morale, che

3 *Ivi*, cit., V, 3, vv. 1929-1931, p. 60 ("Apoll schickt sie von Delphi diesem Ufer / Mit göttlichem Befehl zu, das Bild / Dianens wegzurauben und zu ihm / Die Schwester hinzubringen [...]").

4 *Ivi*, cit., V, 6, vv. 2116-2117, p. 66 ("Wir legten's von Apollens Schwester aus / Und er gedachte dich [...]").

Goethe imprime alla vicenda mitica e che è in assoluta sintonia con la composizione di un dramma che si basa molto di più sull'aspetto umano e psicologico (*Menschheitsstück*) che sull'aspetto dell'intreccio ben costruito (*Intrigenstück*). Da questa conversione in senso umanistico ed universalistico, che sappiamo essere stata ben chiara nelle intenzioni di Goethe già prima di accingersi alla redazione definitiva del dramma, discenderebbe dunque il voluto ispessimento dei significati nei passi citati e il loro successivo diradamento nella chiusa della *Iphigenie auf Tauris*.

Esiste però un'altra possibile interpretazione. Torniamo al già ricordato passo della terza scena del quinto atto. Il legame di coordinazione potrebbe stavolta sottindere non la compresenza di due compiti diversi (riferiti l'uno alla statua di Artemide, l'altro a Ifigenia), bensì di nuovo quella di due azioni, di due compiti, *uguali*, l'uno all'altro sovrapponibili, l'uno con l'altro identificabile.

Stavolta però la sovrapposizione non ruoterebbe attorno alla figura di Artemide in quanto entità assolutamente distinta da Ifigenia (riportare in Grecia il simulacro di Artemide e quindi anche la sorella di Apollo), ma attorno a Ifigenia. Vale a dire: immagine della dea e sorella di Oreste sono la stessa cosa, in quanto Ifigenia stessa è la dea. Anzitutto, alcune precisazioni. La prima a proposito del fatto che non ci si deve meravigliare che, nel passo in questione (sia che s'intenda Artemide e solo Artemide, sia che s'intenda Ifigenia e solo Ifigenia), Goethe suggerisca comunque un'identità sostanziale fra immagine della persona e persona rappresentata nell'immagine: riportare in patria l'immagine significa riportare in patria anche la persona. Infatti, in questo caso, Goethe non fa che dare forma poetica a un antichissimo principio della magia omeopatica, secondo il quale effigie ed entità effigiata, sia essa umana oppure divina, sono in diretta corrispondenza, perlomeno per quanto attiene alle intenzioni malevole – più raramente benevole – con le quali tali effigi venivano create: una credenza diffusa presso tutti i popoli che si trovavano (o si trovano ancora) nello stadio cosiddetto “magico” dello sviluppo della loro civiltà e che dall'antica India, attraverso Babilonia ed Egitto, era arrivata fino alla Grecia minoica, a quella classica e anche a Roma, se pur adattata alle diverse culture⁵.

5 Cfr. JAMES GEORGE FRAZER, *Il ramo d'oro. Studio sulla magia e la religione* [*The Golden*

La seconda precisazione riguarda l'altrettanto antica tradizione mitica secondo la quale Ifigenia non era altro in origine che uno degli appellativi di Artemide, in particolare dell'Artemide che assiste e protegge le partorienti, tant'è vero che l'etimo di Ifigenia significa "forte nella nascita" oppure, secondo altre interpretazioni, "colei che genera una forte stirpe". In seguito, quest'unica entità divina subì una diversificazione, e Ifigenia iniziò a essere venerata come divinità a sé stante, anche se la pratica dell'identificazione fra Artemide e Ifigenia non fu mai del tutto abbandonata. Questo anche perché, secoli più tardi, con il diffondersi della leggenda degli Atridi, si ebbe cognizione pure della figura di Ifigenia, in quanto figlia di Agamennone, posta sull'ara dei sacrifici in Aulide e poi salvata all'ultimo momento da Artemide e trasportata in Tauride. Visto poi che nella Tauride veniva onorata una deità locale che pretendeva sacrifici umani e che la stessa Artemide venerata in Grecia veniva, in epoca preclassica, placata con tali sanguinarie offerte (ad esempio, a Sparta e nell'Attica), si iniziò così a parlare di una Artemide Taurica, accanto alla quale continuava a sussistere anche l'essenza di Ifigenia. È verosimilmente per questo che Erodoto, ancora nel V sec., parla del popolo dei Tauri e della loro abitudine a sacrificare a Ifigenia, figlia di Agamennone⁶. Goethe, dunque, non inventa nulla, in questo caso. Il suo eventuale suggerimento in direzione di una coincidenza fra la figura di Artemide e quella di Ifigenia poggierebbe su collaudate basi religiose, storiografiche e mitografiche.

Non solo però nei passi di cui s'è detto finora (e di cui la germanistica si è più volte occupata), ma anche altrove Goethe sembra disseminare segnali che rimandano a questa più complessa variante del mito di Ifigenia. Si ha l'impressione che, sotto la trama comune della variante leggendaria più nota, ossia quella tramandata da Euripide nella sua *Ifigenia in Tauride*, Goethe intenda lasciar affiorare frammenti di quella remota cultura nella quale le due figure erano facce della stessa entità divina, e tracce del successivo processo di fusione fra l'Ifigenia connessa al culto di Artemide e l'Ifigenia di cui parla Euripide. La stilizzata atmosfera classica del dramma di Goethe, che è effetto sia dell'armoniosa cadenza giambi-

Bough: A Study in Magic and Religion, 1890], Torino, Bollati Boringhieri, 1990 ("Gli Archi"), pp. 24-52.

6 ERODOTO, *Storie*, IV, 103, Milano, Rizzoli, 1989² ("I Classici della BUR", vol. II), p. 282.

ca sia dell'ideale etico-umanistico che lo sostiene, fa quindi da limpido contenitore per un apprezzabile numero di brevi, spesso fulminei, inserti di sapore arcaicizzante, che contribuiscono a situare la vicenda entro un contesto più storicizzato, altrimenti unicamente basato sull'atemporalità del conflitto morale.

Questi improvvisi bagliori di antichi retaggi mitici che alludono alla natura divina di Ifigenia si condensano anzitutto attorno ad alcuni appellativi che le vengono rivolti. Ad esempio, Pilade, che non ha ancora mai visto Ifigenia, sa dalle guardie che sorvegliano lui e Oreste, che l'officiante dei riti di Artemide è “una donna straniera, *simile a dea*”⁷; riferisce anche che si suppone ella discenda “dalla stirpe delle Amazzoni”⁸, vale a dire da quelle donne-luna che vanno viste come rispecchiamenti dell'antica civiltà matriarcale e lunare, di cui anche la “Vergine dall'Arco d'Argento”, cioè Artemide, costituiva un aspetto fra i più significativi. Il sembiante divino di Ifigenia è rilevato anche da Oreste che, davanti alla sorella non ancora riconosciuta, la interroga rivolgendosi a lei con un vocativo di significato analogo a quello usato in precedenza da Pilade: “simile a creatura divina”⁹. Ancora: quando il processo di agnizione si avvia ormai alla conclusione, Oreste chiama Ifigenia “ninfa”, ritenendo che ella sia stata presa da subitaneo innamoramento nei suoi confronti¹⁰. Ma quella di “ninfa” era anche una delle denominazioni con cui Artemide era venerata ad Efeso in quanto divinità orgiastica, e come una divinità orgiastica era effettivamente stata considerata in origine Artemide. Alcuni commentatori hanno ritenuto che, in questo caso, Oreste, rivolgendosi con un vocativo del genere a Ifigenia, alluda semplicemente al bosco che circonda il tempio in cui ella compie i suoi uffici sacri e che tradizionalmente era reputato luogo di soggiorno di un particolare gruppo di ninfe, le Oreadi, appunto le ninfe dei monti e delle valli boschive¹¹. Si tratta sicuramente di un'interpretazione fondata, ma assolutamente nulla vieta di supporre che l'autore abbia qui voluto tener presente anche l'antica

7 J.W. GOETHE, *Iphigenie auf Tauris*, cit., II, 1, v. 772, p. 28 (“[...] *ein fremdes göttergleiches Weib*”). Il corsivo è mio.

8 *Ibidem*, v. 777 (“*Vom Stamm der Amazonen [...]*”).

9 *Ivi*, cit., III, 1, v. 951, p. 33 (“[...] *gleich einer Himmlischen [...]*”).

10 *Ivi*, cit., III, 1, v. 1202, p. 39.

11 *Ivi*, cit., p. 159.

tradizione di cui s'è parlato, tanto più se si considera che un corteo di ninfe tradizionalmente accompagnava Artemide attraverso monti, boschi e luoghi impervi. Inoltre, nessun esempio di simili epiteti è possibile riscontrare in Euripide, dove a Ifigenia ci si rivolge sempre mediante il suo nome oppure attraverso perifrasi che senza fraintendimenti rimandano soltanto alla sua natura umana. Ella è dunque, in Euripide, di volta in volta, “figlia di Agamennone e di Clitennestra”, “vergine sacerdotessa”, “donna greca”, “Argiva”, “straniera”, semplicemente “ragazza” oppure infine (per Oreste, ad agnizione compiuta) soltanto “sorella”¹². Per di più, Euripide distingue sempre molto chiaramente fra il compito di condurre in Grecia la statua di Artemide e quello di fare lo stesso con Ifigenia: vi si parla infatti di “statua e sacerdotessa”, di “statua e sorella” e anche (è ora Atena che parla, riferendosi a Oreste) di “ricondere ad Argo sua sorella e nella mia città la sacra statua caduta dal cielo”¹³. Nella *Ifigenia in Tauride* di Euripide, infine, pur essendo presente un accenno ad una sovrapposizione fra Ifigenia e Artemide, tale processo sintetico viene proiettato tutto nel futuro: Ifigenia sarà divinizzata *post mortem*, e a lei saranno offerte le vesti delle donne morte di parto, così come accadeva per l'Artemide Ilizia¹⁴.

Dalla stessa scena in cui Oreste e Pilade discutono della sorte che li attende (la prima del secondo atto), proviene poi un altro elemento di una certa rilevanza. Pilade riferisce infatti – per ora solo riportando una voce giunta fino a lui – che la sacerdotessa che in Tauride celebra i riti in onore di Diana-Artemide “tiene a freno quella legge sanguinaria”¹⁵, ossia la legge che prescrive di sacrificare ogni straniero che approdi nel paese. Oreste, dal canto suo, definisce subito dopo l'azione mitigatrice e umanizzatrice di quella ancora sconosciuta ministra del culto come un “regno di luce”¹⁶. Artemide, in quanto proveniente dalla tradizione

12 EURIPIDE, *Ifigenia in Tauride* in EURIPIDE, *Ifigenia in Tauride – Baccanti*, Milano, Garzanti, 1987 (“I Grandi Libri”), Introduzione e traduzione di Umberto Albin, note di Maurizia Matteuzzi, risp. V. 1420, p. 88; v. 238, p. 18 (anche v. 1115, p. 68; v. 1158, p. 72; v. 1290, p. 80; v. 1331, p. 82 e v. 1398, p. 86); v. 1114, p. 68; vv. 1153-1154, p. 70 (anche v. 483, p. 32); v. 704, p. 46; v. 1364, p. 84; v. 660, p. 42; v. 983, p. 60.

13 *Ivi*, v. 1359, p. 84; v. 1448, p. 90 (anche vv. 1383-1385, p. 86); vv. 1440-1441, p. 88.

14 *Ivi*, vv. 1462-1467, p. 90.

15 J.W. GOETHE, *Iphigenie auf Tauris*, cit., v. 773, p. 28 (“Hält jenes blutige Gesetz gefesselt”).

16 *Ibidem*, v. 779 (“[...] lichtet Reich [...]”).

matriarcale pre-ellenica, fu introdotta dagli Elleni all'interno della famiglia olimpica nella forma e con gli attributi che l'età classica diffuse poi anche al di fuori della Grecia. Ancora per qualche secolo, gli Elleni cercarono però di ottenere che ella concedesse il suo favore al vincolo matrimoniale monogamico, tipico della cultura patriarcale, ad esempio attraverso sacrifici in occasione di cerimonie nuziali e cortei sacri in cui si faceva largo uso di biancospino, ritenuto simbolo di purezza. Nonostante che alcune tracce del primitivo carattere di Artemide – come s'è già detto – sopravvivessero ancora in età classica, il processo di conversione in deà della castità giunse comunque a compimento e si cristallizzò nella forma dell'Artemide Olimpica, la Vergine. Non è dunque azzardato scorgere nelle osservazioni di Pilade e di Oreste un'allusione all'influenza che lo spirito nuovo dell'Artemide Ellenica sicuramente esercitò sui residui culturali dell'età matriarcale pre-ellenica ancora attivi in determinate zone dell'Ellade e di più nelle regioni contigue di cultura non greca. Se così fosse, Goethe avrebbe allora voluto attribuire tale benefico influsso a Ifigenia, in quanto sostanza contingente dell'Artemide Olimpica. Si tratterebbe dunque di un ardito procedimento sincretico, visto che altrove – come nel passo già ricordato in cui Oreste chiama Ifigenia “ninfà” – quello che Goethe mette in rilievo nella figura della protagonista è l'aspetto orgiastico originario, legato ai riti della fecondità e della luce notturna che agisce sulle coltivazioni.

Gli indizi al proposito sono comunque anche altri e contribuiscono a delineare i contorni di un'Ifigenia sensibilmente diversa rispetto a quella di Euripide. Infatti, mentre quest'ultima, indurita dal sogno circa la presunta avvenuta morte di Oreste, si dispone, malinconicamente ma senza troppe esitazioni, a sacrificare sull'altare di Artemide i due greci appena catturati, nel dramma di Goethe s'insiste sull'azione rasserenatrice svolta da Ifigenia in Tauride. Si pensi ad Arcade, messaggero di Toante, che più volte ricorda sia le doti di mite persuasività che Ifigenia ha impiegato per interrompere le crudeli usanze dei Tauri circa gli stranieri sia la proficua azione che ella ha esercitato sulla natura saturnina di Toante¹⁷. Arcade, quasi depositario e dicitore automatico di una verità occulta, si spinge

17 J.W. GOETHE, *Iphigenie auf Tauris*, cit., I, 2, vv. 120-127, pp. 10-11 e I, 2, vv. 134-137, p. 12.

ancora più in là quando definisce Ifigenia “mitezza che discende dal cielo con figura umana”¹⁸. Non è difficile scorgere in tale appellativo l’intuizione seminconscia di un’attività che procede da un disegno divino e si concreta, a scopo effettuale, in sembiante umano. È ancora Arcade che, sulla medesima falsariga, chiama Ifigenia “fonte perenne di nuova gioia” e afferma che da lei “un balsamo stilla su migliaia di uomini”¹⁹. È infine lo stesso Toante a riconoscere l’influsso decisivo di Ifigenia e della sua greca soavità sulla sospensione di ogni cruento sacrificio, anche se Toante, per il momento, vi attribuisce a torto effetti deleteri sulle sorti della sua famiglia, come la morte prematura del figlio, presunta vittima di una Diana-Artemide offesa dai mancati tributi umani e dunque, di nuovo, all’interno della procedura sincretica a cui s’è già accennato, faccia opposta a quella dell’Ifigenia-Artemide divulgatrice di più miti costumi²⁰.

Infine, Artemide che sfugge a potenziali seduttori (il dio-fiume Alfeo), lascia sbranare dai cani chi ha diffuso false dicerie sulla sua pudicizia (Atteone), punisce chi, nel suo seguito, ha infranto la regola della castità (Callisto) o protegge chi a tale regola resta rigorosamente fedele (Ippolito), ricorda l’Ifigenia di Goethe che, a stento ma con grande fermezza, ha rifiutato e continua a rifiutare le proposte nuziali di Toante. Si tratta di un motivo che, pur non essendo del tutto originale (compare per la prima volta nel 1697, in una *Iphigénie en Tauride* di un drammaturgo francese, François Joseph de Chancel), da Goethe viene tuttavia accentuato e posto in stretta relazione con un altro motivo, quello, di cui s’è appena detto, della corrispondenza fra Artemide e Ifigenia, figure della verginità in quanto postulato religioso e rituale. È vero che Ifigenia, anche a considerarla solo come sacerdotessa di Artemide, sarebbe comunque tenuta alla castità. Ma quello che preme qui mettere in rilievo è il fatto che, mentre Euripide non fa cenno alle intenzioni di Toante in questa direzione, Goethe abbia invece non solo ripreso tale motivo, ma anche allargato il suo ambito di significazione fino a suggerire, anche

18 *Ivi*, cit., IV, 2, vv. 1477-1478, p. 47 (“[...] *Milde die herab / In menschlicher Gestalt vom Himmel kommt*”).

19 *Ivi*, cit., I, 2, v. 141, p. 11 (“*Des neuen Glückes ew’ge Quelle [...]*”) e I, 2, v. 139, p. 11 (“*Auf Tausende herab ein Balsam träufelt*”).

20 *Ivi*, cit., I, 4, vv. 506-521, pp. 20-21.

in questo modo, la possibilità di identificare Ifigenia con la stessa Artemide, ciò ovviamente dal punto di vista del poeta e dell'artista molto più che dal punto di vista del mitografo e dello storico delle religioni. In effetti, gli esiti poetici di tale incalzante indicazione interpretativa non sono da sottovalutare. Ad esempio, il dialogo fra Ifigenia e Arcade (nella seconda scena del primo atto) si arricchisce, grazie all'introduzione del motivo appena ricordato, di notazioni interessanti e suggestive circa il complesso rapporto psicologico e lo scontro culturale fra Ifigenia stessa e il re Toante. Quest'ultimo – dice Arcade – “è avvezzo soltanto al comando e all'azione”, non è in grado di persuadere Ifigenia con affettuosa eloquenza, in quanto “ignora l'arte di condurre un discorso da lontano alla sua meta con lenta destrezza” e può quindi facilmente cadere preda della sua natura ancora infantilmente primitiva, la quale – teme Arcade – potrebbe indurlo, se le sue peraltro non indegne speranze, fossero frustrate, a impetuosi atti di coercizione nei confronti di Ifigenia²¹. Costei, dal canto suo, ritiene tale possibilità come “la cosa più terribile di tutte” e, allo stesso tempo, riverente ma non succube, si augura di essere capace di dire a Toante “quello che gli piace, ma secondo verità”²². La divergenza di vedute riguardo alle nozze non è in fondo che il rispecchiamento di un più generale conflitto di idee, un conflitto culturale come si diceva prima, e tale rispecchiamento confermerebbe la possibilità di sovrapporre alla figura di Ifigenia quella di Artemide. Infatti, Ifigenia è qui emblema della Vergine Artemide dell'Olimpo classico, mentre Toante – il “barbaro”, se pur in via di riconversione attraverso Ifigenia – concepisce quest'ultima ancora come immagine dell'Artemide pre-ellenica, la cui esuberante azione fecondatrice dovrà servire a infondere nuovo vigore (si ricordi una delle possibili spiegazioni etimologiche del nome “Ifigenia”: “colei che genera una forte stirpe”) alla casata dei re di Tauride, disseccata da lutti dolorosi, ed è verosimilmente in questa forma che egli vuole condurre Ifigenia nella sua casa come sposa²³.

21 *Ivi*, cit., I, 2, vv. 165-166, pp. 11-12 (“[...] *Er der nur / Gewohnt ist zu befehlen und zu tun*”) e I, 2, vv. 167-168, p. 12 (“*Kennt nicht die Kunst von weitem ein Gespräch / Nach seiner Absicht langsam fein zu lenken*”).

22 *Ivi*, cit., I, 2, v. 174, p. 12 (“[...] *die schrecklichste von allen [...]*”) e I, 2, v. 219, p. 13 (“*Was ihm gefällt mit Wahrheit [...]*”).

23 *Ivi*, cit., I, 3, vv. 248-250, p. 14.

L'Ifigenia di Goethe si mostra convinta della condizione di presunta fragilità emotiva e sociale in cui sarebbe costretta la natura femminile, ma non l'accetta passivamente. Ella può sì compiangere il suo "destino di donna"²⁴; a differenza però dell'Ifigenia di Euripide, che incidentalmente fa rilevare di non saper scrivere ma non aggiunge alcun commento al proposito²⁵, ella sa affermare con forza le proprie prerogative. Di fronte a Toante che cerca di occultare la violenta pressione che sta esercitando su di lei mediante false argomentazioni che non userebbe con un uomo, Ifigenia, richiamando la diffusa immagine di un'Artemide libera ed errabonda, risponde infatti: "sono nata libera come un uomo."²⁶

24 *Ivi*, cit., I, 2. V. 116, p. 10 ("Dies Frauenschicksal [...]").

25 EURIPIDE, *op. cit.*, vv. 584-585. P. 38.

26 J.W. GOETHE, *Iphigenie auf Tauris*, cit., V, 3, v. 1858, p. 58 ("Ich bin so frei geboren als in Mann").