



# UNIVERSITA' DEGLI STUDI DI VERONA

*DIPARTIMENTO DI*

Culture e Civiltà

*SCUOLA DI DOTTORATO DI*

Scienze Umanistiche

*DOTTORATO DI RICERCA IN*

Studi Filologici, Letterari e Linguistici

CICLO / ANNO (1° anno d'Iscrizione) XXIX

TITOLO DELLA TESI DI DOTTORATO

Caratterizzazione dei personaggi e messaggio filosofico-religioso nell'*Ifigenia taurica*, da Euripide a Goethe

Karakterisierung der Figuren und philosophisch-religiöse Aussage in *Iphigenia Taurica*: von Euripides bis Goethe

REALIZZATA IN COTUTELA CON LA ALBERT-LUDWIGS-UNIVERSITÄT FREIBUR I. BR.

S.S.D. L-FIL-LET/02

Coordinatore: Prof.ssa Raffaella Bertazzoli

Tutori: Per l'Università di Verona

Prof. Guido Avezzù

Per l'Università di Freiburg i. Br.

Prof. Bernhard Zimmermann

Dottorando: Dott. Marco Duranti



Die Dissertation besteht in der Analyse der Figuren in Euripides' *Iphigenia Taurica* (*IT*) im Vergleich mit Goethes *Iphigenie auf Tauris*. Die Figuren werden als Vermittler der philosophisch-religiösen Aussage berücksichtigt, die der Dramatiker mitteilen will.

Das erste Kapitel zieht die Figur Iphigenia als Erzählerin im Prolog der euripideischen *IT* in Betracht. Es beginnt mit einer allgemeinen Vorbemerkung, die zeigt, wie Euripides, durch die Innovation seiner diegetischen Prologe, die Regeln 'Euripides stellt also klar, dass seine Werke neue intellektuelle und ethische Werte mitteilen, die sich von den anerkannten Werten der Gesellschaft entfernen können. Die tragische Gattung wird ein Laboratorium, in dem Euripides Experimente – die Tragödien – durchführt, um die Verträglichkeit zwischen dem Mythos, Grundstoff des Dramas, und den neuen Ansprüchen, die von den Figuren ausgesprochen werden, austesten kann. Unter diesem Gesichtspunkt ist der Prolog eine Einleitung, in der die Voraussetzungen des Experiments dargelegt werden. Im Unterschied zu einem Experiment werden hier jedoch die Voraussetzungen nicht objektiv dargelegt, sondern durch die diegetische Subjektivität der erzählenden Gestalt gefiltert. Auf solchen Grundlagen wird in diesem ersten Kapitel die prologische Sprache Iphigenias analysiert und es wird gezeigt, wie sie von Anfang an das zentrale Problem der göttlichen Gerechtigkeit klarmacht. Es folgt ein Appendix, der die Theorien der Renaissancekritiker zum euripideischen Prolog, sowie die von ihnen beeinflussten Überarbeitungen des Prologs der *IT* illustriert.

Das zweite Kapitel erklärt, wie sich das Experiment der *IT* bis zum Ende der Tragödie entwickelt. Es schlägt eine neue Deutung der Welle vor, die in der Schlusszene die Abfahrt der Griechen verhindert, bis die Göttin Athena erscheint. Während die Sekundärliteratur die Welle als ein bloßes Mittel, um Spannung zu erregen, bzw. als eine Demonstration der Macht des Zufalls interpretiert, wird hier erklärt, dass sie die „normale“ Strafe für den Frevel ist, den die Griechen begehen, indem sie Artemis Kultbild vom taurischen Tempel stehlen. Die Welle ist also ein Bestandteil eines dreifachen Mechanismus, der in a) Frevel, b) Strafe, c) Kompensation besteht. Dieser Mechanismus verbindet *IT* mit Aischylos *Eumenides*, sowie mit den Ereignissen in Aulis, die die Voraussetzungen für *IT* bilden.

Das dritte Kapitel konzentriert sich auf das Freundespaar Orest-Pylades. Durch die Gegenüberstellung mit der Charakterisierung dieses Paares in Sophokles und in Euripides' *Electra* und *Orestes*, wird gezeigt, wie auf der einen Seite Pylades immer mehr Wichtigkeit erlangt, auf der anderen Seite Orest eine schwächere Figur wird. Auf diese Weise kann Euripides sowohl auf den Niedergang des Ideals des Heroismus, als auch auf die Wichtigkeit der Freundschaft hinweisen.

Das vierte und fünfte Kapitel beschäftigen sich mit Goethes *Iphigenie auf Tauris*. Wie das vierte Kapitel illustriert, schlagen in dieser Tragödie die drei griechischen Hauptfiguren, Pylades Orest und Iphigenia, jeweils drei Alternativen vor, um eine Lösung für die Situation zu finden: List, Gewalt und Wahrheit. Diese Alternativen entsprechen drei unterschiedlichen ethischen Anschauungen. Das Kapitel erklärt, inwieweit diese Charakterisierung der drei Gestalten von Euripides herkommt, und inwieweit sie eine autonome Innovation Goethes ist. Das fünfte Kapitel zeigt, wie am Ende der *Iphigenie* Iphigenia die Rolle der Retterin übernimmt, die im euripideischen Stück Athena war, und ein glückliches Ende ermöglicht.

Die Dissertation endet mit einem Appendix, die einen Kommentar des Prologs von Euripides *IT* enthält.

## Indice

<b>Introduzione</b>	6
<b>Capitolo I</b>	15
Il personaggio narratore: Ifigenia nel monologo prologico dell' <i>Ifigenia taurica</i>	
<b>Appendice al capitolo I</b>	36
Il prologo dell' <i>Ifigenia taurica</i> nella prima età moderna	
<b>Capitolo II</b>	54
Gli uomini e gli dei: il problema religioso nell' <i>IT</i>	
<b>Capitolo III</b>	88
La coppia amicale di Oreste e Pilade	
<b>Capitolo IV</b>	127
Personaggi e intreccio nell' <i>Iphigenie auf Tauris</i> di Goethe	
<b>Capitolo V</b>	155
Il finale dell' <i>Iphigenie</i> di Goethe	
<b>Conclusioni</b>	185
<b>Appendice</b>	190
Commento al prologo dell' <i>Ifigenia taurica</i> di Euripide (vv. 1-122)	
<b>Bibliografia</b>	223

## Introduzione

Il presente lavoro si propone di offrire prospettive di studio sul ruolo dei personaggi nell'*Ifigenia taurica*, in un'ottica di comparazione tra il modello euripideo e le rielaborazioni moderne, in particolare l'*Iphigenie auf Tauris* di Goethe. Si focalizza sui tre personaggi principali del dramma, Ifigenia Oreste e Pilade, senza tuttavia trascurare, soprattutto per quanto riguarda l'opera goethiana, il re barbaro Toante. Il primo capitolo prende in esame il personaggio di Ifigenia nel suo ruolo di narratrice del prologo dell'*Ifigenia taurica (IT)* euripidea.

Lo studio si apre con una premessa generale sui prologhi euripidei che argomenta come Euripide, tramite i suoi innovativi e provocatori prologhi diegetici, intenda creare una distanza tra il contesto rituale della festa drammatica e i suoi drammi, presentati come opere d'arte autonome e portatrici di valori autonomi dalla tradizione. Il genere tragico diventa così un laboratorio, nel quale Euripide conduce esperimenti, le tragedie, volti a testare la compatibilità tra il mito, materia prima del dramma, e le nuove istanze etiche e intellettuali di cui i personaggi si fanno portatori; e in quest'ottica, il prologo è una sorta di introduzione in cui vengono enunciate le condizioni dell'esperimento. Diversamente da un esperimento scientifico, tuttavia, nell'esperimento tragico le condizioni iniziali vengono rese note tramite la mediazione di un personaggio, che ha la possibilità di trasmettere la propria prospettiva sugli eventi narrati senza che essa debba rapportarsi con quella di un interlocutore, e in questo modo può orientare la ricezione del dramma da parte degli spettatori. Per quanto riguarda il prologo dell'*IT*, si vedrà come nel discorso di Ifigenia sia posto in primo piano il problema del rapporto tra il mondo umano e il mondo divino, che all'inizio della tragedia appare compromesso: Ifigenia è infatti costretta, in onore di Artemide, a compiere un atto ripugnante quale il sacrificio umano. Il suo monologo solleva dunque l'interrogativo se nel corso della tragedia le relazioni tra uomini e dei potranno evolvere in una direzione più positiva, e se si potrà superare l'incompatibilità degli ordini divini con il senso etico degli uomini.

Il primo capitolo è seguito da un'appendice, nella quale si esplorano innanzitutto le opinioni critiche sul prologo euripideo formulate nella prima età moderna, mostrando come esse risultino da una contaminazione di fonti antiche, in primo

luogo *Poetica* e *Retorica* aristotelica, gli scoli tragici e l'*Ars poetica* di Orazio, ma anche un testo oggi poco letto, eppure di grande interesse, come il trattato sulla commedia premesso al commento di Donato alle commedie di Terenzio. Vengono poi esaminati due esempi che illustrano come tali opinioni critiche abbiano influenzato i rifacimenti e le traduzioni del prologo dell'*IT* in particolare in ambito francese: da un lato, l'incompiuta *Iphigénie en Tauride* di Jean Racine, dall'altro, la traduzione di Pierre Brumoy. Le posizioni teoriche e le rielaborazioni dimostrano una presa di distanza dal prologo diegetico euripideo, al quale si imputa la mancanza di verosimiglianza e dell'appropriato pathos tragico; per quanto riguarda il personaggio prologante, e cioè di Ifigenia, si nota come tramite gli adattamenti ella si trasformi da personaggio narratore, ancora in un certo senso predrammatico, a personaggio già pienamente inserito nel mondo drammatico.

Il secondo capitolo si occupa di verificare come l'esperimento euripideo sulle relazioni tra uomini e dei evolva fino al finale, e mantiene una primaria attenzione verso il personaggio di Ifigenia, ma coinvolgendo anche Oreste. Il loro rapporto di fratelli è rispecchiato dal rapporto che lega i due dei che dovrebbero essere loro protettori, Apollo e Artemide, e al lato maschile Oreste-Apollo si giustappone il lato femminile Ifigenia-Artemide. Si vedrà come il parallelo tra la coppia fraterna umana e la coppia divina venga a costituire la base per la richiesta di solidarietà che Ifigenia indirizza ad Artemide, implorando la dea di favorire il suo tentativo di salvare il fratello Oreste in quanto basato su quel medesimo amore fraterno che lega Artemide stessa ad Apollo. Questa richiesta si iscrive in una complessiva elaborazione intellettuale di Ifigenia sulla natura del divino, in virtù della quale l'eroina oppone all'immagine mitica di una divinità immorale e sanguinaria l'immagine di una divinità pura ed eticamente irreprensibile: se assecdasse il piano di mutua salvazione dei due fratelli umani, Artemide potrebbe dimostrare che la sua sacerdotessa è nel giusto.

L'interrogativo sul comportamento di Artemide, e degli dei in generale, conduce all'analisi del finale, che prende le mosse da una riconsiderazione del significato della tempesta che impedisce la partenza dei Greci dalla terra taurica, rendendo così necessario l'intervento di una divinità, Atena, per garantire un esito positivo alla vicenda tragica. Se la tempesta è stata letta come un semplice espediente

drammatico per giustificare l'ingresso della dea, o come una prova del potere del Caso nelle cose umane, essa è in realtà la conseguenza del furto sacrilego che i Greci stanno compiendo nel sottrarre la statua di culto di Artemide dal tempio taurico. L'azione dei Greci lede le prerogative di Artemide, e perché possa essere portata a compimento è pertanto necessario che la dea sia adeguatamente compensata: è questo il senso dell'intervento di Atena. La vicenda dell'*IT* si articola così in uno schema tripartito di infrazione religiosa, minaccia di punizione e compensazione che la accomuna alla vicenda dell'*Oresteia* di Eschilo e ai fatti di Aulide: il nuovo meccanismo si innesta anzi su quelli precedenti, obliterando il terzo momento di compensazione di entrambi per poi condurre, al termine del dramma, a una ricomposizione.

A partire da questa dinamica mitica, della quale Ifigenia e Oreste sono parti integranti, la sezione finale del capitolo tenta di rispondere al quesito sul rapporto tra piani divini e sensibilità umana posto nel primo capitolo, pervenendo alla conclusione che la frattura tra le due sfere non si ricomponesse in misura tale da appagare i mortali: a una soddisfacente soluzione mitica corrisponde infatti una persistente impressione che i personaggi umani non siano che involontari agenti di progetti soprannaturali che si accordano solo in parte con i loro bisogni e le loro aspirazioni. Lo scollamento tra il piano mitico e il piano dei personaggi umani persiste.

Se i primi due capitoli si sono concentrati sul personaggio di Ifigenia, il terzo prende invece in esame la coppia amicale di Oreste e Pilade. A differenza degli studi precedenti, che hanno analizzato questa coppia dal punto di vista della sua relazione con fenomeni socio-politici dell'Atene di Euripide, cogliendo riferimenti ai riti di efebica o alle eterie aristocratiche, questo studio si colloca in una prospettiva in primo luogo teatrale, e si propone di illuminare meglio le dinamiche di 'funzionamento' della coppia sulla scena euripidea, dedicando perciò particolare attenzione ai movimenti dei due amici sulla scena e alle loro interazioni verbali. La prospettiva si amplia alle altre tragedie del ciclo atridico, dall'*Oresteia* di Eschilo, all'*Elettra* sofoclea, a *Elettra* e *Oreste* euripidei. È possibile constatare il progressivo indebolimento del personaggio di Oreste a favore dell'amico Pilade, che non solo vede aumentare la propria presenza scenica, ma acquista capacità di

iniziativa e progettazione. Il ridimensionamento di Oreste esprime il declino dell'ideale eroico, l'insufficienza del personaggio rispetto alla 'responsabilità' che gli pone l'essere figlio di Agamennone, discendente di una stirpe di re.

Tuttavia, una simile inadeguatezza non è colpa di Oreste, bensì è da imputare alla disumanità del matricidio, imposto da Apollo, che causa a chi ha dovuto compierlo uno stato di prostrazione psico-fisica tale da impedirgli di mettere in atto un comportamento eroico che pure vorrebbe adottare. La macchia del matricidio isola Oreste dalla collettività, come si osserva, con diverse sfumature, in tutte le tragedie euripidee del ciclo atridico: in particolare nell'*Oreste* la società umana è posta in una luce negativa, per la sua incapacità di mostrare pietà verso il matricida e la facilità con la quale si lascia manipolare da chi ne richiede la condanna per sordidi interessi politici.

Ma il personaggio di Oreste è di grande interesse anche per le considerazioni che permette di trarre sul tema della progettualità umana e della sua capacità di determinare gli eventi: se infatti l'Oreste eschileo e sofocleo mostravano una capacità di pianificazione e di distribuzione delle parti ai propri coadiuvanti, assicurandosi così il successo dei piani di vendetta, l'Oreste euripideo ha bisogno che siano gli altri a preparare l'azione. Ma anche la loro pianificazione si traduce in un insuccesso, e così la capacità umana di plasmare gli eventi viene fortemente ridimensionata. Del resto, anche le capacità intellettive umane sono esposte al fallimento, come dimostra l'errata interpretazione del sogno iniziale da parte di Ifigenia. Gli uomini non possono o non sanno interpretare e condizionare la realtà come vorrebbero, e restano in balia di eventi che possono apparire casuali, ma che in realtà sono determinati da quella Necessità che, come chiarisce Atena nel finale, domina su dei e uomini.

Con il quarto e il quinto capitolo, l'attenzione si sposta sulla principale e più nota riscrittura dell'*IT* euripidea, l'*Iphigenie auf Tauris* di Goethe. Il quarto capitolo mostra come Goethe rielabori i tre personaggi principali del dramma, Ifigenia Oreste e Pilade, concentrando in ciascuno di loro un principio etico, che corrisponde anche a una possibile soluzione della vicenda drammatica: Pilade è assertore della *List*, l'inganno, di cui egli, e non Ifigenia come in Euripide, è l'ideatore; Oreste è il paladino della *Gewalt*, la forza eroica, e non vorrebbe svilirla con il ricorso al

sotterfugio; Ifigenia, infine, si fa portavoce di un inedito appello alla *Wahrheit*, la verità, in virtù del quale rivela a Toante lo scopo della missione dei Greci e implora il re di consentire la loro partenza in nome della comune umanità. Goethe 'specializza' dunque i suoi personaggi, cosicché i loro confronti verbali veicolano lo scontro ideologico tra tre diverse e inconciliabili visioni etiche. Il capitolo indaga i presupposti filosofico-letterari delle scelte goethiane, dall'illuminismo, al pietismo, alla nuova concezione di umanità sviluppata dalla cultura di Weimar su influsso principalmente di Herder.

Il quinto capitolo mostra l'esito dello scontro delle tre forze in competizione nel finale dell'*Iphigenie*, illustrando tra l'altro come il tema euripideo della corrispondenza tra le due coppie fraterne venga sviluppato nell'opera goethiana e diventi un mezzo del trionfo della *Wahrheit*. Ifigenia assume in sé i poteri della sorella divina, diventando ella stessa l'immagine della divinità (*Bild*), e acquisendo così la capacità di guarire il fratello Oreste. Inoltre, ella dimostra che la divinità parla direttamente all'uomo attraverso il cuore, e rende pertanto superflui i mezzi con cui finora gli dei hanno comunicato, in modo incerto e ambiguo, la loro volontà agli uomini: il sogno e l'oracolo. La distanza tra uomini e dei, che rimaneva non colmata in Euripide, si annulla nella rielaborazione goethiana.

Il libro si conclude con una appendice generale contenente il commento al prologo dell'*IT* euripidea. Rispetto ai commenti già presenti, esso si propone una maggiore attenzione al dato drammaturgico, nel costante confronto con altre tragedie; ma attinge anche alla narratologia per l'osservazione di alcune peculiarità della narrazione prologica di Ifigenia.

La letteratura secondaria sulla tragedia greca ha affrontato la questione della caratterizzazione dei personaggi da un punto di vista precipuamente psicologico, domandandosi se le figure della tragedia greca possano essere paragonate a persone reali dotate di personalità e volontà. A questo proposito, la critica si è grossomodo divisa in due tendenze contrapposte. Da un lato si pongono quegli studiosi che asseriscono la somiglianza tra i personaggi drammatici e gli individui reali. Di questo approccio 'personalizzante' è interprete, ad esempio, Patricia Easterling (1973), la quale asserisce che Eschilo, come ogni altro drammaturgo, si sforza di creare personaggi convincenti e comprensibili (secondo il concetto di 'human

intelligibility’); nell’analizzare i personaggi sofoclei, Easterling esorta il critico a essere “open to psychological insight” (1977: 124)<sup>1</sup>. Dall’altro lato si trovano coloro i quali negano che i drammaturghi antichi avessero un reale interesse per la caratterizzazione dei personaggi. Tra loro, John Gould argomenta che “it is true that ‘plays are about people’, but people in plays, dramatic persons, are constructs” e conclude che non è tanto il comportamento dei singoli personaggi a dover essere ‘umanamente intelligibile’, bensì il dramma nel suo complesso, “the play as a whole being an image, a metaphor of the way things are, within human experience – not a literal enactment of ‘the way people behave’” (1978: 43)<sup>2</sup>. Recentemente, una posizione di mediazione è stata sostenuta da Bernd Seidensticker, il quale, se da un lato riconosce che “[l]ike all literary figures the dramatis personae of a tragedy differ categorically from real people as we meet them outside the theatre”, dall’altro afferma che “the texts do allow many more conclusions to be drawn about the character of the dramatis personae than the minimalists are ready to concede” (2008: 344-5)<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> Nella prospettiva ‘psicologizzante’ si pone anche un volume collettaneo curato da Christopher Pelling, nel quale si indagano aspetti quali “[s]elf-consciousness, introspection, awareness of decision-making and responsibility, description, individuation, understanding, and individualism” (1990: vi).

<sup>2</sup> Le premesse di questa posizione ‘antipsicologista’ sono da ricercarsi nello studio dedicato alla drammaturgia sofoclea da Tycho Von Wilamowitz-Moellendorff ([1917] 1996), nel quale lo studioso argomenta che Sofocle sacrifica la coerenza di intreccio e personaggio in favore dell’efficacia drammatica. Si colloca sul versante antipsicologista anche Garton, per il quale il punto di partenza per l’analisi dei personaggi è “to see characterisation as something within the drama, as taking its rise in the action” (1957: 254). Queste posizioni risentono della preminenza accordata all’intreccio (ἡ τῶν πραγμάτων σύστασις) sui personaggi (ἦθος) nella *Poetica* aristotelica (1450a 15-17, 20-3). Tuttavia, in proposito Seidenticker ricorda che “the *Poetics* – as is agreed by now – cannot be used uncritically as a key to the interpretation of Greek tragedy” (2008: 334). Lo studioso obietta poi che Aristotele, pur proponendo una siffatta gerarchia delle componenti del dramma, “does not ignore the importance of the tragic character and his characterization, but repeatedly—in various contexts—talks about different aspects of the dramatis personae and their representation” (ibid.). Va però ribadito che, come lo stesso Seidenticker riconosce, il termine ἦθος in Aristotele non è assimilabile alla nostra ‘personalità’, bensì si riferisce solo a quelle qualità personali che determinano e si manifestano nell’azione etica dell’individuo: “Aristotelian ἦθος . . . manifests itself – in tragedy as in life – only and exclusively where and when actions and speeches indicate the moral quality of a decision, which leads to and determines the action of a person, and thus reveals his or her inner nature” (338). D’altra parte resta valido il suggerimento di non farsi condizionare oltre misura dalle opinioni aristoteliche nell’investigare la caratterizzazione dei personaggi nei drammi antichi.

<sup>3</sup> In uno studio sulla caratterizzazione in Eschilo, Seidensticker attribuisce al drammaturgo ateniese la capacità di caratterizzare in modo efficace i suoi personaggi, quando ciò è necessario ai suoi scopi drammatici e tematici (2009: 215). Tuttavia, lo studioso rileva che Eschilo, con le due sole eccezioni di Cassandra e Clitemnestra nell’*Orestea*, si limita a conferire ai suoi personaggi quel tanto di caratterizzazione che è funzionale alla comprensione della situazione tragica: “[n]ur in der *Orestie*

Il dibattito sullo statuto dei personaggi drammatici, e più in generale letterari, è vivo anche al di fuori degli studi classici. Per quanto riguarda l'approccio personalizzante, un noto contributo è costituito dalla monografia di Bradley sulla drammaturgia shakespeariana (1960) il cui autore si sente legittimato a speculazioni sulla psicologia, le attitudini, le scelte dei personaggi che travalicano quelle informazioni che vengono esplicitamente fornite dal drammaturgo<sup>4</sup>. All'estremo opposto si collocano coloro che, con un approccio semiotico, scompongono l'unità del personaggio nei suoi semi: così in *S/Z* Roland Barthes argomenta che “[q]uando semi identici attraversano a più riprese lo stesso Nome proprio e sembrano fissarvisi, nasce un personaggio. Il personaggio è quindi un prodotto combinatorio” (1973: 65). Negli esiti ultimi dell'approccio semiotico, il termine ‘personaggio’ lascia il posto a quello di ‘attante’, definito non da tratti psicologici, bensì per ciò che fa all'interno di una storia (vd. Greimas e Courtés 2007: 17 “l'attante può essere concepito come colui che compie o subisce l'atto . . . Il concetto di attante sostituisce vantaggiosamente, soprattutto in semiotica letteraria, il termine personaggio”). In questa prospettiva, studiosi quali Propp (2000) o Greimas (1968: 207-32) si sono dedicati a creare una tassonomia dei ruoli attanziali soggiacenti alle fiabe e ai romanzi. La rigidità di una siffatta posizione è però messa in luce da Margolin, il quale, riguardo alla narrativa, fa notare che “[t]he operations of characterization and character-building fulfil several important functions in the reading experience”, permettendo di esprimere, nel personaggio, “a richness of texture, individuality and specific details beyond his pure actantial role . . . The character, once created, serves also as a focal point for a integration of a large number of both dynamic (action) and static (ideas, setting, atmosphere, mood) motives” (1983: 6-7). Margolin e altri (es. Culpeper 2001: 9-12) si sono fatti portatori di una linea di mediazione che riconosce la compresenza di fattori testuali e fattori psicologici nell'analisi e nella comprensione dei personaggi. Questa visione critica è sostanzialmente condivisa dalla critica più recente, che pur con una

---

hat her mit Cassandra und vor allem mit den einzigartigen Gestalt der Klytimestra Figuren geschaffen, die mehr sind als Funktionen der Handlung” (240).

<sup>4</sup> Ad esempio, Bradley parla dei personaggi di *Re Lear* come se fossero persone reali: “[h]ow can there be such men and women? We ask ourselves. How comes it that humanity can take such absolutely opposite forms?” (1960: 264).

varietà di approcci contamina prospettive strutturalistiche o semiotiche con prospettive psicologiche, antropologiche e sociali (vd. Heidbrink 2010: 98-104).

Dal riassunto del contenuto dei capitoli fornito sopra, dovrebbe risultare chiaro che il presente lavoro mostra maggiori affinità con la corrente critica più ‘testuale’, che considera i personaggi primariamente come funzioni all’interno del testo letterario. Tale approccio critico ha però una finalità immediata nel proposito di rilevare e analizzare determinati aspetti della caratterizzazione dei personaggi nell’*IT* euripidea e nelle sue rielaborazioni, e non corrisponde a una posizione teorica netta ed esclusiva. In altre parole, non si vuole negare che i personaggi tragici possano essere proficuamente indagati anche da un punto di vista psicologico, o storico; solo, si vuole mostrare come, accanto a queste prospettive di studi, sia vantaggioso approfondire la funzione dei personaggi in un’altra prospettiva. Per la precisione, i personaggi sono qui considerati come mediatori del messaggio ideologico che il drammaturgo intende trasmettere al suo pubblico; sono insomma indagati per la loro funzione tematica, su cui richiamano giustamente l’attenzione i curatori del volume *Characters in Fictional World*:

In many artworks and media products, it is not action that is the organizing principle, but a theme or an idea, and the characters in these texts are determined by that theme or idea. An extreme example is personification, i.e. the representation of an abstract principle such as justice as a character, as found in allegorical literature or film. . . . But even the most life-like characters in a realistic novel or movie can often also be described in light of their place in a thematic progression (Eder, Jannidis e Schneider 2010: 46).

Gli autori fanno notare come gli spettatori traggano conclusioni sul significato generale di un dramma, più che da un singolo personaggio, dalle ‘costellazioni di personaggi’, intese come segue:

A character constellation is . . . more than the mere sum of all the characters. Its structure is determined by all relationships between the characters: relations of importance, correspondences and contrasts of properties and functions, interaction and communication, conflict and agreement, mutual seeing and listening to, wishes and desires, power and value systems, narration and being narrated, perspective and participation (2010: 26).

Sull’interazione tra i personaggi richiama l’attenzione anche Alessandro Serpieri, scrivendo della retorica a teatro, che lo studioso vede nel suo fondamentale aspetto

pragmatico di mezzo di persuasione di un personaggio nei confronti di un altro, comprendente una combinazione di parola, mimica e gesti (1986: 73). Anche il presente contributo si propone pertanto di mettere in rilievo le interazioni dialogiche dei personaggi, e come attraverso esse venga veicolata la prospettiva ideologica del dramma.

Le citazioni da opere euripidee si conformano, ove non diversamente indicato, all'edizione Diggle per i tipi oxoniensi (1981a, 1994a). Onde evitare ambiguità, mentre l'*Ifigenia taurica* di Euripide sarà indicata dalla consueta sigla *IT*, il dramma goethiano potrà essere abbreviato come *Iphigenie* o *Iph.*

## Capitolo I

### **Il personaggio narratore: Ifigenia nel monologo prologico di *IT***

Questo primo capitolo si propone di analizzare il ruolo di personaggio narratore svolto da Ifigenia nel monologo prologico dell'*IT* (1-66). Uno degli elementi più controversi della drammaturgia euripidea è senza dubbio il lungo monologo iniziale di un personaggio che, pur solo in scena, narra gli antefatti della tragedia e descrive la situazione drammatica. È facile ricavare l'impressione che questi discorsi prologici non si conformino a quella regola che generalmente va sotto il nome di verosimiglianza; in altre parole, che non siano una plausibile riproduzione scenica di un atto di parola compiuto nella vita reale. Se questa prescrizione fosse intesa nel senso più stretto, le esternazioni di un personaggio potrebbero avvenire solo in forma dialogica, ma ciò impedirebbe di far conoscere al pubblico gli intimi pensieri dei personaggi. Pertanto la pratica teatrale, antica e moderna, ha in genere ammesso, per così dire, eccezioni parziali, consentendo sì l' 'irrealistico' discorso di un personaggio ad alta voce, in presenza o meno di altri personaggi, ma solo a condizione che tale discorso sia motivato come esternazione patetica, come sfogo di uno stato psicologico interiore.

Ed è proprio questa qualità che sembra mancare ai discorsi prologici euripidei, per almeno due ragioni: essi hanno un tono non sufficientemente emozionale, e abbondano di informazioni che, sebbene servano in genere al pubblico come introduzione al dramma, non hanno alcuna rilevanza per la situazione presente del personaggio in scena. Tra le tragedie euripidee, l'*IT* è una di quelle nelle quali l'inverosimiglianza del discorso iniziale è più smaccata e accentuata, dato che il prologante, Ifigenia, esordisce direttamente con la propria genealogia, senza anteporre a essa una qualche forma di 'mascheramento' drammatico, come un' apostrofe a se stessa o a un elemento inanimato. Nel capitolo si cercherà di comprendere, a titolo di premessa, a quale scopo Euripide faccia iniziare i suoi drammi con un discorso non ancora drammatico, per poi chiarire, su questa base, perché egli abbia qui affidato il discorso iniziale proprio a Ifigenia, e quale significato questa scelta abbia per il progetto del dramma.

Prima di iniziare la trattazione, sono utili alcune precisazioni terminologiche. In conformità alla precedente tradizione di studi sull'argomento, i discorsi prologici euripidei sono qui designati con il termine 'monologo' e non 'soliloquio': quest'ultimo termine, infatti, indica comunemente quella categoria di discorsi psicologicamente plausibili nella quale, come si è appena detto, il prologo euripideo non può rientrare; il primo termine è invece generalmente utilizzato in senso più lato, a indicare qualsiasi forma di discorso fatto da un personaggio che non si rivolga a un interlocutore, ed è dunque più appropriato<sup>5</sup>. La mancanza di plausibilità drammatica dei monologhi iniziali euripidei può essere espressa tramite i termini 'artificiale' e 'artificialità'. Infine, per 'prologhi diegetici' si intenderà che, se la narrazione è una parte fondamentale di ogni prologo drammatico, Euripide, a differenza degli altri drammaturghi, non ritiene necessario mascherarla e integrarla all'interno di una azione veramente drammatica.

## 1. Il dibattito sui prologhi euripidei

Sorge spontanea la domanda se il prologo diegetico sia una invenzione euripidea, creata per perseguire nuove finalità drammatiche, o se invece Euripide la eredita da una prassi tragica precedente. Quest'ultima è l'opinione di Walter Nestle, il quale ritiene che il modello del prologo euripideo sia da ricercarsi in un prologo come quello delle *Fenicie* di Frinico (1967: 23): secondo l'*argumentum* ai *Persiani* eschilei (*TrGF* 1,3,t8), la tragedia di Frinico esordiva con un eunuco persiano, il quale, solo in scena, raccontava la disfatta di Serse mentre stendeva i seggi per i maggiorenti persiani, che di lì a poco si sarebbero riuniti. La presenza nel primo verso – l'unico tramandato – del deittico τᾶδε “questi”, tramite il quale l'eunuco indicava i seggi, fa pensare a Nestle che il personaggio parli con la medesima artificialità narrativa che poi contraddistinguerà il prologo euripideo. Persino il prologo dell'*Agamennone* di Eschilo, che era stato giudicato da Schadewaldt come “das lebendige Selbstgespräch des einfachen Mannes” (1966: 7), ha invece secondo

---

<sup>5</sup> Il termine 'soliloquio' può essere fatto corrispondere al tedesco *Selbstgespräch*, che soprattutto Schadewaldt (1966) ha indicato come autoespressione patetica del personaggio.

Nestle un che di artificiale, sebbene in misura minore rispetto al prologo di Frinico. Infatti, la sentinella si limita a descrivere gli atti di parola che invece dovrebbe compiere: per esempio, dice che sta pregando gli dei, non li prega direttamente (“Der Wächter erzählt nur, daß er die Götter anrufe, gegen den Schlaf kämpfe, sich die Zeit mit Singen und Pfeifen vertreibe usw., aber er agiert dies alles nicht”, 1967: 21). Lo stesso vale, secondo lo studioso, per il monologo della Pizia nelle *Eumenidi*. Egli conclude perciò che Eschilo ha evitato un monologo artificiale solo dal punto di vista del contenuto, in quanto i suoi prologanti sono impegnati in una azione drammatica verosimile, e parlano solo di ciò di cui è verosimile che in quella situazione parlino; ma non è riuscito a evitarlo dal punto di vista formale, perché la forma del loro discorso tradisce l’artificio teatrale (22).

La conclusione di Nestle secondo cui il prologo di Frinico avrebbe fatto da modello a quello di Euripide appare tuttavia affrettata e poco giustificata. Sebbene un singolo restante verso sia una base forse troppo limitata per trarre conclusioni su rapporti letterari, è chiaro che il prologante di Frinico parla mentre sta svolgendo un’azione che richiede il suo movimento in scena; al contrario, come si vedrà meglio in seguito, i prologanti euripidei si distinguono per una mancanza di movimento che contribuisce all’impressione di artificialità del loro monologo. Ancora più significativa è la differenza nel contenuto del discorso: l’Eunuco parla di un evento, la sconfitta persiana, che è l’immediata premessa all’azione contenuta nel dramma, la ragione per la quale egli sta preparando i seggi per l’assemblea; ed è ragionevole pensare che il suo discorso fosse colorato di dolore e di paura per questo avvenimento. Il prologante euripideo, invece, non esita a narrare eventi che non hanno alcuna relazione con la sua situazione presente, e anche quando parla di eventi per lui o lei dolorosi, la forma del suo monologo non tradisce quell’emozione che ci si aspetterebbe. Quanto ai prologhi monologici di Eschilo, Nestle annette troppa importanza al fatto che la Scolta dell’*Agamennone*, o la Pizia delle *Eumenidi*, enuncino i loro atti anziché compierli: in realtà, la plausibilità psicologica delle loro parole, la coloritura emozionale, e la loro integrazione in una verosimile azione drammatica fanno sì che ben difficilmente esse possano essere percepite come una premessa artificiale al dramma vero e proprio.

I dati disponibili portano perciò a concludere che il prologo diegetico sia stato un'innovazione euripidea, che dovette suscitare un certo scalpore nei contemporanei. È noto che nell'agone delle *Rane* aristofanee (vv. 1198-248) Eschilo parodia gli esordi dei drammi euripidei inserendovi l'enigmatica frase "perse l'ampollina" (ληκύθιον ἀπώλεσεν): comunque la si interpreti<sup>6</sup>, è chiaro che tramite Eschilo Aristofane sta qui prendendo di mira la prosaicità, la monotonia, l'assenza di *pathos* dei prologhi euripidei. Se la parodia di Aristofane è espressione, per così dire, di un parere professionale, non è dato sapere quale sia stata la reazione dello spettatore medio: Ann Michelini ritiene probabile un effetto di noia (1987: 104), ma uno scolio alle *Fenicie* fa ipotizzare al contrario un gusto del pubblico per le lunghe narrazioni prologiche, che lo scoliaste non condivide<sup>7</sup>. Del resto l'opinione negativa di questo commentatore è coerente con quella di tutta la scoliastica, che imputa ai prologhi euripidei una serie di difetti:<sup>8</sup>

1. assenza di *pathos* ed efficacia drammatica (sch. *Tro.* 36; sch. Aesch. *Eum.* 1a; fa eccezione sch. *Med.* 1);
2. allocuzione diretta al pubblico (sch. *Tro.* 1; 36);

---

<sup>6</sup> Dover (1993: 337-8, ad *Ran.* 1200) spiega che la λήκυθος "is a small pot with a narrow neck and spout, which we may translate 'flask', usually containing oil for rubbing on the skin, but also scent and cosmetics". L'espressione ληκύθιον ἀπώλεσεν è stata spesso interpretata come metafora sessuale, dove ληκύθιον dovrebbe suggerire il verbo ληκᾶν, un modo gergale per indicare il rapporto sessuale; inoltre, pare che un tipo commune di λήκυθος avesse forma fallica. Pertanto, quando al v. 1203 ληκύθιον si combina con κωδάριον "fiaschetta" and θυλάκιον "sacchetto", il pubblico avrebbe dovuto cogliere un riferimento a "pubic hair, penis and scrotum" (ibid.). Tuttavia, l'interpretazione sessuale non è convincente, in quanto, come ha ben evidenziato Bain (1985), alle cui argomentazioni si rimanda il lettore, essa non è coerente con ciò che i personaggi dicono del ληκύθιον. Assai più convincente è l'interpretazione di Navarre (1933) (ma vd. Anche Méridier 1911: 132-3), secondo cui Aristofane prende in giro Euripide per aver creato prologhi caratterizzati da un tono prosaico, dalla ripetizione della medesima struttura sintattica (nome in nominativo, subordinata con participio, verbo principale), nonché dello stesso andamento metrico (la fine della subordinata coincide con la pausa pentemimera del secondo o del terzo verso). La prosaicità del prologo euripideo è sottolineata dall'intrusione, in quella che dovrebbe essere alta poesia, di un banale oggetto quotidiano come lo ληκύθιον, accompagnato da oggetti analoghi quali κωδάριον e θυλάκιον. Del resto anche secondo sch. *Ran.* 1219 Aristofane prende in giro l'uniformità dei prologhi euripidei (διαβάλλει δὲ τὴν ὁμοειδίαν τῶν εἰσβολῶν τῶν δραμάτων).

<sup>7</sup> Sch. Eur. *Pho.* 88 ἢ τοῦ δράματος διάθεσις ἐνταῦθα ἀγωνιστικώτερα γίνεται. τὰ γὰρ τῆς Ἰοκάστης παρελκόμενά εἰσι καὶ ἔνεκα τοῦ θεάτρον ἐκτέταται, "qui l'aspetto della tragedia si fa più drammatico. Le parole di Giocasta sono tarsinate in lungo, a vantaggio del pubblico". Secondo Meijering (1987: 196) l'espressione va intesa in riferimento al gusto del pubblico per le lunghe narrazioni: "I suspect that the scholion means that Euripides in dwelling beyond measure on the story of Oedipus bowed to the common taste. The implication would be that the average spectator, unlike the professional critic, simply enjoys a good story, even if it is a familiar one and not altogether relevant in the context" (enfasi dell'autrice).

<sup>8</sup> Cfr. Elspenger 1906: 6-8; Meijering 1987: 190-200.

3. eccessiva lunghezza (*Vita Eur.* 3,14; sch. *Ph.* 88; sch. Aristoph. *Ach.* 416a; sch. Soph. *Ai.* 38a<sup>9</sup>; *OC* 220);
4. prematura rivelazione degli elementi dell'intreccio, tale da pregiudicare l'interesse del pubblico verso il dramma (sch. Hom. *Il.* 15,64c<sup>10</sup>).

La critica moderna, fino alla seconda metà del Novecento, ha sostanzialmente condiviso i giudizi degli scolii antichi. Se sul quarto punto l'opinione comune è stata contestata fin da Lessing<sup>11</sup>, sul punto che più interessa ai fini del presente discorso, il primo, i commentatori hanno quasi unanimemente lamentato un'inadeguatezza artistica del prologo euripideo rispetto ai canoni dell'arte drammatica. Tralasciando per ora i giudizi formulati nella prima età moderna, che saranno approfonditi nell'appendice, si può partire da August Wilhelm Schlegel, che nella sua *Geschichte der klassischen Literatur* giudicava i prologhi euripidei monotoni ("einformig") e ne denunciava l'insufficienza artistica ("Kunstlosigkeit") (1964: 297). L'idea di rigidità espressa nell' "einformig" di Schlegel traspare anche da definizioni come quella di "schema fisso" ("Schablone") usata da Leo (1908: 23), o da un aggettivo come "rigido" ("starr") impiegato da Schadewaldt (1966: 24); di una caduta nel manierismo parla invece Wilamowitz nella sua edizione dell'*Eracle* ("die Ausführung ist der Manier verfallen", 1895: 9). Da questa condanna era assolta, tra le tragedie conservate, soltanto la tragedia che anche lo scoliaste (sch. *Med.* 57) lodava per la pateticità: la *Medea*. A essa venivano associate altre tragedie del primo periodo euripideo, come il *Filottete* (431) e la *Stenebea* (428 c.ca: vd.

---

<sup>9</sup> Lo sch. *Ai.* 38a non cita espressamente Euripide, ma nota con approvazione che le premesse del dramma vengono rivelate progressivamente (κατὰ βραχὺ) attraverso gli scambi dialogici (ἐν τοῖς ἀμοιβαίοις) tra Odisseo e Atena, giudicando che l'esposizione in forma narrativa sarebbe fonte di noia (προσκορὲς <γὰρ> ἦν διηγηματικῶ εἶδει τὸ πᾶν διεξελεῖν). È assai probabile che lo scoliaste abbia in mente il modello negativo dei prologhi euripidei.

<sup>10</sup> Lo scoliaste (forse Didimo) registra che Zenodoto ometteva la parte del discorso di Zeus nella quale il dio rivelava la futura uccisione di Patroclo da parte di Ettore, la conseguente vendetta di Achille, la presa di Troia da parte degli Achei (*Il.* 15,64-77): secondo Zenodoto, infatti, questi versi assomigliavano alle inopportune prolessi dei prologhi euripidei (il riferimento è a prologhi marcatamente prolettici come quelli dell'*Ippolito* o dell'*Ione*). Lo scoliaste difende tuttavia i versi, argomentando che Omero si limita a gettare un piccolo seme (σπέρμα μόνον τιθεῖς), e cioè, fuor di metafora, che dà soltanto una parziale anticipazione degli avvenimenti, cosicché non solo non cancella l'attesa nel pubblico, ma anzi la rende ancora più viva. Il poeta è infatti ἐναγώνιος (su questo termine cfr. Meijering 1987: 205 e nota 212, con relativa bibliografia). Sul concetto di prolessi negli scolii cfr. anche Nünlist 2009: 34-42.

<sup>11</sup> Nella *Drammaturgia di Amburgo*, Lessing difende la scelta di far anticipare al prologante l'esito del dramma, argomentando che Euripide "si riprometteva di ottenere la commozione, che desiderava suscitare, non tanto da quello che sarebbe accaduto, quanto dal modo come l'avvenimento si sarebbe verificato" (Chiarini 1975: 226).

Collard, Cropp e Lee 2015: 83), che ugualmente sembravano mantenere il carattere di soliloquio psicologicamente motivato (vd. ad es. Schadewaldt 1966: 8). Anche Décharme, il quale riteneva che “[l]e reproche de froideur qu’on fait d’ordinaire aux prologues d’Euripide a été peut-être exagéré” (1893: 405), non contestava tuttavia l’accusa di freddezza per tutte le tragedie euripidee, bensì aumentava il novero di quelle da ‘salvare’, includendovi tutte quelle che riteneva le migliori: *Ippolito, Andromaca, Supplici, Troiane, Baccanti, Andromeda, Ecuba*.

All’idea della mancanza di drammaticità dei prologhi euripidei si collega anche quella secondo cui essi costituirebbero una forma neutrale e oggettiva di narrazione (Leo parla di “schlichte Form der Erzählung”, 1908: 23; Schadewaldt vede una progressiva “Übergang echter Monologformen im πρόλογος zur neutralen Rede”, 1966: 10), tale da poter essere paragonata a un resoconto epico (H. W. Schmidt 1971: 34-5 “den klaren, eindeutigen epische Bericht”). Di conseguenza, i monologhi prologici sarebbero da considerarsi non una parte integrante del dramma, bensì una sorta di prefazione narrativa al dramma stesso. Solo nel secondo Novecento, con una accresciuta consapevolezza dei meccanismi della narrazione, si è potuto disgiungere i due concetti della assenza di *pathos* e dell’oggettività della narrazione, comprendendo che la mancanza di una forte carica emotiva non implica che il racconto non esprima la ‘personalità’ del narratore. L’idea che il narratore orienti la narrazione ai propri fini è espressa in un articolo di Charles Segal, nel quale, rigettando sia l’analogia con la narrazione epica, sia l’idea di una separazione dal dramma, lo studioso afferma:

In the tragic prologue this voice [i.e. la voce del narratore] is neither impersonal nor objective. Euripides in particular often begins with what looks like epic objectivity; but this soon dissolves because the speaker is not an impersonal narrator and because the scene must also set up the crisis of the moment (1992: 87).

Questa consapevolezza aveva già iniziato a farsi strada in relazione all’altra sezione eminentemente diegetica della tragedia euripidea (e non solo euripidea), ovvero il discorso del messaggero. In un’influente monografia del 1991, Irene de Jong aveva aperto all’analisi narratologica questa parte del dramma, applicando a essa la categoria di narrazione in prima persona: una narrazione nella quale narratore, focalizzatore e personaggio coincidono. Dopo alcuni anni, si sono prodotte anche

per il prologo analisi narratologiche<sup>12</sup> che hanno chiarito come il monologo prologico rifletta la prospettiva e i fini del narratore, ma anche le limitazioni del suo grado di conoscenza degli eventi.

Il riconoscimento della ‘soggettività’ del prologo euripideo<sup>13</sup> ha segnato senza dubbio un avanzamento negli studi, aprendo alla possibilità di considerare, per ogni monologo iniziale, come il prologante costruisca la sua narrazione e quali fini intenda perseguire; tuttavia, non risolve la questione del perché Euripide faccia iniziare i suoi drammi con un discorso non drammatico. Una possibile risposta a tale quesito è venuta da quegli studiosi che hanno messo in relazione il prologo con un’altra struttura formalizzata e ben riconoscibile del dramma euripideo, il *deus ex machina* finale, argomentando che insieme prologo ed epilogo divino costituiscano una cornice esteriore di rito e religione per una tragedia che invece, nel suo cuore, sfida la tradizione opponendovi nuovi valori etici, filosofici, culturali. Questa posizione è ben rappresentata da quanto scrive Pohlenz ne *La tragedia greca*:

Con il *deus ex machina* Euripide rientra nei binari della storia sacra o della tradizione culturale; ma ciò solo in simmetria al prologo, che indica il punto, entro la tradizione, da cui l’azione del poeta prende avvio. In piena consapevolezza, dunque, Euripide cerca un contatto con la tradizione religiosa del suo popolo; ma con altrettanta consapevolezza egli lo stabilisce soltanto esteriormente. La festa religiosa esige che il poeta tragico presentasse un brano della storia sacra. A questa legge doveva piegarsi anche Euripide. Egli sapeva però anche con certezza che la sua tragedia non era più riproduzione e interpretazione di miti tramandati, ma ne era continuazione e creazione originale, informata ad un atteggiamento spirituale remotissimo dalla fede del popolo. La sua coscienza artistica esige allora una netta delimitazione dell’opera propria; e mentre in questa egli sviluppava l’azione dall’interno, fondandola sulla sua visione della vita e

---

<sup>12</sup> Sono informate a un approccio narratologico lavori come *Telling Tragedy* di Barbara Goward (1999) o *The Classical Plot* di Nick Lowe (2000: spec. 157-87). A Lowe si deve anche una concisa trattazione sui prologhi euripidei (2004: 270-3), nella quale chiarisce che “the prologues still leave gaps and ambiguities, and their narrators are anything but objective, impersonal authorities” (271). Il metodo narratologico è stato poi applicato all’analisi di singoli drammi, con lo studio di Andreas Markantonatos sull’*Edipo a Colono* (2002) e di Anna Lamari sulle *Fenicie* (2010). Queste due monografie analizzano anche la narrazione prologica (Markantonatos 2002: 29-44; Lamari 2010: 23-40), mettendo in luce come, nel comunicare gli eventi che fanno da premessa al dramma, i narratori prologici esprimono la propria visione sugli eventi stessi.

<sup>13</sup> In un contributo recente (2015), Jordi Redondo ha messo in luce come i prologanti euripidei beneficino di una caratterizzazione linguistica. Ad esempio, nel monologo del contadino dell’*Elettra* la presenza di crasi rimanda a una lingua semplice e colloquiale, ma d’altra parte il prologante si sforza di nobilitare la sua parlata tramite il ricorso all’ipotassi e a poetismi. Questa duplicità linguistica rispecchia la singolarità della condizione del contadino, il quale è di condizione umile, ma di nobili antenati e soprattutto nobile d’animo.

dell'animo umano, configurava invece in base ad altra legge il prologo e l'epilogo, destinati soltanto ad istituire un rapporto con la tradizione. (1961: 500)

In termini sostanzialmente analoghi si esprimono Décharme (1893: 397-401), Verrall (1895: 166), Terzaghi (1938), W. Schmidt (1963: 212-13). Se l'intuizione della necessità di considerare in stretta relazione prologo ed epilogo è senza dubbio proficua, e costituisce la base dell'argomentazione che sarà svolta in questo capitolo, sarà invece necessario correggere l'idea che le due estremità del dramma siano nettamente separate dal cuore del dramma stesso e non abbiano interazione con esso. Come si vedrà, la relazione di queste tre parti saranno meglio chiarite se si considererà che prologo ed epilogo, pur essendo parti riconoscibili e distinte dal resto della tragedia, *si integrano* con essa in un progetto unitario.

A conclusione della premessa bibliografica sui prologhi euripidei, è opportuno affrontare, pur brevemente, la dibattuta questione della presunta allocuzione al pubblico nel prologo euripideo. Lo scolio a *Tro*. 36 la postula espressamente per il monologo prologico di Poseidone:

τὴν δ' ἄθλιαν: ἄμεινον ἦν ἀπὸ τῶν πραγμάτων παρεισάγεσθαι, ὀδυρομένην τὰ παρόντα. οὕτως γὰρ <ἄν> ἡ τραγωδία τὸ πάθος εἶχε, νῦν δὲ ψυχρῶς τῷ θεάτρῳ προσδιαλέγεται<sup>14</sup>.

[*la misera*: sarebbe stato meglio introdurre in scena direttamente lei [Ecuba], in conseguenza degli eventi accaduti, nell'atto di lamentarsi per i mali presenti. In questo modo la tragedia avrebbe avuto l'appropriato tono patetico, mentre così si parla freddamente al pubblico].

Lo scoliaste avrebbe preferito un soliloquio di Ecuba, la persona che subisce su di sé gli eventi narrati, secondo il modello dei soliloqui pienamente drammatici dei drammaturchi diversi da Euripide. È invece Poseidone a narrare 'freddamente', con la distanza di un dio, gli antefatti del dramma, e in virtù della mancanza di *pathos* il suo discorso appare artificiale e sembra violare il principio della separatezza del mondo drammatico, e dunque essere rivolto al pubblico. Del resto nel verso oggetto dello scolio Poseidone si riferisce a Ecuba indicandola con il deittico τήνδε, probabilmente accompagnato da un gesto che, in assenza di un interlocutore intradrammatico, sembrerebbe rivolto al pubblico stesso.

---

<sup>14</sup> Lo scolio è citato secondo Schwartz 1891.

L'idea di un'allocuzione diretta al pubblico è ripresa, tra gli altri, da Schadewaldt (1966: 10) e Pohlenz (1961: 495). Secondo un'altra linea interpretativa, non è invece possibile parlare di allocuzione al pubblico nei prologhi euripidei, in quanto mancano esplicite marche di seconda persona plurale o espliciti vocativi rivolti al pubblico: come scrive Oliver Taplin, "if the audience is to be directly (as opposed to implicitly) addressed, there should be a vocative or at least a clear gesture in its direction. So it is important that there is not one single instance in Greek tragedy of a vocative to the audience, θεαταί, ἄνδρες, or the like" (1977: 131; cfr. anche Taplin 1986: 166). Una posizione analoga a quella di Taplin è espressa da Bain (1975). In un contributo più recente, Irene de Jong (2007) propone di far rientrare i prologhi euripidei nella categoria di 'discorso diafonico', introdotta nello studio dei testi classici da Kroon, che così la definisce: "the label 'diaphonic' . . . can be attached to any monological stretch of text that somehow displays the features of a communicative interaction, without having all formal characteristics of a dialogical discourse type (i.e. without having an actual exchange structure)" (1995: 112). La presenza nel prologo euripideo di "signs of the narratee", quali pronomi deittici, interventi narratoriali o presenti storici<sup>15</sup>, induce dunque de Jong a considerare i monologhi prologici euripidei "diaphonic monologues, monologues, that is, which are spoken by one speaker who is alone or surrounded by mute characters, but which contain many signs of a narratee . . . and thereby invite the spectator to feel addressed" (2007: 27). Tuttavia, la conclusione di de Jong non permette di apprezzare la specificità, o meglio l'anomalia, del monologo prologico euripideo, e cioè il fatto che non sia un discorso drammatico – in quanto non è né un dialogo né un'autoespressione patetica – ma neppure cancelli esplicitamente l'illusione drammatica rivolgendosi al pubblico. Quest'ultimo, più che sentirsi apostrofato, avverte la stranezza di un discorso che non sa come classificare, pronunciato da un personaggio che si colloca nel limbo tra il mondo reale e il mondo drammatico. La peculiarità del monologo prologico euripideo non è dunque di essere rivolto al pubblico, ma di non essere rivolto a nessuno.

---

<sup>15</sup> De Jong spiega che i presenti storici "are a way of marking events as important and again presuppose an audience, to whom this special importance should be pointed out" (2007: 25).

## 2. Il prologo diegetico e il rituale drammatico

La specificità del prologo diegetico euripideo può essere compresa al meglio nel confronto con il modello di prologo con cui è stato sovente contrapposto, quello sofocleo. Quest'ultimo – con la possibile eccezione delle *Trachinie*, dove non è chiaro se Deianira reciti un monologo o si rivolga alla nutrice<sup>16</sup> – prevede il dialogo tra due personaggi, nel quale sono gradualmente svelate le premesse del dramma, cosicché gli spettatori sono introdotti nel mondo della finzione drammatica in un modo che è sì immediato, ma non brusco, in quanto non sottolinea la frattura tra quel mondo e il mondo reale. In altre parole, Sofocle mantiene la verosimiglianza dell'azione scenica, e perciò è lodato dagli scoli, che in proposito impiegano il termine *πιθανότης*, “plausibilità” (vd. Meijering 1987: 193).

Diversamente da Sofocle, Euripide pone enfasi sullo stacco tra realtà e finzione, collocando i suoi prologanti esattamente nello spazio di frattura: essi infatti, pur non essendo certamente individui reali – tra l'altro, indossano la maschera – non sono neppure ancora personaggi drammatici, in quanto i loro atti di parola non possono essere assimilati a quelli che sarebbero prodotti da personaggi pienamente calati nella finzione drammatica. Gli spettatori sperimentano così il paradosso di una figura che è in scena prima ancora di diventare un personaggio, e descrive il mondo mimetico prima che divenga davvero tale. Si potrebbe quasi paragonare la scena euripidea a un quadro di natura inizialmente morta, che il prologante delinea a parole, per poi finalmente concedere che si animi. Talvolta questo quadro comprende anche degli altri personaggi, che tuttavia rimangono anch'essi immobili, non sentono le parole del prologante, e rimangono in attesa di animarsi nella scena successiva, mentre il narratore li indica tramite deittici<sup>17</sup>. Si ha davvero

---

<sup>16</sup> Nel già citato articolo, De Jong rileva nel discorso di Deianira uno stile allusivo ed ellittico, e ne deduce che, a differenza dei prologhi euripidei, esso non può essere rivolto al pubblico, bensì a una persona informata dei fatti; pertanto, la nutrice, che prende la parola al v. 49, deve già essere in scena ad ascoltare la padrona (2007:11). Questa conclusione non convince, perché l'allusività e la reticenza caratterizzano altri discorsi sicuramente pronunciati nella solitudine del personaggio, come il soliloquio della scolta al principio dell'*Agamennone* eschileo (cfr. vv. 36-9), e persino il monologo di Elettra all'inizio dell'*Oreste* euripideo, che pure, nella prospettiva di de Jong, dovrebbe essere rivolto al pubblico (cfr. vv. 14, 26-7). D'altra parte, il soliloquio di Deianira è ricco di informazioni che non avrebbe senso ripetere alla nutrice. È dunque più probabile che questo discorso sia pronunciato in solitudine, oppure, se la nutrice è presente, sia pronunciato senza tenerne conto.

<sup>17</sup> In *HF* 14 Anfitrione indica Megara (Μεγάραν τε τήνδε), in *Tro.* 36 Poseidone indica Ecuba (τὴν δ' ἀθλίαν τήνδε).

l'impressione che il prologante abbia la facoltà di prolungare a sua discrezione questo stadio embrionale del dramma, in quanto, non essendo ancora un personaggio drammatico, non è in alcun modo incalzato da eventi drammatici che lo costringano ad abbreviare o a troncargli il suo discorso.

Oltre a non parlare come dovrebbero, i prologanti euripidei non sembrano possedere neppure l'altro requisito di un personaggio drammatico, ovvero la capacità di movimento sulla scena. A questo proposito si impone nuovamente il confronto con il prologo sofocleo, nel quale al contrario i personaggi si muovono fin dall'inizio sulla scena, impegnati in una azione che spesso consiste nell'esplorazione dello spazio scenico, cosicché questo viene descritto indirettamente agli spettatori in modo drammaticamente plausibile<sup>18</sup>. È vero che per la fissità dei suoi prologanti Euripide fornisce una motivazione drammatica, come ha evidenziato Schadewaldt correggendo Leo<sup>19</sup>: frequente è, ad esempio, il caso in cui il personaggio si trova supplice presso un altare (*Andromaca, Eraclidi, Eracle, Elena*). Tuttavia, bisogna notare che la giustificazione giunge solo alla fine del monologo, dopo che il prologante ha indugiato a narrare fatti di cui pure, nell'*hic et nunc* del momento drammatico, non avrebbe senso che parlasse.

Questa motivazione ritardata ("Nachgetragene Motivierung", come la definisce Schadewaldt) si giustifica all'interno della struttura del monologo prologico, ben messa in luce da Paola Albini (1987): la studiosa ha osservato un movimento tale per cui la narrazione, partendo dal passato mitico più lontano, procede in stretto ordine cronologico fino al presente scenico, fino al momento in cui il prologante descrive l'ambiente scenico nel quale si trova. A partire dalle osservazioni di Albini si può comprendere che, poiché il monologo prologico deve creare una plausibile

---

<sup>18</sup> Nell'*Aiace*, Odisseo esamina le impronte di Aiace per comprendere se si trova nella sua tenda; nell'*Electra*, il pedagogo descrive a Oreste la topografia di Argo. Il *Filottete* mette in scena un'interessante combinazione tra parole e azione di esplorazione: Odisseo descrive la conformazione della caverna di Filottete, che non può vedere, come la ricorda per averla vista anni prima; Neottolema, che invece è in posizione tale da vedere l'interno della caverna, conferma che è ancora abitata descrivendo gli oggetti di Filottete che vi si trovano. Nell'*Edipo a Colono* Antigone descrive l'ambiente circostante al padre Edipo, che è cieco, ma non sa il nome del luogo finché non sopraggiunge un abitante a rivelarglielo.

<sup>19</sup> Se Leo aveva ritenuto che i prologanti euripidei non forniscano né motivazioni 'esterne', ovvero legate alla situazione drammatica, né 'interne', radicate nello stato psicologico del personaggio (1908: 23), Schadewaldt osserva che Euripide fornisce sempre una motivazione esteriore per la presenza del personaggio in scena (1966: 8-9 n4) ma non una motivazione psicologica per il suo parlare (10).

situazione scenica, nel momento in cui il prologante si cala nel dramma stesso e ne descrive la situazione di partenza, deve egli stesso avere la sua plausibile collocazione in quel quadro: se esce di scena, deve avere un motivo per farlo; se resta, la sua immobilità deve avere una ragione. Ciò non toglie che, se alla fine del monologo il dramma viene avviato senza difetti, l'atto di parola che lo avvia non è drammatico. Pertanto, prima di potersi infine fare una ragione della fissità del prologante, gli spettatori vedono una figura che parla in modo irreali, e il fatto che non si muova non può che spingere ancora di più a domandarsi in quale ambito di realtà la figura si trova: nella 'realtà reale'? nella realtà fittizia del dramma? In altre parole, per la gran parte del monologo la fissità del prologante non è la motivata fissità di un personaggio drammatico, ma il riflesso di un atto di parola artificioso e non classificabile.

Su queste premesse, è facile intuire che la fine del monologo prologico e l'inizio del dramma vero e proprio sono segnati o da un atto di parola pienamente drammatico, o dal movimento del personaggio. Il prologante può rivolgere un'apostrofe a un altro personaggio, sebbene questi non sempre possa udirla<sup>20</sup>; altrimenti un altro personaggio, o presente in scena fin dall'inizio o sopraggiunto al termine del monologo, inizia a parlare aprendo un dialogo<sup>21</sup>. L'uscita di scena è più rara, e riguarda soprattutto i prologanti divini, che dopo aver concluso il loro monologo lasciano spazio ai personaggi mortali<sup>22</sup>.

---

<sup>20</sup> In *Her.* 48 Iolao si rivolge ai figli di Eracle, chiedendo loro di stringersi a lui a protezione dall'araldo argivo mandato da Euristeo, e si rivolge poi all'araldo stesso (v. 52). In *Hec.* 55 il fantasma di Polidoro apostrofa la madre, che pure non può sentirlo. In *Ba.* 55 Dioniso chiama le menadi asiatiche che formano il coro. In *Tro.* 45-7, Poseidone rivolge un addio alla città di Troia prima di avviarsi all'uscita (anche se l'arrivo di Atena gli impedirà di uscire effettivamente). Infine, in *Pho.* 84 l'apostrofe prende la forma di una preghiera a Zeus. Riguardo *Hec.*, è interessante notare che Polidoro, mosso da pietà per la madre, utilizza l'interiezione  $\phi\epsilon\upsilon$ , un elemento patetico che il prologante non può utilizzare finché, al termine del monologo, non diventa un pieno personaggio drammatico.

<sup>21</sup> In *HF* 59 Alcmene, che finora è stata silente ed è stata indicata da Iolao al v. 14, 'diventa viva' e inizia a parlare. In *Suppl.* 42 è invece il coro a prendere la parola. L'entrata di un altro personaggio, non annunciato dal prologante, è in *Med.* 49, *Andr.* 56, *El.* 54, *Hel.* 67, *Or.* 71. In *Alc.* 24 l'entrata di Thanatos è invece annunciate da Apollo.

<sup>22</sup> Con l'eccezione di Dioniso in *Ba.*, gli altri prologanti soprannaturali (Afrodite in *Hipp.*, il fantasma di Polidoro in *Hec.*, Ermes in *Ion*) non appariranno più dopo il monologo iniziale (se non, nel caso di Polidoro, come cadavere). Solo in due casi capita che un prologante umano lasci la scena: in *IT* e *Pho.* In *IT*, è necessario che Ifigenia rientri nel tempio per far sì che non incontri subito Oreste e Pilade, che appaiono nella scena successiva; l'uscita di Giocasta in *Pho.* consente di introdurre Antigone e il pedagogo per la scena di *teichoskopia* dei vv. 88-201.

Al fine di comprendere la ragione di questa ‘sospensione del dramma’ attuata nel prologo euripideo, è opportuno partire dalla premessa che ogni dramma attico metteva in scena un episodio mitico all’interno di una cornice di celebrazione festiva. Ora, Euripide, introducendo i suoi drammi con una lunga narrazione, che parte dalle premesse mitiche più remote per approdare alla presente situazione scenica, mette allo scoperto il processo, normalmente implicito, tramite il quale il drammaturgo seleziona un segmento dalla totalità del mito e ne fa una rappresentazione drammatica, scegliendo tra le varianti del mito stesso o creandone di proprie. Se la rappresentazione dei drammi nel contesto rituale si basava su un ‘patto’ tale per cui il drammaturgo doveva presentare un mondo controfattuale immediatamente ‘vivo’ agli occhi degli spettatori, Euripide viola questo patto trasformando solo gradualmente il mito in dramma. Ma in conseguenza di questa violazione egli distanzia i suoi drammi dalla ritualità del culto, segnala ai suoi spettatori che essi devono essere considerati come opere d’arte autonome, slegate dalla cornice di festa religiosa. Perciò, se in virtù del loro inserimento nel rito si presupponeva che le tragedie dovessero esprimere i valori culturali della collettività ateniese<sup>23</sup>, Euripide mette in chiaro che i suoi drammi esprimono invece valori

---

<sup>23</sup> La questione di quale fosse la relazione delle tragedie con la cornice culturale nella quale erano messe in scena ha dato luogo a un vivace dibattito. Per citare solo alcuni contributi, si può ricordare che, da un lato, Oddone Longo asserisce che il fine del festival drammatico era “consolidating the social identity, maintaining the cohesion of the community” (1990: 14). D’altra parte, Jasper Griffin individua come fine precipuo degli spettacoli teatrali il diletto (1998: 60-1). Egli ammette che “one element of the pleasure of the audience, or of some members of it, was to see their shared beliefs and values satisfyingly restated, refurbished, revealed again as capable of explaining the complexity of the world and of events”; ma asserisce che “by no means all these ideas and values were connected with democracy” (ibid.). Tuttavia, alla pretesa di Griffin che non ci fosse nulla di specificamente democratico nella tragedia, Richard Seaford obietta giustamente che “tragedy is . . . a highly complex synthesis of . . . traditional myths (and their values) with, inevitably, new elements (and values) emanating from the society in which they were created” (2000: 35). Simon Goldhill, ispirandosi alla scuola francese di Jean-Pierre Vernant e Pierre Vidal-Naquet, afferma che la tragedia mette in discussione i valori civici, e riconduce una siffatta libertà di critica all’atmosfera di licenza del festival dionisiaco, tale da autorizzare sia “tragedy’s depiction of society collapsing in violence and disorders” sia “comedy’s fulfilment of desires and fantasies” (1990: 127). Infine, Croally attribuisce alla tragedia una funzione didattica, che essa avrebbe svolto mettendo a confronto i valori e le istanze contemporanee con il distante passato del mito: “tragedy taught by examining the self (ideology) in dramatic other worlds” (2005: 67). Pur con la cautela suggerita dalla difficoltà del tema, non pare azzardato affermare che alla tragedia si richiedeva di tenere viva l’eredità dell’antico mito, mostrandone la perdurante significatività per la polis contemporanea. Tuttavia, i tragediografi non potevano non mettere in luce nelle loro opere la crescente distanza che separava il mito dai nuovi valori che si andavano elaborando nella società contemporanea. Se in una trilogia come l’*Oresteia* eschilea emergono i valori politici collettivi, con l’imposizione della giustizia della polis sulla vendetta del mito, il teatro di Euripide porta in primo piano il fermento di circoli intellettuali

indipendenti, o persino in contrasto, con quelli tradizionalmente riconosciuti. Va perciò rovesciata la prospettiva di coloro che, come Pohlenz, postulano uno stretto legame tra il monologo prologico e la cornice festiva, che li isola entrambi dal dramma, comprendendo invece che proprio il monologo prologico è lo strumento che Euripide usa per isolare il dramma dal rito.

Per quanto riguarda il rapporto del dramma con il mito, meritano un'attenta considerazione le opinioni espresse da Matthew Wright in una monografia del 2005, incentrata sull'*IT* e sull'*Elena*. A giudizio dello studioso, queste due tragedie “have a distinctive intellectual quality, in that they encourage their audience to consider the business of myth and fiction as a subject in its own right” (2005: 134)<sup>24</sup>. Al riguardo, Wright fa uso della categoria di ‘metamitologia’, definita “a type of discourse which arises when mythical characters (here, but not necessarily, in dramatic fiction) are made to talk about themselves and their own myths, or when myths are otherwise presented, in a deliberate and self-conscious manner” (135). A suo avviso, Euripide avrebbe scelto di portare in scena i miti di Ifigenia ed Elena in quanto erano “unusually abundant in contradictions and inconcinnities” (134). Egli ritiene che, poiché la maggior parte degli spettatori aveva familiarità solo con la versione più nota dei rispettivi miti, che vedeva Ifigenia morire in Aulide ed Elena recarsi a Troia, dovette essere turbata dalla presentazione non convenzionale di questi miti fatta da Euripide, con il risultato, ricercato dal drammaturgo, di una profonda crisi di fede nel mito: “Euripides’ message is that the details of myths are confused, that the manner of their transmission precludes authenticity or absolute veracity, and that, ultimately, literal belief in myth is impossible . . . That is, all myths are nothing more than substitutable fictions” (156). Ma poiché il mito era per gli antichi la principale fonte di conoscenza del passato, la messa in dubbio della sua solidità equivaleva a infirmare “the basis for belief or disbelief in anything at all” (ibid.).

---

spesso distanti dalla cultura comune. Il prologo diegetico può dunque essere interpretato come un mezzo per segnalare la distanza non solo dal mito, ma anche dalla collettività.

<sup>24</sup> La struttura di *IT* ed *Elena* è a tal punto affine che F. Schroeder poté riassumerle con le stesse parole nel suo *De iteratis apud tragicos graecos* (1882). Per una panoramica sul dibattito concernente i rapporti tra le due tragedie cfr. Platnauer 1938: xv-xvi; Pacati 1993; Wright 2005; Marshall 2014: 45-9. Wright ritiene che l'*Elena*, insieme a *IT* e *Andromeda*, costituisse una trilogia tragica.

Le riflessioni di Wright prendono le mosse dal fatto obiettivo che *IT* ed *Elena* mettono allo scoperto, con un grado di evidenza maggiore rispetto alle altre tragedie euripidee, il lavoro sul mito da cui nasce il dramma, facendo entrare lo spettatore, si potrebbe dire, nel laboratorio del drammaturgo. Nell'*Elena*, la stessa prologante e protagonista si mostra consapevole dell'esistenza di diverse versioni sulla sua nascita: se da un lato dichiara di essere figlia di Tindaro, dall'altro riporta anche la versione secondo cui Zeus sarebbe volato in forma di aquila da Leda e a lei si sarebbe unito (vv. 17-21); utilizzando un'espressione dubitativa (εἰ σαφῆς οὗτος λόγος, "se questa storia è vera", v. 21), Elena fa capire che ella stessa non sa se la storia è attendibile. Riguardo invece alla sua abduzione da Sparta alla volta di Troia, la narratrice presenta la propria versione come quella vera, narrando come Era, onde punire Paride per averle preferito Afrodite nella gara di bellezza tra le dee, abbia sostituito Elena con un fantasma e abbia trasferito la donna in Egitto; di conseguenza i Greci si sono illusi di intraprendere la guerra di Troia per riportare in patria Elena, mentre hanno combattuto per quel fantasma (vv. 21-55). È degno di nota che la credenza comune dei Greci riguardo a Elena corrisponde alla versione del mito più diffusa e autorevole, tramandata dai poemi omerici: Euripide incorpora in una tragedia due versioni mitiche, sfruttandone il contrasto per creare uno scollamento nelle conoscenze dei suoi personaggi sugli eventi del passato. Un'analogia operazione è alla base della trama dell'*IT*, dove Ifigenia è l'unica greca a sapere che il sacrificio in Aulide non ha avuto compimento, e che Ifigenia stessa è stata invece portata nella terra dei Tauri grazie all'intervento di Artemide. Tuttavia, all'inizio del suo monologo ella mantiene l'incertezza sulla sua sorte, dicendo ambiguamente che Agamennone la "sgozzò", "a causa di Elena, a quanto pare" (ἔσφαξεν Ἑλένης οὐνεχ', ὡς δοκεῖ, πατήρ, l. 8). Procedo poi narrando la ragione del sacrificio, ovvero la bonaccia che impediva la partenza della flotta greca dall'Aulide, e il conseguente responso di Calcante secondo il quale era necessario che Agamennone sacrificasse la figlia ad Artemide a compimento di un voto mancato. Solo al v. 28, riprendendo la narrazione del momento del sacrificio, Ifigenia chiarisce l'equivoco, precisando che Artemide l'ha sottratta al coltello sacrificale e l'ha portata tra i Tauri. L'anticipazione del sacrificio al v. 8 è notevole

in quanto la narrazione ripetuta di uno stesso evento è una strategia narrativa<sup>25</sup> inconsueta per i prologhi euripidei, che come ha mostrato Albin (1987) procedono normalmente in stretto ordine cronologico dal passato mitico alla prefigurazione del futuro drammatico: qui la ripetizione consente a Euripide di giocare sulle varianti mitiche, facendo prima credere al pubblico di aver scelto la versione più consueta del mito di Ifigenia – e di conseguenza spingendolo a chiedersi se il personaggio che si trovano di fronte è un fantasma – per poi rivelare che ha invece scelto una versione secondaria, forse in parte da lui inventata<sup>26</sup>.

Se dunque Wright ha colto una cifra di queste due tragedie, le sue valutazioni sul significato del lavoro euripideo sul mito si prestano a più di un'obiezione. È inappropriato parlare in termini di “literal belief in myth”, dal momento che il mito era intrinsecamente plurale, e comprendeva numerose varianti; né la scelta del drammaturgo di ricreare in parte il mito stesso poteva di per sé suscitare scalpore, a condizione che i tratti salienti – come ad esempio, per la vicenda atridica, il fatto che a uccidere Clitemnestra sia il figlio Oreste – fossero mantenuti. Pertanto è inverosimile che gli spettatori ateniesi, constatando la manipolazione del mito attuata da Euripide, potessero sperimentare una profonda crisi gnoseologica, come ritiene Wright. Per quanto riguarda l'*Elena*, il contrasto tra diverse versioni del mito ha sì implicazioni ‘filosofiche’, che dipendono però dal fatto che la comune, erronea convinzione che Elena si sia recata a Troia – corrispondente alla versione prevalente del mito – ha avuto conseguenze esiziali, che si sarebbero evitate se solo la verità – corrispondente alla versione meno diffusa – fosse stata palese. E infatti nel corso della tragedia i personaggi lamentano più volte l'inutilità della guerra di Troia e di tutti i lutti che ha causato (vv. 363, 603, 609, 707, 1220). In una parola, l'*Elena* mostra come le decisioni umane possano dipendere da una scorretta percezione della realtà, e come ciò possa portare a inutili sofferenze. Riguardo all'*IT*, va detto che Euripide, più che approfondire il tema delle terribili conseguenze portate dal contrasto tra apparenza e realtà<sup>27</sup>, si concentra sul problema religioso del

---

<sup>25</sup> Sulla narrazione ripetuta cfr. il capitolo sulla frequenza narrativa in Genette 2006: 162-207.

<sup>26</sup> Vi è un certo consenso tra gli studiosi nel ritenere che Euripide sia stato il primo a presentare un'Ifigenia che sopravvive al sacrificio in Aulide da mortale, e non viene resa immortale in Grecia (come nel *Catalogo delle donne* o in Stesicoro) o tra i Tauri (*Cipria*, Erodoto). Per la discussione sul retroterra mitico dell'*IT* vd. Cropp 2000: 43-6, Parker 2016: xix-xxx.

<sup>27</sup> Nell'*IT*, quando Ifigenia chiede a Oreste perché la madre abbia ucciso il padre, il fratello le risponde di lasciar perdere ciò che riguarda la madre, perché non è bello per lei sentirlo (ἔα τὰ

comportamento della divinità<sup>28</sup>. A questo proposito, il contrasto tra due versioni del mito esprime l'ambiguità insita nella 'personalità' di Artemide: la versione secondo cui la dea ha voluto l'effettivo compimento del sacrificio configurerebbe una divinità primitiva e sanguinaria, quanto mai distante dalla sensibilità di Ifigenia e degli altri mortali; la versione secondo la quale ha invece salvato Ifigenia riscatta solo in parte la dea, perché se da un lato la assolve dal sangue dell'eroina, dall'altro la mostra ancora compiaciuta del sangue di altre vittime umane, che Ifigenia stessa è costretta a sacrificare in terra taurica. Adottando quest'ultima versione, Euripide fa iniziare il dramma nel segno di una insufficienza etica della divinità, ponendo così implicitamente il quesito se tale limitazione sarà superata nel corso del dramma stesso.

Non è dunque scorretto affermare che l'*IT* e l'*Elena* possiedono una specificità intellettuale nel mettere in mostra il processo di selezione ed esclusione delle varianti del mito, e nello sfruttare la pluralità del mito stesso ai fini della costruzione dell'intreccio, e quindi della trasmissione di un messaggio che si può dire filosofico. Tuttavia, questa constatazione non deve nascondere il fatto che tutte le tragedie euripidee sono inerentemente metamitologiche, tutte spingono a interrogarsi sul mito e sulla sua funzione nel mondo attuale. Si può forse comprendere meglio la costruzione intellettuale di Euripide se si paragona il genere tragico, nelle mani di Euripide, a un laboratorio nel quale Euripide conduce esperimenti – le tragedie – finalizzati a testare la compatibilità del mito con le nuove istanze intellettuali che sono in elaborazione. In quest'ottica, il prologo diventa una sorta di premessa nella quale il drammaturgo, come ogni scrupoloso sperimentatore, enuncia le condizioni

---

μητρός· οὐδὲ σοὶ κλύειν καλόν, v. 927): è verosimile che questa reticenza sia motivata dall'inopportunità di rivelare a una vergine la relazione adulterina tra Clitemnestra ed Egisto. Nelle tragedie del ciclo atridico, l'adulterio si alterna alla volontà di vendetta per la morte di Ifigenia come movente di Clitemnestra per l'uccisione del marito (per un riassunto dei riferimenti a questo tema nelle tragedie del ciclo cfr. Parker 2016: xxv-xxvii). Da questo cursorio riferimento sembrerebbe di capire che nell'*IT* Euripide privilegi la prima spiegazione, ma in verità il tema delle motivazioni di Clitemnestra non è sviluppato in questa tragedia. Non viene dunque stabilita nessuna catena di sangue che, dalla errata convinzione che Ifigenia sia stata sacrificata, porti all'assassinio di Agamennone e quindi al matricidio di Oreste; si può perciò convenire con Kyriakou che "the play does not dramatize the consequences of human ignorance or misdirected emotion", e che perciò "the play cannot be thought to share the theme of futile bloodshed with *Helen*" (2006: 22-3).

<sup>28</sup> La differenza tematica tra *IT* ed *Elena* è stata colta da Carlo Maria Pacati, il quale ha argomentato che, mentre l'*Elena* si chiede "che senso ha la vita degli uomini? quale possibilità esiste che l'uomo riesca a cogliere la realtà e ad agire su essa?", l'*IT* "sembra porre un quesito ben diverso, cioè quale possibilità abbiano gli uomini di comprendere l'operato degli dei" (1993: 173-4).

del proprio esperimento. Questa metafora sperimentale non deve però indurre a ricadere nell'ormai superata concezione secondo la quale il prologo euripideo sarebbe un resoconto fattuale e oggettivo, prodotto da un narratore non coinvolto in ciò che espone: al contrario, la particolarità dell'esperimento euripideo è che le condizioni dell'esperimento sono filtrate attraverso la mediazione diegetica del personaggio prologante, il quale, sebbene non sia ancora propriamente un personaggio drammatico, ha tuttavia una sua soggettività diegetica. È dunque opportuno valutare, per ogni tragedia, quali ragioni hanno spinto il drammaturgo ad affidare l'enunciazione delle premesse del dramma a un determinato personaggio.

### **3. L'esperimento dell'*IT***

Se è possibile paragonare il dramma euripideo a un esperimento, bisogna comprendere quale specifico esperimento Euripide conduca nell'*IT*. A tal fine, è utile richiamare la già segnalata corrispondenza tra prologo ed epilogo, in quanto uniche parti della tragedia dove si evidenzia una azione divina, mentre il resto del dramma stesso vede solo l'azione dei mortali. Nel caso dell'*IT*, l'intervento divino è avvenuto innanzitutto nel passato prescenario, dal momento che è stata Artemide ad aver portato Ifigenia nella terra dei Tauri, creando così le premesse del dramma. Una comunicazione soprannaturale agisce anche in direzione del futuro intrascenario, nella forma del sogno che Ifigenia racconta di aver avuto nella notte appena passata (vv. 42-60), e che dovrebbe metterla in guardia contro la possibilità che ella sacrifichi Oreste; ma Ifigenia lo interpreta come una rivelazione della morte di Oreste stesso, vanificando così l'avvertimento divino. Alla fine del dramma la dea Atena interviene invece direttamente per impedire a Toante di catturare i fuggiaschi, e per assegnare loro il compito di fondare nuovi culti in Attica (vv. 1435-89).

A differenza dell'epilogo, dunque, nel prologo la divinità non compare direttamente, ma la sua azione è raccontata dalla prospettiva di Ifigenia. È possibile valutare l'importanza di questa mediazione confrontando l'*IT* con l'*Ippolito*, dove invece è la divinità a prendere la parola, cosicché il monologo prologico si configura come l'esposizione del piano della divinità, e l'intera tragedia come compimento di quel piano. Afrodite annuncia che dimostrerà il suo potere punendo Ippolito, in

quanto rifiuta di renderle gli onori che sono dovuti a una divinità (vv. 1-22) e passa a descrivere il suo piano, pur tralasciandone i dettagli (vv. 23-50). Si può perciò concludere, con Francis Dunn, che l'*Ippolito* "*Hippolytus* begins at the end. As the play gets under way, it seems that the action is already finished, and the hero of the drama is as good as dead" (1996: 88). Questa tragedia somiglia dunque, nell'ottica qui adottata, più che a un esperimento aperto, alla dimostrazione di un teorema: il teorema della potenza divina. Una simile circolarità non si trova invece nell'*IT*, grazie al fatto che non è la divinità, ma Ifigenia a iniziare l'esperimento. In linea di principio, Euripide avrebbe potuto portare in scena Artemide, seguendo il modello dell'*Ippolito*, ma in questo modo la dea avrebbe dovuto dare conto delle ragioni delle contraddizioni e delle bizzarrie del suo comportamento, chiarendo perché abbia prima richiesto il sacrificio di Ifigenia – se davvero l'ha richiesto<sup>29</sup> – per poi sottrarla agli aguzzini, e infine insediandola in terra taurica a officiare ella stessa sacrifici umani. Invece, la mancata apparizione di Artemide sia nel prologo che nell'epilogo lascerà un velo di dubbio e inquietudine sulle reali capacità della dea di superare il suo lato più riprovevole, come si vedrà meglio in seguito. D'altra parte, la scelta euripidea di evitare un prologo divino consente di evitare che il dramma si configuri fin dall'inizio come il compimento di un piano divino: consente insomma che il dramma sia un esperimento aperto, non un teorema chiuso, sul grande tema del rapporto tra l'uomo e la divinità.

Questo esperimento ha inizio con un profondo divario tra le due dimensioni umana e divina, divise tanto dall'assurdità e dall'incomprensibilità del comportamento divino, quanto dall'incapacità umana di comprendere quei segni che, pur ambigui, provengono da quel mondo. Questa problematica viene visualizzata dalla prospettiva di Ifigenia, la mortale che più di tutti ha sofferto e sta soffrendo per le contraddittorie decisioni divine. In un punto del suo monologo traspare nella maniera più chiara la condanna dell'operato divino, quando l'eroina, ai vv. 35-41, deve svelare il suo ufficio di sacrificante in terra taurica. Poiché il passo pone seri problemi di ordine filologico e sintattico, si rimanda al commento

---

<sup>29</sup> Parker (2016: xxxix) sottolinea che non c'è alcuna prova, al di là delle parole di Ifigenia, che Artemide abbia effettivamente richiesto il sacrificio di Ifigenia; esso potrebbe attribuirsi invece alla volontà di Calcante. Il punto è, però, che non vi è neppure indicazione che Artemide *non* abbia richiesto il sacrificio: la questione rimane sospesa, e si evidenzia così l'opacità della divinità del mito.

in appendice, dove è avanzata l'ipotesi che essi siano risolvibili postulando un caso di anacoluto. La letteratura secondaria ha messo in luce come questa figura retorica possa trovarsi, nei testi drammatici, in passi nei quali il parlante, impossibilitato ad arginare una forte emozione, perde il controllo della sintassi: e non è certamente fuori luogo un anacoluto nel punto in cui Ifigenia è costretta, in ossequio alla funzione informativa del prologo euripideo, a rivelare ciò che pure le causa rabbia e indignazione contro la divinità. Il rilievo di questo passo rispetto al resto del monologo risulta anche dalla presenza dell'aggettivo *καλόν* "bello", che è usato da Ifigenia per dire sarcasticamente che nella festa taurica in onore di Artemide è solo il nome di festa a essere bello. È questo l'unico aggettivo a esprimere il giudizio della narratrice sui fatti che narra nel prologo, insieme al *τάλαινα* "infelice" del v. 26, che Ifigenia riferisce a se stessa nel raccontare il momento in cui, dopo essere stata proditoriamente attirata in Aulide mediante l'inganno delle nozze con Achille, fu sollevata sopra l'altare per essere sgozzata. I due aggettivi insieme individuano i due punti più problematici del monologo, dai quali traspare la violenza che Ifigenia ha dovuto e deve tuttora subire. Il quadro complessivo che si ricava da questo prologo è dunque quello di un rapporto compromesso tra l'eroina e la divinità, che non sembrerebbe suscettibile di evoluzione. Di ciò è emblematica la paura provata da Ifigenia, che la spinge, subito dopo aver denunciato che la festa di Artemide è bella solo nel nome, a reprimere le sue critiche alla dea (*τὰ δ' ἄλλα σιγῶ, τὴν θεὸν φοβουμένη*, v. 37) per evitarne la ritorsione. Viene così delineata l'immagine di una divinità collerica, vendicativa e sanguinaria, ancora gravata da tutti i difetti morali delle divinità del mito.

Ma nell'*IT* la storia di Ifigenia è solo metà della questione del rapporto tra uomini e dei, in quanto la tragedia mette in scena due coppie di protettori divini e protetti umani: alla coppia femminile Artemide-Ifigenia si affianca la coppia maschile Apollo-Oreste, messa anch'essa in tensione da recriminazioni umane contro la divinità, che traspaiono subito all'ingresso di Oreste con l'amico Pilade nella seconda scena del prologo (vv. 68-122). Dopo uno scambio sticomitico nel quale i due amici descrivono l'ambiente scenico (vv. 69-78), Oreste prorompe in un'apostrofe contro Apollo, accusando il dio di averlo attratto in una nuova rete con la spedizione taurica, dopo averlo già costretto a uccidere la madre (v. 77-9). Narra

poi che in conseguenza del matricidio fu perseguitato dalle Erinni, e pertanto decise di interrogare Febo, il quale gli prescrisse di trafugare il simulacro taurico di Artemide e di riportarlo in Grecia come condizione per essere liberato dai mali (vv. 79-92). Questa scena, diversamente dal monologo di Ifigenia che l'ha preceduta, è pienamente integrata nell'azione drammatica, dal momento che Oreste parla o in dialogo con Pilade, o tramite una apostrofe al dio. Anche dal punto di vista 'motorio', i due personaggi si muovono sulla scena, impegnati proprio in quella azione di esplorazione dello spazio scenico che, come si è visto, è tipica dei prologhi sofoclei, lodati dagli scoli per la loro verosimiglianza. Questa differenza rispetto al monologo di Ifigenia discende in primo luogo dal fatto che l'azione teatrale è stata avviata una volta per tutte alla conclusione del monologo di Ifigenia, e da quel momento in poi ogni nuova scena deve conformarsi a quella tacita norma di verosimiglianza che nel monologo iniziale non era ancora applicata. Ma si può anche aggiungere che l'ingresso 'dinamico' di Oreste e Pilade sulla scena, a confronto della staticità di Ifigenia, ha una precisa motivazione drammatica: i due amici devono infatti compiere una missione che richiede loro di muoversi sulla scena e di escogitare un piano d'azione. Il loro rapido movimento è la prova che essi hanno ancora una prospettiva di possibili sviluppi futuri, così come la relativa fissità di Ifigenia è emblema del fatto che, dopo aver maturato la convinzione della morte del fratello a seguito della scorretta interpretazione del sogno, l'eroina non ha più una prospettiva: con Oreste è morta infatti ogni speranza di lasciare la terra taurica, sottraendosi al suo lugubre ufficio di sacrificatrice. L'unica prospettiva di azione di Ifigenia è quella, assai limitata, del compianto funebre che rivolgerà al fratello, pur nella lontananza. Dalle ultime parole del monologo si capisce che ella è uscita dal tempio per sincerarsi della presenza delle donne del coro, con le quali desidera compiere i rituali funebri (vv. 61-4); non trovandole, decide di ritornare nel tempio, lasciando così la scena vuota per Oreste e Pilade (vv. 64-6). È la loro azione a riattivare un dramma che, se Ifigenia fosse nel vero, non avrebbe luogo.

Alla coppia amicale di Oreste e Pilade sarà dedicato il terzo capitolo di questo saggio. Ma prima è opportuno seguire, nel secondo capitolo, l'evoluzione dell'esperimento sulle relazioni tra uomini e dei aperto nel prologo dell'*IT*.

## Appendice al primo capitolo

### Il prologo dell'*IT* nella prima età moderna

La presente appendice si propone di approfondire le opinioni critiche espresse sul prologo euripideo nella prima età moderna, e di mostrare come queste si riflettano nella rielaborazione e nella traduzione del prologo dell'*IT*. Quest'ultimo punto sarà sviluppato tramite l'analisi di due esempi: come rielaborazione, l'incompiuta *Iphigénie en Tauride* di Racine (1673 circa); come traduzione, la monumentale opera *Le théâtre des Grecs* di Pierre Brumoy (1730).

Per una definizione di prologo tragico, gli studiosi del Rinascimento potevano attingere alla *Poetica* e alla *Retorica* di Aristotele. Nella *Poetica*, lo stagirita forniva una definizione di prologo come “intera parte della tragedia che precede il canto di ingresso del coro” (ἔστιν δὲ πρόλογος μὲν μέρος ὅλον τραγωδίας τὸ πρὸ χοροῦ παρόδου, 1452b 19-20). Nella *Retorica* Aristotele precisava che il prologo equivaleva al proemio delle orazioni, nonché ai proemi dei poemi epici, per la funzione di esplicitare le premesse del discorso, o della trama, e orientare così gli ascoltatori:

τὰ δὲ τοῦ δικανικοῦ προοίμια δεῖ λαβεῖν ὅτι ταῦτὸ δύναται ὅπερ τῶν δραμάτων οἱ πρόλογοι καὶ τῶν ἐπῶν τὰ προοίμια . . . ἐν δὲ προλόγοις καὶ ἔπεισι δεῖγμα ἐστὶν τοῦ λόγου, ἵνα προειδῶσι περὶ οὗ [ἢ] ὁ λόγος καὶ μὴ κρέμῃται ἢ διάνοια· τὸ γὰρ ἀόριστον πλανᾷ (1415a 8-10, 12-14)<sup>30</sup>.

[Bisogna comprendere che i proemi dei discorsi giudiziari hanno la stessa funzione che nei drammi hanno i prologhi e nei poemi epici i proemi . . . Nei prologhi e nei poemi epici viene anticipato il soggetto, affinché gli spettatori sappiano su cosa verte il discorso e non rimanga sospeso il pensiero: infatti, ciò che non è ben definito fa smarrire l'ascoltatore].

Il paragone aristotelico tra il prologo tragico e il proemio giudiziario non fece che rafforzare la tendenza rinascimentale all'interpretazione in chiave retorica del teatro tragico, e più in genere della letteratura, dovuta in buona parte all'influsso dell'*Ars poetica* oraziana. Infatti, se le opere aristoteliche entrarono gradualmente nel dibattito letterario, fin dal Medioevo gli studiosi formavano le loro concezioni

---

<sup>30</sup> Il passo è citato secondo Ross 1959.

letterarie sull'*Ars poetica* di Orazio: quando la *Poetica* aristotelica divenne di conoscenza comune<sup>31</sup>, fu perciò naturale interpretarla sulla scorta di quella oraziana, obliterando le differenze nelle rispettive prospettive sulla poetica. La specificità dell'*Ars poetica* rispetto all'opera di Aristotele è così riassunta da Bernard Weinberg:

Essentially, the *Ars poetica* regards poems in the context of the society for which they are written. It considers above all the dramatic forms, in relation to their capacity to please and to instruct an audience of a given kind that would see them in a given age under given circumstances. [...] The fact that, in Horace's theory, the internal characteristics of the poem are determined largely, if not exclusively, by the external demands of the audience brings his theory very close to specifically rhetorical approaches. In theories of this kind, the determining factor in the production of the work is not an internal principle of structural perfection, but rather an acceptance of the assumption that all those elements are included in the work that will be susceptible to produce the desired effect upon the audience (1961: 71-2).

Il primario interesse aristotelico per la strutturazione interna del dramma venne così trasfigurato in una concezione poetica che insisteva sulla necessità di persuadere gli spettatori, per indurre in loro le emozioni ricercate dal poeta<sup>32</sup>. Un posto centrale

---

<sup>31</sup> Prima ancora che venisse stampata l'*editio princeps* della *Poetica*, un'aldina del 1508, nel 1481 fu pubblicato il commento di Averroè (*Determinatio in poetria Aristotelis*) e la traduzione latina di Lorenzo Valla (1498). Va sottolineato che Averroè, il quale aveva una conoscenza assai scarsa del contesto culturale dell'opera aristotelica, interpretò che la poesia avesse un fine di istruzione morale, da raggiungersi attraverso i mezzi retorici (cfr. Weinberg 1961: 352-61). Pertanto anche il commento di Averroè congiurò ad affermare una visione retorica della poesia tragica. Dopo la traduzione di Valla, una seconda traduzione fu prodotta da Alessandro de' Pazzi nel 1536. I tempi erano ormai maturi perché la *Poetica* fosse oggetto di discussione critica. Nel 1548 apparvero le *Explicationes* di Robortello, mentre nel 1550 furono pubblicate le *Explanationes* di Maggi e Lombardi, frutto di lezioni tenute prima a Padova da Maggi, poi, dopo la sua morte, da Lombardi tra Padova e Ferrara.

<sup>32</sup> Nell'edizione dell'*Ars Poetica* di Cristoforo Landino (1482) si sancisce il principio dell'imitazione della natura ("omnis ars naturam laudetur") al fine di catturare gli spettatori e muoverli a qualunque passione il poeta desidera ("ut auditores in quencumque affectum movere possit") (cfr. Weinberg 1961: 81). L'opera di Orazio era a sua volta contaminata con altre opere di natura retorica, da Cicerone a Quintiliano, incentrate sulla necessità di *movere* lo spettatore: per fare un esempio, nel dialogo *Actius* di Giovanni Pontano il genere poetico veniva accomunato a quello retorico, in quanto entrambi erano finalizzati a istruire e a commuovere l'uditore ("ut doceat, delectet, moveat") per ottenere un fine non dissimile, per l'oratore la vittoria e per il poeta la gloria (87). Affermare che i lettori della *Poetica* di Aristotele furono portati a enfatizzare la necessità di coinvolgere emotivamente il pubblico, presentando situazioni che si conformassero alla sua esperienza della realtà, non significa negare che in Aristotele la componente emozionale abbia una sua funzione: come scrive Halliwell, nella *Poetica* "cognition and emotion can function closely together", producendo un risultato conoscitivo, non scevro di implicazioni etiche (2011: 209). I trattatisti rinascimentali non immisero nel testo aristotelico concezioni nuove, bensì svilupparono oltre le intenzioni aristoteliche taluni elementi della *Poetica*. In particolare, enfatizzarono l'importanza della congruenza 'esterna' dell'opera drammatica con la realtà conosciuta al pubblico, rispetto alla congruenza 'interna' delle parti tra loro.

venne dunque a rivestire la verosimiglianza, non più intesa, come in Aristotele, come congruenza delle parti dell'opera tra loro, o congruenza delle azioni con il carattere del personaggio, bensì come rispondenza di ciò che veniva rappresentato con l'esperienza che il pubblico aveva del mondo e della realtà: per poter raggiungere l'effetto di persuasione, la rappresentazione doveva essere credibile, ovvero compatibile con l'esperienza, ma anche le categorie morali del pubblico (cfr. Kappl 2006: 17-29).

Il fine primario della poesia fu generalmente identificato, sulla scorta dell'oraziano *miscere utile dulci*, nell'ammaestramento morale dell'uditorio, da raggiungersi tramite la piacevolezza della poesia (Weinberg 1961: 101). Ma anche coloro che, come Cristoforo Landino o Lodovico Castelvetro, privilegiavano il diletto sull'intento moralizzante, ponevano pari attenzione alla persuasione dell'uditorio tramite le passioni e la verosimiglianza delle situazioni rappresentate (69, 81).

L'attenzione generalmente riposta sul principio di verosimiglianza e di credibilità psicologica delle situazioni rappresentate in un dramma si tradusse gradualmente in una valutazione negativa sul prologo euripideo, che, per le caratteristiche che sono state illustrate nel primo capitolo, difficilmente poteva soddisfare tali requisiti. Questa tendenza non si riscontra ancora nel primo commento all'operetta aristotelica, prodotto da Francesco Robortello (1548), nonostante questi condivida i principali orientamenti teorici del suo tempo<sup>33</sup>. Nel commentare il già citato passo della *Poetica* in cui si dà la definizione di prologo, egli prende anzi l'*IT* ad esempio per illustrare la funzione del prologo tragico (*Atque ut omnia notiora fiant exemplis appositis ex veterum poetarum tragoediis, proponam ego mihi haec consideranda in Iphigenia in Tauris Euripidis*, 1548: 119). La scelta dell'*IT* rispecchia del resto l'esemplarità di questa tragedia nella stessa *Poetica* aristotelica (1454a 7, 1455a 18, 1455b 3)<sup>34</sup>. Anche nelle *Explanationes* di Maggi e Lombardi alla medesima *Poetica* non si riscontrano giudizi negativi sul prologo aristotelico: i commentatori si limitano a dare la definizione di prologo

---

<sup>33</sup> L'umanista "conceived of poetry as written for the purpose of producing certain effects of pleasure and of utility on a given audience. The audience was composed of an elite of wise men of good moral character, who would be persuaded only if certain kinds of actions and characters were presented to them" (Weinberg 1961: 66). Rispetto ad Aristotele, "the effect produced is no longer one of artistic pleasure resulting from the formal quality of the work, but one of moral persuasion to action or inaction" (Weinberg 1952: 146).

<sup>34</sup> Sull'interesse aristotelico per l'*IT* vd. Belfiore 1992.

tratta dalla *Retorica* (*prologi vero munus est, fabulam aperire, ne suspensi sint audientium animi*; cfr. ἐν δὲ προλόγοις καὶ ἔπεισι δεῖγμά ἐστιν τοῦ λόγου, ἵνα προειδῶσι περὶ οὗ [ἧ] ὁ λόγος καὶ μὴ κρέμῃται ἢ διάνοια, *Rhet.* 1415a 12-13) (1550: 148).

Un cambiamento di approccio critico al prologo euripideo si nota nei commenti della seconda metà del secolo. A rafforzare la convinzione che il prologo diegetico fosse inadatto al genere tragico contribuì anche la lettura del breve trattato sulla struttura della commedia tramandato con il commento di Donato alle commedie di Terenzio (per una panoramica sulle prime edizioni a stampa del commento vd. Capaiuolo 1977: 42-51). Il trattato, i cui primi quattro capitoli sono attribuiti al maestro di Donato Evanzio, mentre il settimo è attribuito a Donato stesso (Primmer 2008: 405), conteneva una divisione della commedia, di origine peripatetica e forse risalente ad Aristotele<sup>35</sup>, nella quale il termine *prologus* ha un significato diverso dal πρόλογος aristotelico<sup>36</sup>:

*Tum etiam Graeci prologos non habent more nostrorum, quos Latini habent. Deinde θεοὺς ἀπὸ μηχανῆς, id est deos argumentis narrandis machinatos, ceteri Latini ad instar Graecorum habent, Terentius non habet. Ad hoc προτατικὰ πρόσωπα, id est personas extra argumentum accersitas, non facile ceteri habent, quibus Terentius saepe utitur, ut per harum inductiones facilius pateat argumentum (3,2).*

[Ora, nemmeno i Greci hanno il prologo al nostro modo, che hanno i latini. Perciò, su modello greco, gli altri latini utilizzano θεοὺς ἀπὸ μηχανῆς, cioè dei che sono introdotti per narrare l'argomento del dramma; Terenzio invece non ne fa uso. A questo fine Terenzio impiega spesso προτατικὰ πρόσωπα, ovvero personaggi che non fanno parte del dramma, affinché tramite la loro introduzione si comprenda più facilmente l'argomento del dramma stesso; gli altri drammaturghi invece se ne servono raramente].

*Comoedia per quattuor partes dividitur, Prologum, Protasin, Epitasin, Catastrophen: est prologus velut praefatio quaedam fabulae, in quo solo licet praeter argumentum aliquid ad populum vel ex Poetae vel ex ipsius fabulae vel ex actoris commodo loqui; protasis primus est actus, initiumque dramatis; epitasis incrementum processusque turbarum, ut ita dixerim, nodus erroris; catastrophe, conversio rerum est ad jucundos exitus, patefacta cunctis cognitione gestorum (4,5).*

[La commedia si divide in quattro parti: *prologus*, *protasis*, *epitasis*, *catastrophe*: il *prologus* è una sorta di discorso preliminare al dramma vero e proprio, e solo lì è possibile, oltre all'argomento del dramma, dire qualcosa al popolo, concernente il poeta, o il dramma stesso, o l'attore; la *protasis* è il primo atto, l'inizio del dramma; l'*epitasis*

<sup>35</sup> Per Rostagni (1921: 33) Donato dipende da Aristotele e Teofrasto, ma tramite fonti intermedie latine, probabilmente Varrone o Svetonio. Secondo Primmer (2008: 406) la tassonomia delle parti della commedia si originò nell'ambito dell'esegesi peripatetica a Menandro.

<sup>36</sup> Il testo è citato secondo Wessner 1902.

è la parte nella quale l'intreccio si complica ed evolve – per così dire, il nodo dell'errore; la *catastrophe* è la parte in cui l'intreccio volge al lieto fine, quando tutti acquisiscono la comprensione di ciò che è accaduto].

Il primo passo considera il *prologus* una parte presente solo nelle commedie latine; rileva poi la differenza tra gli altri comici latini, che portavano in scena prologanti divini, e Terenzio, che invece prediligeva prologanti umani. Potrebbe sembrare singolare che Evanzio non contempli il prologo per la commedia greca nuova, che pure poteva iniziare con un personaggio solo in scena, divino o umano, che si rivolgeva agli spettatori; la stessa precisazione che gli θεοὺς ἀπὸ μηχανῆς derivavano da modelli greci ricorda la presenza di dei come personaggi prologici delle prime scene delle commedie greche. Tuttavia va detto che l'esegesi peripatetica aveva diviso la commedia nuova nelle tre parti di protasi-epitasi-catastrofe, e la prima scena delle commedie della *nea* era intesa come prima parte della protasi (vd. ad es. la partizione proposta da Primmer per gli *Epitrepontes* di Menandro e l'*Hekyra* di Apollodoro, 2008: 429-32). Si può dunque concludere che i critici tardoantichi come Donato applicarono questa divisione alla commedia latina, premettendovi il *prologus*, che in ragione del particolare grado di elaborazione, di convenzionalità e, si potrebbe dire, di 'autoriflessività' raggiunto in commedie come quelle di Plauto e Terenzio, fu visto come una novità latina. Si noti che *prologus* è l'unico, tra i termini designanti le parti della commedia, ad avere desinenza latina.

I trattatisti del Cinquecento impararono da questa tassonomia che solo nella commedia latina era ammissibile che un personaggio, solo in scena, violasse il principio della verosimiglianza drammatica rivolgendosi direttamente al pubblico (*in quo solo licet praeter argumentum aliquid ad populum . . . loqui*); eppure Euripide, un tragediografo greco, sembrava avvicinarsi al modello latino nei monologhi iniziali dei suoi drammi. Perciò Giulio Cesare Scaligero, applicando nei suoi *Poetices libri septem* (pubblicati postumi nel 1561) la divisione di Evanzio non solo alla commedia, ma anche alla tragedia, rilevava che Euripide “invero mescola per lo più il *prologus* con la *protasis*” (*Sane Euripides cum protasi prologum fere miscet*, 18). Con questa affermazione lo Scaligero doveva intendere che i discorsi iniziali di Euripide apparivano come una *praefatio fabulae*, nel quale il prologante violava il principio dell'illusione drammatica, come nel *prologus* latino. D'altra

parte, i prologanti euripidei erano per lo più personaggi del dramma, e si limitavano ad esporre l'*argumentum*, senza introdurre elementi estranei ad esso: i loro discorsi non erano dunque del tutto staccati dal resto del dramma, come erano invece i discorsi dei prologanti latini.

Lo Scaligero aggiunge che per questo motivo Euripide è biasimato da alcuni critici (*propter quod et a criticis damnatus est*). A una ricerca su un ampio corpus di trattati rinascimentali, non risulta la presenza di questo giudizio critico su Euripide; lo studioso potrebbe però riferirsi agli scolii antichi. Come si è visto nel primo capitolo (cfr. *supra*, pp. 18, 22), l'indicazione più chiara sulla violazione dell'illusione drammatica in Euripide è in sch. *Tro.* 1 e 36. Tuttavia, questi scolii non erano disponibili a stampa, non essendo le *Troades* tra le tragedie i cui scolii furono pubblicati nel 1534 dal vescovo Arsenio Apostolio (cfr. Hoffmann 1839: 91); bisognerebbe dunque ipotizzare che lo Scaligero li abbia letti in forma manoscritta. Si può però anche ipotizzare che Scaligero abbia in mente lo scolio a *Pho.* 88, dove si dice che, con l'ingresso del servitore e di Antigone, l'andamento del dramma si fa "più drammatico" (ἡ τοῦ δράματος διάθεσις ἐνταῦθα ἀγωνιστικωτέρα γίνεται), mentre prima, mentre le parole di Giocasta erano "trascinate in lungo" a beneficio del pubblico (τὰ γὰρ τῆς Ἰοκάστης παρελκόμενά εἰσι καὶ ἔνεκα τοῦ θεάτρου ἐκτέταται). Lo studioso potrebbe anche ricordare sch. Aesch. *Eum.* 1a, dove si loda la verosimiglianza psicologica e patetica del prologo delle *Eumenidi* eschilee, nel quale la Pizia parla in preda allo sconvolgimento per la vista delle Erinni (ὕπὸ δὲ τῆς ἐκπλήξεως τὰ θορυβήσαντα αὐτὴν καταμηνύουσα φιλοτέχνως), contrapponendola alla freddezza diegetica del prologo euripideo (ὡς διηγουμένη τὰ ὑπὸ τὴν σκηνὴν—τοῦτο γὰρ νεωτερικὸν <καὶ> Εὐριπίδειον<sup>37</sup>). Gli scolii a Eschilo erano stati pubblicati nel 1552 (riferimenti in Hoffmann 1838: 51), sei anni prima della morte dello Scaligero (1558).

Nel suo commento alla *Poetica* aristotelica (datato 1571), Lodovico Castelvetro esprime un più reciso giudizio negativo sui prologhi euripidei, in conformità con una dichiarata indipendenza di giudizio dalle fonti antiche, incluso Aristotele<sup>38</sup>. Egli distingue tre tipologie di prologhi, unendo in questo termine sia il *prologus* di Evanzio e Donato, sia il πρόλογος aristotelico. La prima modalità, peculiare alla commedia latina, "suole avere una persona separata che è nominata prologo che fatto l'argomento della commedia non si vede più comparire, e questi appo Plauto è per lo più alcun dio e appo Terenzio è huomo"<sup>39</sup> (Romani 1978: I 141). Secondo

<sup>37</sup> Lo scolio è citato secondo Smith 1993.

<sup>38</sup> Castelvetro dichiara di non voler semplicemente commentare Aristotele, ma elaborare una teoria poetica coerente. Pertanto, egli non esiterà a correggere e integrare le opinioni di Aristotele dove necessario (Romani 1978: I 4).

<sup>39</sup> Castelvetro biasima poco oltre Terenzio per essersi servito di prologanti umani, argomentando come non sia verosimile che un uomo conosca già l'esito di una vicenda che dovrebbe avvenire. Anche da questa valutazione emerge la centralità del principio della verosimiglianza.

Castelvetro, questa modalità di prologo fu escogitata in quanto la storia messa in scena dalla commedia era sconosciuta al popolo, e pertanto andava adeguatamente introdotta; per converso, poiché la tragedia aveva a oggetto storie note a tutti, non era necessario spiegarle preventivamente (ibid.). I commediografi latini approfittarono poi della presenza di questo prologante in scena per fargli lodare il poeta e biasimare gli avversari, imitando i poeti epici, che parlando in prima persona hanno la possibilità di veicolare direttamente la loro visione delle cose e dei personaggi (142-4)<sup>40</sup>.

La seconda modalità di prologo è quella tipica di Euripide, mentre la terza è quella adottata dagli altri tragediografi greci e da Aristofane:

La seconda maniera de prolaghi non è del tutto seperata dall'azione come è del tutto seperata quella della comedia nuova trovata da latini, ma non è perciò congiunta come si converrebbe; e è quella che è usata da Euripide nelle sue tragedie nelle quali in su il principio introduce o dio o uomo a raccontare alcune o molte cose passate o presenti, per le quali altri intenda pienamente le cose seguenti; ma il più delle volte, anzi quasi sempre, con poca verisimilitudine, facendo che alcuno solo tenga un lungo ragionamento, e di cose la cui rammemorazione può essere stata fatta altra volta in tempo e in luogo più opportuno; ma questi cotale, introdotto a ragionare solo, non ragiona né del poeta, né delle cose lontane e separate dalla favola, né delle cose future che ragionevolmente non possa sapere, come fanno i prolaghi nelle commedie latine. La terza maniera di prolaghi è quella che è congiunta col rimanente della favola, e è parte, e parte principale e necessaria, della favola, e è legata per l'ordine delle cose col rimanente, non altramente che il capo è legato con l'altre membra del corpo; la quale Aristotele dice essere quella parte intera che è inanzi all'uscita del coro, e è molto commendata nelle tragedie di Sofocle e nelle comedie di Aristofane. (Romani 1978: I 144).

Come lo Scaligero, anche il Castelvetro colloca il prologo euripideo a metà tra il prologo separato della commedia latina e la scena iniziale veramente integrata nel dramma, sebbene non adotti la terminologia evanziana *prologus-protasis*. Il prologo euripideo non può dirsi completamente distaccato dal dramma, in quanto il prologante non viola esplicitamente l'illusione drammatica introducendo elementi estranei al dramma, come nella commedia latina; non è però neppure congiunto pienamente con il dramma, nella misura in cui il prologante si produce in un lungo

---

<sup>40</sup> Castelvetro comprende che il prologo era un mezzo per introdurre la voce dell'IO drammaturgo, che è normalmente assente dal teatro, a differenza dell'IO narratore, che può essere regolarmente presente nel testo narrativo (cfr. Segre 1984: 4-5).

discorso, non plausibilmente motivato, pieno di dettagli che non hanno alcuna rilevanza per la situazione drammatica, e che potrebbero essere rivelati gradualmente nel corso del dramma. Pertanto, conclude Castelvetro, Aristotele non poteva avere inteso includere il prologo euripideo nella sua definizione di πρόλογος come prima parte della tragedia, ma solo le scene iniziali di Eschilo, Sofocle, Aristofane: per significare la piena inclusione dei prologhi di questi ultimi drammaturghi nel dramma, Castelvetro usa la similitudine della connessione della testa con il resto del corpo, derivata dalla *Retorica* aristotelica (1415b 8-9 ἵνα ἔχη ὡσπερ σῶμα κεφαλῆν) e ripresa in successivi trattati di retorica come la *Retorica* di Dionigi di Alicarnasso (10,13,7; 10,13,35). Nell'affermare che i prologhi di Sofocle e Aristofane, diversamente da quelli di Euripide, hanno ricevuto il plauso dei critici, Castelvetro dimostra la conoscenza degli scolii antichi: è infatti negli scolii che si riscontra la lode per i prologhi di Sofocle (in proposito cfr. Meijering 1987: 193) e anche, nell'argomento delle *Nuvole*, di Aristofane (ὁ δὲ πρόλογός ἐστι τῶν Νεφελῶν ἀρμοδιώτατα καὶ δεξιώτατα συγκείμενος, *arg. Nub.* 2,7<sup>41</sup>).

Le opere di Scaligero e Castelvetro sono tra le principali fonti del trattato che più influenzò il dramma classico francese, *La pratique du Théâtre* François Hedélin d'Aubignac (datato 1657). L'abate vi distingue quattro tipologie del genere tragico, la prima delle quali è peculiare a Euripide:

Les premiers et les plus ordinaires Prologues de la Tragédie Grecque sont ceux que faisait l'un des principaux Acteurs qui venait expliquer aux Spectateurs, non pas l'Argument de la Pièce, mais tout ce qui s'était passé de l'histoire concernant le Théâtre jusqu'au point que s'en faisait l'ouverture et que l'action Théâtrale commençait. Nous en avons plusieurs de cette manière dans Euripide, où l'Acteur instruit les Spectateurs des choses précédents, et finit par quelques vers qui donnent un petit commencement à l'action particulière du Poème ; Mais on ne peut pas dire que ces Prologues fassent partie de la Tragédie, premièrement parce que ce font des Discours faits aux Spectateurs, et par conséquent vicieux . . . . Aussi est-il certain que ce sont des Pièces entièrement détachées et non nécessaires, car toutes ces choses qui précèdent l'action du Théâtre et qui peuvent en faire les fondements, doivent être contées par adresse en différents endroits du Poème, comme ont toujours fait Sophocles & Eschyle (Baby 2001: 247-8).

Aubignac afferma più chiaramente dei trattatisti precedenti che Euripide si rivolge direttamente agli spettatori; nota anche che i suoi prologhi narrano non solo

---

<sup>41</sup> Citato secondo Holwerda 1977.

l'argomento del dramma, ma anche le più remote premesse non rilevanti per il dramma stesso. Come Castelvetro, osserva che i fatti esposti nel prologo potrebbero essere narrati nel corso del dramma, in verosimili scambi dialogici tra i personaggi.

Altrettanto distaccato dalla tragedia vera e propria appare a Aubignac il secondo tipo di prologo, che si ha quando il prologante è una figura soprannaturale, la quale rivela proletticamente anche ciò che accadrà in scena: questo tipo è “bien plus vicieux”, in quanto cancella negli spettatori l'attesa per gli eventi futuri (Baby 2001: 248-9; cfr. quella che è stata elencata come quarta critica degli scoli ai prologhi euripidei, *supra*, p. 19). Il terzo tipo di prologo comprende quelle scene che sono sì integrate nell'azione drammatica, ma potrebbero esserne tolte senza pregiudizio per il dramma, come il dialogo tra il pedagogo e Antigone nelle *Fenicie* euripidee (250-1). Infine, il quarto tipo di prologo è l'unico realmente integrato nell'azione drammatica, e come Castelvetro, anche Aubignac ritiene che Aristotele non potesse intendere che questo come prima parte del dramma (251-2). Il critico francese contesta tuttavia il termine aristotelico πρόλογος, argomentando che la prima scena, in quanto integrata con le altre, abbia uguale diritto a essere definita episodio (252-3). Aubignac deve avere in mente la definizione di prologo come *praefatio fabulae* data da Evanzio, che lo induce a non applicare questo termine alla prima scena della tragedia greca quando, come in Eschilo e Sofocle, essa è integrata nel dramma stesso.

La condanna critica del prologo euripideo sulla base della violazione della norma della verosimiglianza non poteva non influenzare il maggiore esponente del teatro classico francese, Jean Racine. Attorno al 1673 Racine progettò una riscrittura dell'*IT* e ne abbozzò in prosa, come era solito fare, una parte del primo atto, salvo poi abbandonarne presto il progetto optando per il rifacimento dell'*Ifigenia in Aulide*<sup>42</sup>.

I cambiamenti apportati da Racine al modello euripideo possono essere ben visualizzati con l'ausilio della tabella comparativa, riportata in coda a questa appendice, che raffronta il testo della bozza dell'*Iphigénie* con il testo dell'*IT*

---

<sup>42</sup> Per i presumibili motivi di questa scelta, così come per una possibile ricostruzione dell'intreccio, vd. Jurgensen 1977: 749-51, 767.

euripidea, riprodotto dall'edizione di Canter (1602) che Racine possedeva e usò (Bonnefon 1898: 197-8).

La prima modifica che Racine apporta al prologo euripideo è la trasformazione da monologo a dialogo, attuata affiancando a Ifigenia una prigioniera greca, sua ancella: il drammaturgo non fa altro che 'estrarre' una delle componenti del coro greco, per farne la tipica figura francese della 'confidente' anonima<sup>43</sup>. In questo modo Racine evita una forma drammatica, il monologo, su cui gravava l'accusa di mancanza di verosimiglianza: tanto più nel caso di un monologo come quello euripideo, privo di una qualche giustificazione patetica<sup>44</sup>.

Dal punto di vista della costruzione generale del prologo, si nota come Racine non mantenga lo stretto ordine cronologico della narrazione, tipico del prologo euripideo, e non riporti quei particolari che sono incompatibili con la situazione scenica: la sua Ifigenia non enuncia la sua genealogia e non parla diffusamente dei fatti di Aulide; solo verso la fine della scena – non all'inizio, come in Euripide – dice di essere stata salvata dal sacrificio, ad opera di pirati. Il puntuale e consequenziale resoconto euripideo è dunque trasformato in modo da dare l'impressione di un dialogo naturale, nel quale i fatti sono esposti secondo un criterio di rilevanza per l'azione scenica: un modello di prologo affine a quello sofocleo, lodato dagli scoli antichi.

---

<sup>43</sup> Secondo una tradizionale opinione critica, il teatro classico francese si serviva volentieri di questa figura non solo per rendere note le premesse del dramma, ma anche per rivelare tratti della personalità del personaggio principale, senza violare la regola della verosimiglianza tramite un monologo (Lawton 1943). Jacques Scherer tuttavia contesta che il confidente servisse in ogni caso a evitare il monologo, osservando la presenza di monologhi anche di fronte ai confidenti stessi (2001: 43). A suo giudizio, questa figura poteva piuttosto essere impiegata, a discrezione del drammaturgo, per vivacizzare il discorso del personaggio principale, con una varietà di mezzi e scopi: "[i]l [*scil.* il confidente] est là s'il faut écouter, donner la réplique, poser quelque question, transmettre une information, avertir ou consoler. Il n'est pas là, si l'on préfère oublier" (ibid.). Scherer rigetta anche l'idea, espressa da trattatisti del XVII e XVIII secolo come Marmontel, che il confidente sia stato creato per rimpiazzare il ruolo del coro (39). Va osservato però che, almeno per quanto riguarda la rielaborazione dell'*IT*, la confidente serve davvero a evitare il monologo, ed eredita un ruolo che nel dramma euripideo era del coro.

<sup>44</sup> Sulla condanna teorica del monologo, ammesso solo con parsimonia e in presenza di una emozione violenta, cfr. J. Scherer 2001: 258-9. Va però detto che Racine, a differenza di altri drammaturghi suoi contemporanei, fece un uso abbastanza diffuso del soliloquio patetico, comprendendone, come scrive Scherer, l'efficacia sulla scena: "[s]'il a employé la monologue plus que d'autres en son temps, c'est qu'il savait pouvoir y mettre la poésie et la passion qui provoqueraient les applaudissements du parterre, tout en évitant les reproches des théoriciens les plus difficiles" (260).

L'azione diretta della divinità non rispondeva ai canoni moderni della verosimiglianza (Racine stesso non manca di notarlo nella sua prefazione all'*Iphigénie en Aulide*<sup>45</sup>) e pertanto, nel rielaborare l'*IT*, il drammaturgo francese adottò la soluzione dei pirati, sebbene anch'essa non fosse pienamente canonica, in quanto introduceva un episodio casuale che non era legato da necessità con gli altri eventi, come invece avrebbe richiesto la dottrina poetica di derivazione aristotelica (Jurgensen 1977: 758).

All'inizio della tragedia, la prigioniera greca, avvedendosi della tristezza di Ifigenia, le domanda se sia afflitta per la mancanza di una vittima straniera da immolare per la festa della divinità (la *ἑορτή* euripidea, v. 36); Ifigenia le risponde che ne è anzi felice, ed è 'trionfante' per la tristezza dei Tauri. Non a torto Jurgensen (1977: 753) nota qui una certa mancanza di verosimiglianza, in quanto è improbabile che la prigioniera non conosca gli orientamenti di Ifigenia sul sacrificio umano; ma questa lieve inverosimiglianza serve a Racine per poter introdurre il tema dei sacrifici umani, per poi passare abbastanza rapidamente al sogno, che occupa la gran parte del suo prologo. A proposito dei sacrifici, rispetto al prologo euripideo si osservano più esplicite e marcate espressioni di condanna da parte di Ifigenia. Se la cifra del prologo euripideo era quella della reticenza, motivata dalla paura della divinità, l'Ifigenia di Racine è esplicita nel parlare di *répugnance* e, riguardo ai prigionieri, di *misérables*. La festa taurica, di cui in Euripide si diceva soltanto che era bella solo di nome (*IT* 36), diventa in Racine, al plurale, *cruelles cérémonies*. Corrispondeva a una norma di 'verosimiglianza sociale'<sup>46</sup> che una principessa (Ifigenia rimarca di essere *fille d'Agamemnon*) dovesse mostrare da subito nella maniera più chiara la propria nobiltà non solo di lignaggio, ma anche d'animo, e la sua distanza da cerimonie immorali. Per questo motivo, l'Ifigenia di Racine non può desiderare di immolare Elena e Menelao per vendicare il sacrificio in Aulide, come invece desiderava l'eroina euripidea (*IT* 354-8): il personaggio

---

<sup>45</sup> Racine si chiede "come avrei potuto concludere la mia tragedia con il soccorso di una dea e di una macchina, e con una metamorfosi che, se poteva avere una qualche credibilità al tempo di Euripide, ai nostri occhi apparirebbe troppo assurda e incredibile?" (trad. di Flavia Mariotti, in Mariotti 2007: 52-3; cfr. Forestier 1999: 698).

<sup>46</sup> Fin dalla trattatistica italiana rinascimentale l'accento aristotelico sulla coerenza nella costruzione del personaggio fu letto, in chiave sia platonica che oraziana, nel senso di coerenza con un modello ideale, che veniva a identificarsi con il ruolo sociale (cfr. Kappl 2006: 21). Tramite questa mediazione si giunse alla teoria francese della *bienséance* (per cui vd. Morgan 1986: 293-304).

francese deve essere purificato da ogni macchia etica, e pertanto Ifigenia sottolinea qui la gioia che ha sempre provato ogni volta che non si è trovata una vittima greca per il sacrificio (*je me faisais un joie de ce que la fortune n'avait amené aucun Grec pour cette journée*). Si può esser certi che Racine, anche in altre parti della tragedia, non avrebbe presentato una principessa contaminata dal desiderio di sangue e vendetta.

Come ha riguardo per la verosimiglianza sociale, Racine cura anche la verosimiglianza psicologica, rimarcando la tristezza di Ifigenia, che è tale da trasparire dal suo volto ed essere notata dalla prigioniera. Il personaggio francese si distanzia perciò nettamente dalla relativa 'freddezza' del personaggio euripideo.

Dopo aver condannato i riti taurici, Ifigenia passa a narrare il motivo della sua *secrète tristesse*, ovvero il sogno occorso nella notte passata. Racine elimina l'elaborata metafora architettonica di Euripide, che faceva di Oreste l'unica colonna ancora in piedi in una casa paterna crollata, e rende il sogno più elementare e più crudo: Ifigenia vede i genitori 'navigare' nel sangue (*il m'a semblé que mon père et ma mère nageoient dans le sang*) e lei stessa tenere il coltello sacrificale in mano per sgozzare il fratello Oreste (*et que moi-même je tenôis un poignard à la main pour en égorger mon frère Oreste*). Quest'ultimo particolare è notevole, perché l'Ifigenia euripidea aveva cura di precisare che non spettava a lei compiere l'uccisione, ma solo officiare le cerimonie preliminari (*κατάρχομαι μὲν, IT 40*). Racine invece enfatizza il contrasto tra la purezza interiore di Ifigenia e l'ufficio che deve svolgere, affidandole la parte più sanguinosa.

Un altro elemento notevole di questo sogno, a paragone con l'originale euripideo, consiste nell'impiego di espressioni patetiche: un'interiezione come *helas*, apostrofi immaginarie al fratello (*mon chere Oreste!*) con l'anafora di *tu*. Ma si osserva anche come Racine metta in luce, attraverso il confronto tra Ifigenia e la confidente, l'ambiguità del sogno euripideo. Esso infatti dovrebbe essere, come rivelazione soprannaturale, rivolto al futuro, e mettere in guardia Ifigenia contro la possibilità che ella sacrifichi il fratello; ma l'eroina euripidea lo riferisce invece al passato, vedendovi una rivelazione dell'avvenuta morte di Oreste. Il drammaturgo francese mette allo scoperto le due possibilità interpretative, in quanto la confidente riferisce il sogno al futuro – e tenta di rassicurare Ifigenia, affermando che, a motivo

della distanza tra la terra taurica e la Grecia, il sogno non potrebbe mai compiersi – mentre Ifigenia sposa ancora l'interpretazione rivolta al passato che era del suo personaggio euripideo, sebbene forse con minore convinzione (afferma di temere, *je crains*, che Oreste sia morto).

Nel dialogo emerge anche la principale innovazione apportata da Racine alla trama del dramma euripideo, ovvero l'introduzione del motivo dell'amore nutrito dal figlio di Toante per Ifigenia. La prigioniera fa appello a quell'amore per convincere Ifigenia a non nutrire più speranza in un ritorno in patria, se è vero che anche Oreste – che la prigioniera, come si è detto, ritiene vivo – non potrà mai venirla a soccorrere in una terra così remota dalla Grecia. Funzionale a questa trama amorosa è il fatto che l'Ifigenia di Racine, diversamente dall'eroina euripidea, non ha ancora rivelato la propria identità ai Tauri, ritenendo che non l'avrebbero creduta: la convinzione di Toante che ella sia una schiava lo spinge infatti ad avversare il sentimento d'amore del figlio. Si vedrà come il tema delle nozze con un tauro sia presente anche nell'*Iphigénie* di Goethe, dove il pretendente è Toante, e valga a far sfumare la distinzione tra Greci e barbari; in Racine, invece, tra i Tauri solo il figlio di Toante si mostra disgustato dalla crudeltà del sacrificio umano, che egli condanna recisamente appena entrato nella seconda scena, mentre il re è, almeno all'inizio, un re pienamente barbaro. Può però darsi che, come pensa Jurgensen (1977: 764), l'amore del figlio dovesse convertire gradualmente Toante a un sentire più umano, e persuaderlo a rendere la libertà a Oreste e Pilade, sostituendosi così a *deus ex machina* come elemento risolutivo della situazione drammatica.

L'opinione negativa sui prologhi euripidei si riflette non solo sulle rielaborazioni, ma anche sulle scelte traduttive, come si può constatare considerando la nota traduzione francese delle tragedie greche pubblicata dall'abate Pierre Brumoy nel 1730. Nel suo *Discours sur le théâtre des Grecs*, che fa da prefazione al primo volume, Brumoy rileva lo scarso grado di conoscenza del teatro antico da parte dei suoi contemporanei (i), e dichiara di voler colmare questa lacuna, non perché i Greci meritino un giudizio incondizionatamente positivo, ma per mettere il lettore in grado di giudicare, con i lumi della ragione cartesiana, quanto v'è di bello nelle loro opere (iv). Brumoy teme che le tragedie antiche possano non

essere più compatibili con il gusto francese contemporaneo, e pertanto argomenta che esse debbano essere apprezzate in quanto esprimono un fondo di verità e di bellezza che è comune a tutti gli uomini in ogni tempo, e che deriva dall'imitazione della natura (viii), e devono essere scusate per quei difetti che derivano dall'essere state prodotte in un'epoca non così evoluta come quella presente (xii). Del resto, poiché i costumi sono soggetti all'instabilità, sarebbe improprio giudicare un'opera dello spirito con i criteri dell'educazione anziché della natura e della ragione (xii-xiii). La prefazione di Brumoy è notevole per il tentativo, pionieristico per i tempi, di collocare l'opera letteraria nel contesto storico-culturale, e contemporaneamente apprezzarla per quelle qualità che lo trascendono; non meno sorprendente per l'epoca è l'espressione di un certo grado di relativismo sugli usi e sulle convenzioni sociali. Tuttavia, questa ricerca di consapevolezza storica non toglie che, nelle sue scelte traduttive, egli modifichi sovente il testo greco o per adattarlo al gusto contemporaneo, o anche per far sì che risponda a quelli che ritiene essere i requisiti della bellezza naturale. Entrambi questi motivi sembrano alla base del giudizio negativo sul prologo del'*IT*, espresso nella postfazione alla tragedia, dove Brumoy lamenta che il prologo è completamente *détaché*, tanto da non poter non annoiare i contemporanei (1730: 71): sembra di poter interpretare che, per Brumoy, non si tratti solo dell'incompatibilità con il gusto francese, ma anche di un oggettivo difetto rispetto alle buone regole del genere tragico. Si può così constatare, nel confronto con l'originale greco nell'edizione di Barnes (1694), utilizzata dall'abate (cfr. la tabella alla fine dell'appendice), come quest'ultimo non esiti a modificare il testo greco per renderlo più emozionale. Premette innanzitutto alla prosaica genealogia con cui si apre l'originale euripideo una frase di lamento di Ifigenia sui propri mali, che deve suonare come una autoespressione patetica (*Déplorable Iphigénie doit-je rappeler mes malheurs!*). In secondo luogo, aggiunge quelle espressioni di condanna contro i responsabili del sacrificio di Ifigenia che non sono presenti nel testo euripideo (cfr. *infra*, commento al prologo in appendice): Calcante diventa un *cruel* che assegna a Ifigenia il primato di bellezza solo per consegnarla alla morte (un'interessante modificazione dell'euripideo τὸ καλλιστεῖον εἰς ἔμ' ἀναφέρων); il termine τέχναις, che nel greco (v. 24) in quanto *vox media* poteva veicolare un senso negativo di "raggiri, trucchi", ma si manteneva pur sempre su

un piano di descrizione fattuale, diventa l'aggettivo *artificieux*, che qualifica *tout court* Ulisse come persona ipocrita e menzognera.

Cambiamenti ancora più significativi si riscontrano nella narrazione del sogno, dove si colgono due analogie con Racine: l'interiezione patetica *helas*, e il passaggio dalla reticenza dell'originale euripideo all'esplicita condanna dei sacrifici e di Artemide<sup>47</sup>. L'usanza taurica è *cruelle*, come erano *cruelles* le cerimonie in Racine; il greco ὃς ἂν κατέλθῃ τήνδε γῆν "Ἕλληρ ἀνὴρ diventa *tout Grec que sa malheureuse fortune amène en ces climats*; l'ufficio di Ifigenia è *triste*; si aggiunge un riferimento al *sang* dei sacrificati, che arossa il palazzo della divinità, definita *redoutable*. Riguardo a quest'ultimo aggettivo va detto che Brumoy leggeva, a margine dell'edizione cantabrigense curata da Barnes (1694), di cui faceva uso, la traduzione di Canter, che rendeva ἄρρητ' ἔσωθεν τῶνδ' ἀνακτόρων θεᾶς (IT 41) con *nefandae, in his templis Dianae: nefandae* si riferisce al precedente *caedes*, che traduce σφάγια (IT 40), ma sembra che invece Brumoy, fraintendendo il caso latino, l'abbia riferito a θεᾶς: così si spiega, senza ipotizzare una sua integrazione, *palais de la redoutable divinité*.

Dopo la rivelazione dell'ufficio sacrificale di Ifigenia, Brumoy crea una frase di raccordo con la successiva sessione dedicata al sogno, di tono emozionale: *C'est peu de ces malheurs*. Anche nella narrazione del sogno il traduttore aggiunge qua e là elementi emozionali: il sogno ha spaventato (*effrayée*) Ifigenia, invece che essere stato semplicemente portato dalla notte (ἂ καὶνὰ δ' ἦκει νύξ φέρουσα φάσματα, IT 42), e l'espressione dubitativa "se c'è un rimedio in questo" (εἴ τι δὴ τόδ' ἔστ' ἄκος), cioè nel narrare il sogno al cielo (come era credenza popolare, cfr. il commento al prologo di IT) diventa *Jouissons au moins de cette faible consolation*. Infine, tra il v. 58 e 59 del testo greco Brumoy aggiunge *En faut-il davantage? Helas!*

In conclusione, gli interventi traduttivi di Brumoy testimoniano una strategia analoga a quella utilizzata da Racine – a parte la trasformazione da monologo a dialogo – per fare del testo euripideo un plausibile soliloquio drammatico, e cioè l'immissione nel testo di interiezioni patetiche, ma anche aggettivi in senso lato

---

<sup>47</sup> Brumoy risolve la difficoltà della dichiarazione di reticenza poi disattesa (per cui cfr. il commento al prologo dell'IT in appendice) traducendo τὰ δ' ἄλλα σιγῶ con *le dirai-je*.

‘soggettivi’ (come quelli che esprimono la condanna delle cerimonie tauriche), tali da veicolare un maggior coinvolgimento emotivo della narratrice nei fatti narrati.

Euripides, <i>IT</i> 1-66 (ed. Canter 1602)	Racine (Forestier 1999: 765-6)
<p><b>I. Genealogia</b>                      Πέλοψ ὁ Ταντάλειος ἐς Πῖσαν μολῶν                      θοαῖσιν ἵπποις Οἰνομάου γαμειὶ κόρην,                      ἐξ ἧς, Ἀτρεὺς ἐβλασταν· Ἀτρεύς δὲ παῖς,                      Μενέλαος, Ἀγαμέμνων τε· τοῦ δ' ἔφυν ἐγώ,                      τῆς Τυνδαρείας θυγατρὸς Ἰφιγένεια παῖς, (5)</p>	
<p><b>II. Il sacrificio in Aulide</b>                      ἦν ἀμφὶ δίναις, ἄς θάμ' Εὐριπος πυκναῖς                      αὐραῖς ἐλίσσων, κυανέαν ἄλα στρέφει,                      ἔσφαξ' Ἑλένης οὐνεχ', ὡς δοκεῖ πατήρ                      Ἀρτέμιδι κλειναῖς ἐν πτυχαῖς Αὐλίδος.                      ἐνταῦθα γὰρ δὴ χιλίων ναῶν στόλον (10)                      Ἑλληνικὸν συνήγαγ' Ἀγαμέμνων ἄναξ,                      τὸν καλλίνικον στέφανον Ἰλίου θέλων                      λαβεῖν Ἀχαιοῦς, τοὺς θ' ὕβρισθέντας γάμους                      Ἑλένης μετελθεῖν, Μενέλεωι χάριν φέρων.                      δεινῆς τ' ἀπλοίας, πνευμάτων τ' οὐ τυγχάνων (15)                      εἰς ἔμπυρ' ἦλθε, καὶ λέγει Κάλχας τάδε·                      ὦ τῆσδ' ἀνάσσων Ἑλλάδος στρατηγίας,                      Ἀγάμεμνον, οὐ μὴ ναῦς ἀφορμίσῃ χθονὸς                      πρὶν ἂν κόρην σὴν Ἰφιγένειαν Ἄρτεμις                      λάβοι σφαγεῖσαν· ὃ τι γὰρ ἐνιαυτὸς τέκοι(20)                      κάλλιστον, ἠϋξῶ φωσφόρῳ θύσειν θεᾶ.                      παῖδ' οὖν ἐν οἴκοις σὴ Κλυταιμῆστρα δάμαρ                      τίκτει (τὸ καλλιστεῖον εἰς ἔμ' ἀναφέρων)                      ἦν χρή σε θῆσαι. καὶ μ' Ὀδυσσεῶς τέχνη                      μητρὸς παρεῖλοντ' ἐπὶ γάμοις Ἀχιλλέως. (25)                      ἐλθοῦσα δ' Αὐλίδ' ἠτάλαιν', ὑπὲρ πυρᾶς                      μεταρσία ληφθεῖς', ἐκαινόμην ζίφει.                      ἀλλ' ἐξέκλεψεν ἔλαφρον ἀντιδοῦσά μου                      Ἄρτεμις Ἀχαιοῖς. διὰ δὲ λαμπρὸν αἰθέρα                      πέμψασά μ', ἐς τήνδ' ὤκισεν Ταύρων χθόνα, (30)</p>	<p>3. ...Car quelle apparence qu'une fille que des pirates ont enlevée dans le moment qu'on allait la sacrifier pour le salut de la Grèce fût la fille du Général de la Grèce[?]</p>
<p><b>III. La condizione presente di Ifigenia</b>                      οὐ γῆς ἀνάσσει βαρβάροισι βάρβαρος                      Θόας, ὃς ὠκὺν πόδα τίθει, ἴσον πτεροῖς,                      ἐς τοῦνομ' ἦλθε τόδε ποδοκείας χάριν.                      ναοῖσι δ' ἐν τοῖσδ' ἱερίαν τίθησί με,                      ὅθεν νόμοισι τοῖσιν ἤδεται θεᾶ (35)                      Ἄρτεμις, ἑορτῆς, τοῦνομ' ἧς καλὸν μόνον.                      τὰ δ' ἄλλα σιγῶ, τὴν θεὸν φοβουμένη.                      θύω γὰρ, ὄντος τοῦ νόμου καὶ πρὶν πόλει,                      ὃς ἂν κατέλθῃ τήνδε γῆν Ἑλλην ἀνήρ.                      κατάρχομαι μὲν, σφάγια δ' ἄλλοισιν μέλει (40)                      ἄρρητ' ἔσωθεν τῶνδ' ἀνακτόρων θεᾶς.</p>	<p>1. Iphigénie vient avec une captive grecque, qui s'étonne de sa tristesse. Elle demande si c'est que elle est affligée de ce que la fête de Diane se passera sans qu'on immole aucun étranger. Tu peux croire dit Iphigénie si c'est là un sentiment digne de la fille d'Agamemnon. Tu sais avec quelle <b>répugnance</b> j'ai préparé les <b>misérables</b> que l'on a sacrifiés depuis que je préside à ces <b>cruelles</b> cérémonies. Je me faisais un joie de ce que la fortune n'avait amené aucun Grec pour cette journée ; et je triomphais de la douleur commune qui est répandue dans cette île, où l'on compte pour un présage funeste de ce que nous manquons de victimes pour cette fête.</p>
<p><b>IV. Il sogno</b>                      ἄ καινὰ δ' ἤκει νύξ φέρουσα φάσματα,                      λέξω πρὸς αἰθέρ', εἴ τι δὴ τόδ' ἔστ' ἄκος.                      ἔδοξ' ἐν ὑπνῷ τῆσδ' ἀπαλλαγθεῖσα γῆς,                      οἰκεῖν ἐν Ἄργει, παρθένοισι δ' ἐν μέσαις (45)</p>	<p>2. Mais je ne puis résister à la secrète <b>tristesse</b> dont je suis occupée depuis le songe que j'ai fait cette nuit. J'ai cru que j'étais à Mycène, dans la maison de mon père : il m'a semblé que mon père et ma mère</p>

<p>εὔδειν, χθονὸς δὲ νῶτα σεισθῆναι σάλῳ, φεύγειν δὲ· κᾶξω στᾶσα, θριγκὸν εἰσιδεῖν δόμων πιτνόντα. πᾶν δ' ἐρείφιμον στέγος βεβλημένον πρὸς οὐδας ἐξ ἄκρων σταθμῶν. μόνος δ' ἐλείφθη στῦλος, ὡς ἔδοξέ μοι, (50) δόμων πατρῶων, ἐκ δ' ἐπικράνων κόμας ξανθὰς καθεῖναι, φθέγμα δ' ἀνθρώπου λαβεῖν. κἀγὼ τέχνην τήνδ', ἣν ἔχω ξενοκτόνον τιμῶσ', ὕδραῖνον αὐτὸν ὡς θανούμενον, κλαίουσα. τοῦναρ δ' ὠδε συμβάλλω τόδε. (55) τέθνηκ' Ὀρέστης, οὗ καταρζάμην ἐγώ. στῦλοι γὰρ οἴκων παῖδές εἰσιν ἄρσενες. θνήσκουσι δ' ὡς ἂν χέρνιβες βάλωσί με. οὐδ' αὖ συνάψαι τοῦναρ εἰς φίλους ἔχω· Στροφιῶ γὰρ οὐκ ἦν παῖς, ὅτ' ὠλλύμην ἐγώ. (60)</p>	<p><b>nageaient dans le sang</b>, et que moi-même je tenais un <b>poignard à la main</b> pour en égorger mon frère Oreste. <b>Hélas! mon cher Oreste!</b> CAPTIVE. Mais, madame, vous êtes trop éloignés l'un de l'autre pour craindre l'accomplissement de votre songe. IF. Et ce n'est pas aussi ce que je crains; mais je crains avec raison qu'il n'y ait de grands malheurs dans ma famille: les rois sont sujets à de grands changements. Ah! si je t'avois perdu <b>mon cher frère</b>, Oreste sur qui seul j'ai fondé mes espérances. Car enfin j'ai plus sujet de t'aimer que tout le reste de ma famille: <b>tu</b> ne fus point coupable de ce sacrifice où mon père m'avait condamné[e] dans l'Aulide. <b>Tu</b> étais un enfant de dix ans, <b>tu</b> as été élevé avec moi, et <b>tu</b> es le seul de toute la Grèce que je regrette tous les jours. CAP. Mais, madame, quelle apparence qu'il sache l'état où vous êtes? Vous êtes dans une île détestée de tout le monde: si le hasard y amène quelque Grec on le sacrifie. Que ne renoncez-vous à la Grèce, que ne répondez-vous à l'amour du Prince?</p>
<p><b>V. Uscita di scena di Ifigenia</b> νῦν οὖν ἀδελφῶι βούλομαι δοῦναι χοᾶς παροῦσα ἀπόντι (ταῦτα γὰρ δυναίμεθ' ἄν) σὺν προσπόλοισιν, ἅς ἔδωχ' ἡμῖν ἄναξ Ἑλληνίδας γυναῖκας. ἀλλ' ἐξ αἰτίας οὐπω τινὸς πάρεισιν ἐς ἐμ' εἶσω δόμων (65) ἐν οἴσι ναίω τῶνδ' ἀνακτόρων θεᾶς.</p>	

Sono evidenziate in grassetto le parole che, in Racine, modificano il modello euripideo in direzione di un aumento di pateticità. Nella colonna dedicata a Racine, i numeri arabi in grassetto indicano l'ordine di successione delle parti della scena iniziale, che non rispecchia l'ordine del monologo prologico euripideo.

<b>Euripides, IT 1-66</b> (ed. Barnes 1694)	<b>Brumoy (1730)</b>
	<b>Déplorable</b> Iphigenie doit-je rappeler mes <b>malheurs!</b>
<p><b>I. Genealogia</b> Πέλοψ ὁ Ταντάλειος ἐς Πῖσαν μολῶν θοαῖσιν ἵπποις Οἰνομάου γαμεῖ κόρην, ἐξ ἧς Ἀτρεὺς ἐβλαστέν. Ἀτρέως δὲ παῖς, Μενέλαος, Ἀγαμέμνων τε· τοῦ δ' ἔφυν ἐγώ τῆς Τυνδαρείας θυγατρὸς Ἰφιγένεια παῖς, (5)</p>	<p>Pelops fils de Tantale vient à Pise: il épouse Hippodamie; son fils Atrée devient père de Menelas et d'Agamemnon. Fille de ce Roi et de Clytemnestre,</p>
<p><b>II. Il sacrificio in Aulide</b> ἦν ἀμφὶ δίναις, ἅς θάμ' Εὐριπος πικναῖς αὔραις ἐλίσσω, κυανέαν ἄλα στρέφει, ἐσφαξεν Ἑλένης οὐνεχ', ὡς δοκεῖ, πατὴρ Ἀρτέμιδι κλειναῖς ἐν πτυχαῖσιν Αὐλίδος. ἐνταῦθα γὰρ δὴ χιλίων ναῶν στόλον (10) Ἑλληνικὸν συνήγαγ' Ἀγαμέμνων ἄναξ, τὸν καλλίνικον στέφανον Ἰλίου θέλον λαβεῖν Ἀχαιοῦς, τοὺς θ' ὕβρισθέντας γάμους Ἑλένης μετελθεῖν, Μενέλεωι χάριν φέρων. δεινῆς τ' ἀπλοίας, πνευμάτων τ' οὐ τυγχάνων, (15) εἰς ἔμπυρ' ἦλθε, καὶ λέγει Κάλχας τάδε. ἽΩ τῆσδ' ἀνάσσων Ἑλλάδος στρατηγίας, Ἀγάμεμνον, οὐ μὴ ναῦς ἀφορμίσῃ χθονὸς</p>	<p>j'arrive en Aulide, ce Port fameux où l'Euripe agité par les vents semble tourner et bouleverser les flots. Là mon Père m'immole à Diane. Ce Héros résolu de venger Menelas, d'effacer l'opprobre d'Helene, et de couronner les Grecs par la conquête d'Ilion, traînait à sa suite mille vaisseaux rassemblés. Mais trahi par les vents qui s'opposaient au départ &amp; à la gloire de la flotte, il consulte le feu sacré, il interroge Calchas. » Roi des Grecs,» répond ce Pontife, apprenez que ces vaisseaux ne sortiront point du Port, que Diane n'ait reçu pour victime .... votre fille Iphigenie.</p>

Il prologo dell'*IT* nella prima età moderna

<p>πρὶν ἂν κόρην σὴν Ἰφιγένειαν Ἄρτεμις λάβοι σφραγεῖσαν· ὅ τι γὰρ ἐνιαυτὸς τέκοι (20) κάλλιστον, ἠϋζῶ φασφόρφ θύσειν θεᾶ. παῖδ' οὖν ἐν οἴκοις σὴ Κλυταιμῆστρα δάμαρ τίκτει (τὸ καλλιστεῖον εἰς ἔμ' ἀναφέρων) ἦν χρῆ σε θῆσαι. καί μ' Ὀδυσσέως τέχνας μητρὸς παρεῖλοντ' ἐπὶ γάμοις Ἀχιλλέως. (25) ἐλθοῦσα δ' Αὐλίδ' ἠ΄ ἰτάλαιν', ὑπὲρ πυρᾶς μεταρσία ληφθεῖσ', ἐκαινόμην ξίφει. ἄλλ' ἐξέκλεψεν, ἔλαφον ἀντιδοῦσά μου, Ἄρτεμις Ἀχαιοῖς. διὰ δὲ λαμπρὸν αἰθέρα πέμψασά μ', ἐς τήνδ' ὄρκισεν Ταύρων χθόνα, (30)</p>	<p>Souvenez-vous de vos vœux. Vous promîtes d'immoler à la Déesse ce que l'année produirait de plus beau. L'année fut signalée par la naissance d'Iphigénie. C'est elle, dit-il, qu'il faut sacrifier. <b>Le cruel</b> ne me déférait le prix de la beauté que pour me donner la mort. Sur cet Oracle <b>l'artificieux</b> <b>Ulysse</b> m'arrache des bras d'une mère. On feint de me conduire à l'hymen d'Achille. Et à peine fuis-je arrivée en Aulide, qu'on m'élève sur un <b>funeste</b> bûcher. Le fer brille, on frappe la victime; mais Diane me dérobe à la mort et elle substitue une biche, et m'enlève dans les airs. Transportée en Tauride,</p>
<p><b>III. La condizione presente di Ifigenia</b> οὐ γῆς ἀνάσσει βαρβάροισι βάρβαρος Θόας, ὃς ὠκὺν πόδα τιθεῖς, ἴσον περὸς, ἐς τοῦνομ' ἦλθε τόδε ποδωκείας χάριν. ναοῖσι δ' ἐν τοῖσδ' ἱερίαν τίθησί με, ὄθεν νόμοισι τοῖσιν ἦδεται θεᾶ (35) Ἄρτεμις, ἑορτῆς, τοῦνομ' ἦς καλὸν μόνον· τὰ δ' ἄλλα σιγῶ, τὴν θεὸν φοβουμένη. θῶω γὰρ, ὄντος τοῦ νόμου καὶ πρὶν πόλει, ὃς ἂν κατέλθῃ τήνδε γῆν Ἑλλήν ἀνὴρ. κατάρχομαι μὲν, σφάγια δ' ἄλλοισιν μέλει (40) ἄρρητ' ἔσωθεν τῶνδ' ἀνακτόρων θεᾶς.</p>	<p>je trouve un Peuple barbare, où règne un barbare Monarque: c'est Thoas: son nom répond à son agilité comparable à celle des oiseaux. Chargée du soin des sacrifices, je dois respecter cet auguste emploi. En faveur de la Déesse je ne dis rien de plus. Car <b>hélas</b>, asservie à une coutume aussi ancienne que <b>crUELLE</b> <b>(le dirai-je)</b> j'immole tout Grec que sa <b>malheureuse</b> <b>fortune</b> amène en ces climats. C'est à moi d'initier les victimes. Tel est mon <b>triste</b> office. D'autres mains les égorgent, &amp; arrosent de leur <b>sang</b> le Palais de la <b>redoutable</b> Divinité. <b>C'est peu de ces</b> <b>malheurs.</b></p>
<p><b>IV. Il sogno</b> ἂ καὶνὰ δ' ἦκει νύξ φέρουσα φάσματα, λέξω πρὸς αἰθέρ'· εἴ τι διὴ τόδ' ἔστ' ἄκος. ἔδοξ' ἐν ὑπνοῖσι τῆσδ' ἀπαλλαγθεῖσα γῆς, οἰκεῖν ἐν Ἄργει, παρθένοισι δ' ἐν μέσαις (45) εὐδείν, χθονὸς δὲ νῶτα σεισθῆναι σάλῳ. φεύγειν δὲ, κᾶζω στάσα, θριγκὸν εἰσιδεῖν δόμων πιτνόνα· πᾶν δ' ἐρείψιμον στέγος βεβλημένον πρὸς οὐδας ἐξ ἄκρων σταθμῶν. μόνος δ' εἰλείφθη στῦλος, ὡς ἔδοξέ μοι, (50) δόμων πατρῶων, ἐκ δ' ἐπικράνων κόμας ξανθὰς καθεῖναι, φθέγμα δ' ἀνθρώπου λαβεῖν. κἀγὼ τέχνην τήνδ', ἣν ἔχω ξενοκτόνον τιμῶσ', ὑδραίνον αὐτὸν ὡς θανούμενον, κλαίουσα. τοῦναρ δ' ὄδε συμβάλλω τόδε. (55) τέθνηκ' Ὀρέστης, οὗ κατηρξάμην ἐγώ· στῦλοι γὰρ οἴκων παῖδες εἰσιν ἄρσενες· θνήσκουσι δ' ὡς ἂν χέρνιβες βάλωσί με· οὐδ' αὖ συνάψαι τοῦναρ εἰς φίλους ἔχω· Στροφιῶ γὰρ οὐκ ἦν παῖς, ὅτ' ὠλλύμην ἐγώ. (60)</p>	<p>Racontons aux échos le songe qui m'a <b>effrayée</b> cette nuit. Jouissons au moins de cette <b>faible consolation</b>. Il m'a semblé qu'éloignée de cette région, j'étais retournée à Argos, et que goûtant un sommeil tranquille dans mon appartement j'étais environnée de mes femmes. La terre s'ébranle tout à coup ; je fuis, et je vois incontinent les voûtes brisées, les murs entre-ouverts, et tout le palais renversé: il ne restait qu'une colonne de la maison paternelle: elle avait une chevelure, et une voix humaine. J'approche, et prévenue de l'idée de mon emploi, je lave en pleurant cette colonne chérie, comme une victime destinée à la mort. Il n'en faut point douter ; voici l'interprétation de mon songe. Oreste, mon frère Oreste ne vit plus. C'était la colonne et l'appui de ma famille. Je l'ai arrosé d'eau sacrée. <b>En faut-il</b> <b>davantage? Hélas!</b> je ne puis appliquer ce songe à aucun autre ami. Strophius m'est connu ; mais il n'avoit point de fils quand je fus conduite à la mort.</p>
<p><b>V. Uscita di scena di Ifigenia</b> νῦν οὖν ἀδελφῶι βούλομαι δοῦναι χοῶς παροῦσα ἀπόντι (ταῦτα γὰρ δυναίμεθ' ἄν) σὺν προσπόλοισιν, ἅς ἔδωχ' ἡμῖν ἀναξ Ἑλληνίδας γυναῖκας. ἄλλ' ἐξ αἰτίας οὐπω τινὸς πάρεισιν ἐς ἔμ' εἴσω δόμων (65) ἐν οἷσι ναίω, τῶνδ' ἀνακτόρων θεᾶς.</p>	<p>Rendons du moins les honneurs suprêmes à un frère que je ne verrai plus. Les femmes Grecques, que Thoas m'a données, peuvent me seconder dans ce dessein. Elles ne paraissent point encore au Temple. Quelle raison peut les arrêter? (<i>Elle les va chercher</i>)</p>

Sono evidenziate in grassetto le parole che, in Brumoy, modificano il modello euripideo in direzione di un aumento di 'soggettività' e pathos

## Capitolo II

### Gli uomini e gli dei: il problema religioso nell'*IT*

#### 1. Dal prologo all'epilogo

Il primo capitolo ha mostrato come l'artificiosità narrativa del prologo euripideo abbia la funzione di segnalare lo stacco tra il dramma e il contesto rituale nel quale è rappresentato, ponendo il dramma stesso come una costruzione intellettuale autonoma incentrata sul quesito se sia possibile conciliare il mito tradizionale con le nuove istanze etiche e intellettuali contemporanee. L'*IT* si apre con un netto contrasto tra mito e sensibilità umana, espresso nelle parole di condanna dei sacrifici umani, pur smorzata dalla paura per la reazione della dea, da parte di Ifigenia, ma anche nell'invettiva indirizzata da Oreste ad Apollo.

L'analisi condotta in questo capitolo consentirà di apprezzare ancor meglio come i personaggi, e in particolare Ifigenia, si facciano mediatori dell'immissione di nuovi valori del mito, e per così dire sfidino il mito stesso, e le sue divinità, ad adeguarsi a una mutata sensibilità. È allora utile riassumere in poche parole la struttura complessiva dell'esperimento condotto nell'*IT* prima di seguirlo nel dettaglio. Si è già anticipato che, dopo che le condizioni iniziali poste dagli dei sono state enunciate nel prologo, l'azione drammatica è lasciata agli uomini, i quali, come si vedrà, danno prova di inventività e indipendenza nell'escogitare un piano d'azione per portare a termine il compito prescritto dal dio. Essi inoltre sviluppano nuovi valori che mettono alla prova il mito. Su queste basi, risulta chiaro che il senso dell'intervento finale diretto della divinità, il cosiddetto *deus ex machina*, non sarà solo di garantire un esito positivo all'azione intrapresa dai mortali, appianando le difficoltà e i contrasti, ma consisterà anche nel chiarire se e in che misura le divinità tradizionali sono in grado di recepire le nuove istanze etico-intellettuali provenienti dagli uomini, se il mito può evolvere e farsi più 'umano'. In altre parole, bisognerà capire se, alla circolarità formale di prologo ed epilogo come luoghi deputati all'intervento divino, corrisponda una circolarità sostanziale, un riproporsi del mondo mitico nelle medesime forme e con le medesime limitazioni etiche, non scalfite dalle critiche mosse dai mortali.

Dopo l'uscita di scena di Oreste e Pilade, che per suggerimento di quest'ultimo hanno deciso di tentare l'ingresso nel tempio nottetempo, Ifigenia e il coro di ancelle greche si producono, nella parodo (vv. 123-235), in un lamento sulla morte di Oreste e sulla disperata situazione di Ifigenia. Sopraggiunge quindi un bovaro, che racconta come insieme ai suoi compagni abbia catturato due giovani greci presso la costa, ed esorta perciò Ifigenia a preparare l'occorrente per il sacrificio (vv. 238-339). All'uscita del bovaro, segue un lungo intervento di Ifigenia (vv. 344-91), che a differenza del discorso iniziale può senza dubbio definirsi un soliloquio. Esso scaturisce infatti da una profonda emozione di Ifigenia, ed ha quella coloritura patetica di cui gli scoli lamentano l'assenza nei prologhi euripidei; è inoltre introdotto da un'apostrofe al cuore, di ascendenza omerica (Parker 2016: 132 *ad IT* 344-50). È notevole che questo soliloquio riprenda molti elementi del prologo, sviluppandoli in direzione marcatamente patetica.

Nel prologo la responsabilità di Elena risultava dalla precisazione che è stata lei la causa del sacrificio di Ifigenia: “mi uccise *a causa di Elena*, a quanto pare, mio padre” (v. 8); non era però presente una più esplicita condanna della spartana. Ora Ifigenia dice più chiaramente che Elena l'ha portata alla rovina (ἦ μ' ἀπώλεσεν, v. 356), e lamenta che ancora nessuna nave ha portato la sua nemica in terra taurica, insieme a Menelao, consentendole di sacrificarli e di vendicarsi così del sacrificio in Aulide (vv. 354-8). Rievoca dunque il momento del sacrificio, aggiungendo, rispetto al prologo, il paragone tra lei e un vitello (ὥστε μόσχον) che enfatizza l'anomalia del sacrificio umano. Un'ulteriore anomalia risiede nel fatto che l'officiante era il padre che l'aveva generata (ιερεὺς δ' ἦν ὁ γεννήσας πατήρ; vd anche τοῦ τεκόντος al v. 363). Ma soprattutto Ifigenia aggiunge il dettaglio del disperato discorso che ella rivolse al padre, supplicandolo di non sacrificarla (vv. 364-71). Il ricordo di quell'appello è introdotto da οἶμοι, un'interiezione patetica che è non è mai usata nei prologhi euripidei, e da due verbi che sottolineano il disperato aggrapparsi di Ifigenia al padre (ἐξηκόντισα, ἐξαρτωμένη). Il discorso diretto ha un tono ben diverso da quello di Calcante riportato nel prologo (vv. 17-24): se lì esso aveva una funzione informativa, qui serve a enfatizzare, nell'assenza di una risposta di Agamennone, l'incomunicabilità tra padre e figlia, e insieme la crudeltà dell'inganno delle nozze con Achille. In un discorso dalla sapiente costruzione sintattica (per cui vd. Kyriakou 2006: 142 *ad IT* 354b-8) Ifigenia contrappone il giubilo della madre e delle donne argive, allietate dalla falsa notizia delle nozze di Ifigenia con Achille, al crimine che il padre sta per compiere, e così la contrapposizione tra madre e padre già anticipata nel prologo – dove, come si è visto, Ifigenia precisava che era stato il padre ad averla sgozzata, mentre diceva di essere stata strappata alla madre – è enfatizzata. Già nella parodo si coglieva la distanza tra padre e madre, quando Ifigenia lamentava che la madre, “sciagurata figlia di Leda” (Λήδας ἀ τλάμων κόυρα) l'aveva generata perché fosse “vittima sacrificale, per oltraggio del padre” (σφάγιον πατρώια λώβα, v. 212).

Ifigenia solleva poi il tema delle 'nozze distorte', che sviluppa con espressioni ossimoriche l'informazione, data nel prologo, delle false nozze con Achille: Ifigenia viene data dal padre a nozze turpi (νυμφεύομαι / νυμφεύματ' αἰσχρὰ πρὸς σέθεν, vv. 364-5), quello che dicevano essere Achille era in realtà Ade (Ἄιδης Ἀχιλλεύς ἦν ἄρ', οὐχ ὁ Πηλέως, v. 369), e quelle che le proponevano erano nozze di sangue (αἰματηρὸν γάμον, v. 371). Anche questo tema era già accennato nella parodo, dove Ifigenia si definiva "sposa mala sposa" (νύμφαν . . . δύσνυμφον, v. 216).

Dopo la conclusione del discorso al padre, Ifigenia rievoca la propria partenza dal palazzo di Argo (vv. 372-7), sottolineando di non aver abbracciato il fratello, né di aver congiunto le sue labbra con quelle della sorella per pudore, rimandando le effusioni a una sua futura visita ad Argo dopo le nozze. La menzione delle parti del corpo e dei gesti, ma in frasi negative (οὔτ' ἀνελόμην χεροῖν . . . οὐ κασιγνήτη στόμα / συνῆψ(α), vv. 373-5) esprime l'immagine della perdita di contatto fisico con i membri della famiglia, che era in embrione già nel *παρεῖλοντο* con cui nel prologo Ifigenia esprimeva la sua separazione dalla madre: un contatto che in Aulide l'eroina ha ricercato nel padre, inutilmente.

La trasfigurazione in chiave patetica dei fatti narrati nel prologo dimostra come Ifigenia, dopo la conclusione del monologo, si sia calata pienamente nel ruolo di personaggio drammatico. La 'soggettività diegetica' del prologo, in virtù della quale l'eroina presentava gli avvenimenti secondo il proprio punto di vista, ma in forma scarsamente emozionale, ha lasciato il posto a una 'soggettività drammatica', che è libera di fare uso di tutti i mezzi verbali a disposizione del personaggio drammatico.

Ai fini del presente discorso il soliloquio di Ifigenia interessa soprattutto per la sua parte finale, nella quale l'eroina sviluppa una riflessione sulla moralità divina, che partendo da una denuncia della contraddittorietà del comportamento di Artemide approda al rifiuto dell'idea che gli dei possano essere malvagi (vv. 380-91):

τὰ τῆς θεοῦ δὲ μέφομαι σοφίσματα,  
ἥτις βροτῶν μὲν ἦν τις ἄψηται φόνου  
ἢ καὶ λοχείας ἢ νεκροῦ θίγη χεροῖν,  
βωμῶν ἀπείργει, μυσαρὸν ὡς ἡγουμένη,  
αὐτὴ δὲ θυσίαις ἤδεται βροτοκτόνοις.  
οὐκ ἔσθ' ὅπως ἔτεκεν ἄν ἡ Διὸς δάμαρ  
Λητῶ τοσαύτην ἀμαθίαν. ἐγὼ μὲν οὖν  
τὰ Ταντάλου θεοῖσιν ἐστιάματα  
ἄπιστα κρίνω, παιδὸς ἠσθῆναι βορᾶ,  
τοὺς δ' ἐνθάδ', αὐτοὺς ὄντας ἀνθρωποκτόνους,  
ἐς τὴν θεὸν τὸ φαῦλον ἀναφέρειν δοκῶ·  
οὐδένα γὰρ οἶμαι δαιμόνων εἶναι κακόν.

[Io biasimo i sofismi della dea, la quale, se qualcuno si macchia di sangue, o tocca una partoriente o un morto con le mani, lo tiene lontano dagli altari, ritenendolo impuro, mentre lei si compiace di sacrifici umani. Non è possibile che Leto, consorte di Zeus,

abbia generato così tanta insipienza. Per parte mia, io giudico non degna di fede la storia del banchetto offerto da Tantalò agli dei, e che questi avrebbero goduto nel mangiare un bambino; ritengo invece che siano gli abitanti di qui a essere uccisori di uomini, e che ne attribuiscono la colpa agli dei: reputo infatti che nessun dio sia malvagio].

In queste parole si può cogliere il graduale sviluppo del pensiero di Ifigenia sulla divinità. Dapprima, ella biasima Artemide per contraddizione logica per cui da un lato la dea respinge dai templi coloro che hanno avuto contatto con il sangue, in quanto contaminati (vd. Cropp 2000: 201-2 *ad IT* 381-3), dall'altro si compiace di sacrifici umani. Ma poi respinge quest'idea, a partire dalla convinzione che nessun dio può essere caratterizzato da cotanta ἀμαθία: un termine che si applica sia alla sfera intellettuale, sia alla sfera etica (vd. Cropp 1988: 118 *ad Eur. El.* 294-5). Il passaggio dalla denuncia dell'immoralità divina all'esposizione di un nuovo pensiero sulla divinità si misura dallo scarto tra il verbo μέμφομαι del verso 380 e i ben tre *verba putandi* dei versi 388-91 (κρίνω, δοκῶ, οἶμαι), i quali, insieme all'ἐγὼ che introduce enfaticamente la sezione 'filosofica' (386), sottolineano l'autonomia di pensiero di Ifigenia: un'autonomia che significa l'indipendenza di giudizio dal mito. Ifigenia applica questa sua capacità critica innanzitutto al suo proprio mito familiare, rifiutando di credere che gli dei si siano potuti compiacere delle carni di Pelope, servite loro dal padre Tantalò<sup>48</sup>; conclude poi che i Tauri sono i veri responsabili dei sacrifici, salvo imputarli falsamente alla dea.

A proposito di questo passo così importante per la valutazione della problematica religiosa nell'*IT*, Parker scrive che l'assoluzione di Artemide dalla colpa di volere i sacrifici "presents no problems" in quanto "nowhere in this play is ever suggested that Artemis demanded the sacrifice of Iphigenia" (2016: 140 *ad IT* 378-91); ma la questione non è così semplice come la pone la studiosa. Se è vero che non c'è in questa tragedia alcuna conferma che Artemide abbia davvero voluto il sacrificio, e che esso non sia stato invece un'idea di Calcante, è anche vero che nemmeno l'idea opposta, sostenuta da Ifigenia, trova riscontro: semplicemente, la questione non è risolta, neppure nelle parole finali di Atena. Ha ragione Mastronarde nel

---

<sup>48</sup> È di poca importanza la questione se Ifigenia voglia dire che Tantalò non ha imbandito le carni di Pelope agli dei (come è in Pind. *Ol.* 1,36-63), oppure che le ha imbandite, ma gli dei hanno compreso l'inganno e non ne hanno mangiato (Sansone 1975: 288-9 è a favore della seconda ipotesi, mentre Cropp 2000: 202 *ad IT* 386-8 si pronuncia per la prima). Il punto è che gli dei non sono né insipienti né malvagi, indipendentemente dalla colpevolezza degli uomini che li mettono alla prova.

commentare che «[i]n the whole scheme of the play, Iphigenia's purified view of the gods (385–91) cannot be taken as a privileged opinion» rispetto alla concezione religiosa dei Tauri (2010: 164). Se non è sicuro che Artemide abbia preteso il sacrificio, è invece certo che la dea ha portato Ifigenia in una terra dove si officiano sacrifici umani in suo nome: se si partisse dal postulato che Artemide non vuole i sacrifici umani, come si può giustificare questa contraddizione? Non sarebbe una dimostrazione di quella ἀμαθία divina che Ifigenia vuole negare? In realtà non è compito dello studioso moderno cercare di sciogliere la contraddizione tra le parole di Ifigenia e la sostanziale opacità del comportamento di Artemide, quando Euripide stesso non la risolve. Il punto fondamentale è che la nuova sensibilità etica e intellettuale espressa da Ifigenia non può che entrare in frizione con il mito, e non soltanto con un mito distante come quello di Pelope, ma persino con il mito che è ora messo in scena, che è fatto dramma, di cui Ifigenia stessa è personaggio. È anzi proprio la trasformazione di Ifigenia da figura mitica a personaggio drammatico a consentire che ella si rivolti, paradossalmente, contro il mito stesso: il dramma diventa uno spazio in cui il mito può essere sfidato tramite le sue stesse creature. A questo punto, come si è già detto, l'attenzione si sposta alla fine del dramma stesso, dove intervenendo direttamente il mondo delle divinità del mito avrà la possibilità di chiarire se sarà capace di evolvere nella direzione indicata da Ifigenia.

Il soliloquio di Ifigenia dimostra la capacità dell'eroina di elaborare un pensiero autonomo sulla divinità, tale da sfidare le angustie del mito con una più alta concezione etica e intellettuale. A differenza della sorella, Oreste esprime sul mondo divino esternazioni abbastanza superficiali, dettate dalla situazione contingente. Quando ancora la sua morte sacrificale, prima della scena di riconoscimento con Ifigenia, sembra ineluttabile, egli reagisce denunciando il caos che regna non solo nelle cose umane, ma anche in quelle divine (πολὺς παραγμὸς ἔν τε τοῖς θείοις ἔνι / κὰν τοῖς βροτέοις, vv. 572-3). È chiaro che, come raccomanda Spira (1960: 116), le parole di Oreste non possono essere considerate come un'affermazione definitiva sull'operato divino, ma solo nel più ampio contesto del dramma, nel quale, dato il rivolgimento positivo che si avrà a partire dal momento del riconoscimento, sembrerebbero perdere di importanza. Ma ciò non toglie che essere testimonio non solo il peso delle incomprensioni e delle difficoltà di

comunicazione tra il mondo divino e quello umano, ma ancor più il carico di sofferenza che grava sugli uomini, in balia delle imperscrutabili decisioni divine. È vero che questa dimensione di dolore è un dato che dipende principalmente dalla tradizione mitica che Euripide eredita, più che un elemento che si origina dal dramma: Oreste soffre innanzitutto a causa del matricidio, che è un dato ineliminabile della sua identità mitica. Tuttavia, è significativo che Euripide scelga di dare ampio risalto a questo elemento di sofferenza, che da premessa mitica diventa così tema del dramma, contribuendo a rendere più forte l'idea di una sostanziale insensibilità degli dei alle sofferenze dei mortali.

Oreste rinnova l'attacco ad Apollo al v. 711, affermando che Apollo, pur essendo vate, gli ha mentito (ἤμας δ' ὁ Φοῖβος μάντις ὦν ἐψεύσατο). Il segno delle affermazioni di Oreste cambia però dopo il riconoscimento, quando egli acquista fiducia in una svolta positiva del suo destino. È così che loda l'invito di Pilade a mettere da parte le effusioni sentimentali per cogliere l'opportunità data dalla fortuna (τύχη), confermando che la fortuna, e più in generale il divino (τὸ θεῖον), aiutano gli audaci (i versi sono citati *infra*, pp. 93-4).

Il principio generale ricordato da Oreste richiede dunque, in questo frangente, che i tre Greci escogitino un piano d'azione. Oreste si affida da subito alla sorella, esortandola a salvare, attraverso lui, la casa paterna (σῶσον πατρῶον οἶκον, ἔκσωσον δ' ἐμή, v. 984). Tuttavia, Ifigenia all'inizio disperava di poter trovare una soluzione che consenta a entrambi i fratelli di salvarsi, considerata la difficoltà di sfuggire sia al re Toante, sia alla dea, di cui è necessario trafugare la statua (vv. 995-7). Ella coglie dunque la difficoltà costituita dal fatto che l'ordine di Apollo va a confliggere con le prerogative di un'altra divinità, privando Artemide del culto taurico: per quanto Ifigenia abbia affermato la fede nella bontà divina, il furto di un simulacro sacro è una violazione che difficilmente si può chiedere a una divinità di ignorare. A questo punto l'eroina si dice comunque determinata a consentire la fuga del fratello con la statua, attirando su di sé la punizione del re e della dea; e ricorre anch'ella alla sapienza tradizionale nell'affermare che è il ramo maschile a consentire la sopravvivenza di una famiglia, mentre le donne non contano (vv.

1005-6)<sup>49</sup>. Ma Oreste si oppone a questo proposito di Ifigenia, pur fondato su un presupposto che in un'ottica tradizionale è ragionevole, escludendo di volersi salvare a costo della vita della sorella; cerca poi di convincerla che Apollo non avrebbe dato l'ordine di rubare la statua senza avere il consenso di Artemide:

οὐκ ἂν γενοίμην σοῦ τε καὶ μητρὸς φονεύς·  
ἄλις τὸ κείνης αἷμα· κοινόφρων δὲ σοὶ  
καὶ ζῆν θέλομι' ἂν καὶ θανὼν λαχεῖν ἴσον.  
ἄξω δέ σ', ἦνπερ καὐτὸς ἐντεῦθεν περῶ  
πρὸς οἶκον, ἢ σοῦ κατθανὼν μενῶ μετὰ.  
γνώμης δ' ἄκουσον· εἰ πρόσαντες ἦν τόδε  
Ἀρτέμιδι, πῶς ἂν Λοξίας ἐθέσπισε  
κομίσαι μ' ἄγαλμα θεᾶς πόλισμ' ἐς Παλλάδος<sup>50</sup>  
καὶ σὸν πρόσωπον εἰσιδεῖν; ἅπαντα γὰρ  
συνθείς τάδ' εἰς ἓν νόστον ἐλπίζω λαβεῖν.  
(1007-16)

[Non diventerò l'assassino tuo, come lo sono stato di mia madre: è sufficiente il suo sangue. Desidero vivere, unito a te dagli stessi intenti, o morire e avere la stessa sorte. Ti porterò in patria, se io stesso riuscirò a tornare in patria da qui, o rimarrò con te nella morte. Ma ascolta la mia opinione: se fosse stato invisibile ad Artemide, come è possibile che Apollo vaticinasse di portare il simulacro della dea nella città di Pallade, e di rivedere il tuo volto? Se metto insieme tutti questi elementi, comincio a nutrire speranza nel nostro ritorno].

Il mutuo spirito di sacrificio tra i due fratelli porta in primo piano il tema dell'affetto fraterno, che si configura qui come uno di quei valori umani, sviluppati dai protagonisti, tali da porsi in discontinuità con i valori tradizionali: primo fra tutti, il principio che imporrebbe come priorità assoluta la trasmissione della stirpe, senza riguardo per l'eventuale sacrificio della parte femminile. L'affetto fraterno è inoltre un modo per superare il mito degli Atridi, immettendovi un principio di solidarietà familiare che, dalla contesa di Atreo e Tieste, era sempre stato assente. Ma Oreste non si limita a riferire questo valore al proprio ambito personale, bensì lo ritiene

<sup>49</sup> Cfr. Parker 2006: 263 *ad* 1005-6, che commenta come l'affermazione di Ifigenia sia “[f]act, in a patrilinear society. Women go away and marry other men and continue *their* houses. Orestes, at 695-8 above, imagines that his house could be continued by his sister [*scil.* Elettra] married to his cousin [*scil.* Pilade], but that is a desperate expedient”.

<sup>50</sup> Dopo il v. 1014 Köchly, seguito da molti editori tra i quali anche Diggle, ha supposto una lacuna, in quanto non faceva parte del responso dato da Apollo a Oreste il ricongiungimento tra i due fratelli; essa però non è strettamente necessaria, e si può convenire con Cropp 2000: 234 (*ad* 1014-15) nel giudicare questa valutazione «over-literal»: a questo punto Oreste può ritenere che l'incontro con Ifigenia facesse parte dei piani di Apollo, ed esprimere il concetto in questa forma compendiata.

presente anche nel mondo divino, affermando che Apollo e Artemide devono avere quell'unità di intenti testimoniata, sulla terra, dalla coppia fraterna umana. È di Maria Serena Mirto (1994) il merito di aver messo in luce come in questa tragedia gli uomini manifestino la fiducia che l'affetto fraterno possa essere un criterio dell'agire divino, e che ciò possa rendere il mondo divino più comprensibile e più vicino alla sensibilità umana. Il primo accenno di questa nuova fiducia sembra essere proprio nelle parole di Oreste, nelle quali “la φιλία umana viene proiettata allora in un Olimpo dove il legame fraterno deve avere il medesimo peso” (80). Si tratta tuttavia, si potrebbe dire, di una fiduciosa ‘scommessa’, che reagisce ottimisticamente all'ignoranza circa le vere intenzioni di Artemide immaginando che la dea sia davvero in grado di compiere un'evoluzione dalla sua crudele immagine mitica, così da avvicinarsi all'immagine purificata del mondo divino che Ifigenia ha manifestato nel soliloquio.

Ma nonostante le espressioni di fiducia in Artemide, da parte prima di Ifigenia e ora di Oreste, nel corso del dramma è tutt'altro che certo che la dea si dimostrerà solidale con l'impresa dei due fratelli umani. Del resto questa impresa prevede un atto che normalmente sarebbe considerato empio, la sottrazione dell'idolo sacro: in questo caso, il furto si potrebbe giustificare come mezzo per purificare il culto di Artemide portandolo in una terra, l'Attica, nella quale non si compiono sacrifici umani; ma nulla garantisce che Artemide sarà d'accordo. Pertanto Ifigenia, nella preghiera che le rivolge per chiederle di consentire il buon esito del piano di fuga ha appena architettato, chiama direttamente in causa l'interesse della dea:

ὃ πότνι', ἥπερ μ' Αὐλίδος κατὰ πτυχὰς  
 δεινῆς ἔσωσας ἐκ πατροκτόνου χερρός,<sup>51</sup>  
 σῶσόν με καὶ νῦν τοῦσδε τ'<sup>52</sup>. ἢ τὸ Λοξίου  
 οὐκέτι βροτοῖσι διὰ σ' ἐτήτυμον στόμα.  
 ἀλλ' εὐμενῆς ἔκβηθι βαρβάρου χθονὸς  
 ἐς τὰς Ἀθήνας· καὶ γὰρ ἐνθάδ' οὐ πρόπει  
 ναίειν, πάρον σοι πόλιν ἔχειν εὐδαίμονα.

<sup>51</sup> Se si mantiene il πατροκτόνου di L, è necessario dare ad esso non l'usuale significato di “parricida”, bensì quello di “padre uccisore”. In alternativa si potrebbe accogliere la correzione di Herwerden (τεκνοκτόνου) o Weil (παιδοκτόνου). C'è però un parallelo nel θηλυκτόνω Ἄρει di Aesch. *PV* 860-1, dove le donne sono nel ruolo attivo di chi uccide (“da Ares che uccide tramite le donne”).

<sup>52</sup> Parker (2016: 278 *ad* 1082-8) ritiene che quando pronuncia la preghiera finale Ifigenia sia rimasta sola in scena, ma il riferimento a Oreste e Pilade tramite il dimostrativo τοῦσδε richiede che siano ancora presenti.

(1082-8)

[O signora, che nelle insenature dell'Aulide mi hai salvato dalla terribile mano di un padre assassino, salvami anche ora, insieme a costoro: altrimenti, a causa tua, la voce del Lossia non sarà più veritiera per i mortali. Abbandona benevola una terra barbara verso Atene: non ti si addice dimorare qui, quando hai la possibilità di risiedere in una città felice].

Dal punto di vista formale, la preghiera è strutturata in modo canonico: si apre con la menzione di un precedente beneficio concesso dalla dea all'orante, prosegue con la richiesta attuale, e si conclude con ulteriori motivi che la corroborano. Il primo argomento su cui Ifigenia fa leva è la precedente decisione di Artemide di salvarla dal sacrificio in Aulide, che agli occhi dell'eroina dimostra che Artemide ha a cuore il destino della propria sacerdotessa. Ma certo questo argomento non basta, in quanto è semmai Ifigenia ad essere in procinto di 'tradire' Artemide, sottraendosi ai suoi doveri di culto; e per questo Ifigenia mobilita due ulteriori ragioni: la preoccupazione di Artemide per la credibilità delle profezie del fratello Apollo, che riprende il tema dell'affetto fraterno, e infine l'interesse al trasferimento del suo culto in una terra più prospera di quella dei Tauri. Nel suo cauto bilanciamento di idealità e utilità, questa preghiera fa ben cogliere su quale incerto crinale debba muoversi Ifigenia, combattuta tra la fiducia nelle qualità umane della divinità e la paura che questa possa al contrario rivelarsi ancora l'immorale divinità del mito, sensibile più alle tradizionali ragioni di *do ut des* che ad argomenti di natura etica e affettiva.

Pur con questi dubbi, Ifigenia mette in atto il piano ideato, persuadendo Toante della necessità di purificare con acqua di mare i due prigionieri, in quanto macchiatisi di matricidio, e con loro anche la statua di Artemide, che essi hanno toccato (vv.1153-229). E così, prima di recarsi con i due e con la statua presso la costa – dove, all'insaputa di Toante, si nascondono la nave e i marinai greci – Ifigenia rivolge ad Artemide un'altra preghiera, che in presenza delle guardie tauriche non può che far leva sull'ambivalenza delle parole:

ὦ Διὸς Λητοῦς τ' ἄνασσα παρθέν', ἦν νίψω φόνον  
τῶνδε καὶ θύσωμεν οὐ̅ χρή, καθαρὸν οἰκίσεις δόμον,  
εὐτυχεῖς δ' ἡμεῖς ἐσόμεθα. τᾶλλα δ' οὐ̅ λέγουσ' ὅμως  
τοῖς τὰ πλείον' εἰδόσιν θεοῖς σοί τε σημαίνω, θεά  
(1230-3)

[O signora vergine, figlia di Zeus e Leto, se lavo via il sangue da questi due e sacrificiamo dove è opportuno farlo, abiterai una casa pura, e noi avremo buona sorte. Il resto, pur non dicendolo, nondimeno lo lascio capire agli dei, che sanno più degli uomini, e a te, dea].

Un elemento cruciale di questa preghiera è l'aggettivo καθαρόν, che consente di misurare lo scarto tra la religiosità rituale dei Tauri e quella forse meno ortodossa, ma più elevata dal punto di vista ideale, di Ifigenia. La strategia utilizzata da Ifigenia per consentire la fuga si basa sul dato obiettivo che Oreste e Pilade sono contaminati dal matricidio: come Ifigenia stessa ha spiegato al fratello, ella si servirà delle sofferenze di lui come espediente (ταῖς σαῖς μανίαις χρήσομαι σοφίσμασιν, v. 1031), affermando che è impossibile sacrificare il matricida alla dea, in quanto impuro (οὐ καθαρόν ὄντα, v. 1037). Nell'ottica della religione tradizionale, la presenza di un assassinio nel tempio è effettivamente una violazione della sua sacralità, come Ifigenia faceva notare nel suo soliloquio (v. *supra*, pp. 56-7). Ifigenia però non solo non effettuerà la dovuta purificazione, ma addirittura sottrarrà l'idolo sacro dal tempio, privando Artemide del suo culto taurico: la purificazione di cui ella parla non è dunque una purificazione 'convenzionale', bensì un adeguamento del culto della dea all'imperativo etico che vieta il culto cruento. Ifigenia risemantizza dunque l'aggettivo καθαρόν, aprendo a quella concezione etica della purezza che, come si vedrà, si svilupperà nell'uso goethiano dell'aggettivo *rein*. E se nella preghiera precedente prospettava alla dea il vantaggio materiale del dimorare in una città prospera, ora l'eroina suppone, come nel soliloquio, che la dea debba essere sensibile all'appello per il miglioramento del suo culto dal punto di vista etico.

Le preghiere di Ifigenia sollevano dunque l'interrogativo su quale sarà il comportamento della dea, proiettando verso l'esodo del dramma; ma non prima che il coro abbia intonato il terzo stasimo, nel quale rievoca l'insediamento di Apollo sul trono oracolare di Delfi e il consolidamento della sua autorità (vv. 1234-83), e riafferma la fede nella veridicità dell'oracolo delfico. Nel dettaglio, il coro narra la nascita di Apollo a Delo, e il successivo arrivo del bambino, con la madre Leto, al Parnasso, dove Apollo uccise un drago partorito da Gea, assicurandosi così il controllo della sede oracolare. Arrivato poi a Delfi, ne scacciò Temi, anch'ella figlia di Gea; ma quest'ultima, per vendicarsi, generò visioni oniriche con poteri profetici,

che privarono il dio della sua prerogativa oracolare, costringendolo a recarsi al trono di Zeus per pregarlo di porre fine a tali visioni. E Zeus, dopo aver riso di fronte alla preoccupazione del dio per la perdita di un culto così ricco e remunerativo, acconsentì a privare le voci notturne di chiarezza veridica per i mortali, restituendo così al figlio le sue prerogative. Se ci si domanda quale sia la connessione di questo stasimo con la vicenda tragica, la si può rintracciare nella rettifica, da parte del coro, dei dubbi manifestati da Oreste circa la veridicità degli oracoli da Apollo, che vale anche, in prospettiva, come un'esortazione al dio a sostenere i mortali nel piano di fuga (vd Cropp 2000: 247 ad 1234-83, "[t]he hymn by implication expresses confidence in the god's power to help his worshippers in their escape, and encourages him to use this power in their favour"). Si aggiunga che il conflitto di Apollo con le potenze ctonie prefigura la vittoria finale di Oreste contro le Erinni, dopo la conclusione della missione taurica (248). Infine, questo canto induce a riconsiderare retrospettivamente il sogno narrato da Ifigenia nel prologo, opponendo alla sua ambiguità l'univocità della rivelazione oracolare. Le parole delle coreute assolvono gli dei olimpici da una possibile accusa di mancanza di chiarezza nelle loro rivelazioni, affermando che gli ambigui sogni non provengono da loro, ma dalle oscure potenze ctonie a loro subordinate: non sono gli dei i responsabili di quella mancanza di chiarezza delle rivelazioni oniriche che può indurre gli uomini a interpretazioni errate, come dimostra il sogno di Ifigenia.

La professione di fiducia in Apollo da parte delle donne del coro non implica tuttavia che in quest'ode la divinità sia ritratta in una luce che, nella prospettiva di questa tragedia, possa considerarsi davvero positiva. L'immagine del dio che se ne ricava è in linea con quella tradizionale, di una divinità interessata prima di tutto alla conservazione delle proprie prerogative e del proprio potere. La già rilevata affinità dell'Apollo euripideo, nel suo primario interesse materiale per la ricchezza del culto delfico, con gli spregiudicati Hermes e Apollo dell'*Inno a Hermes* (cfr. ad es. Burnett 1971: 71 n. 21), non fa che rafforzare la sensazione che la divinità non sia ancora adeguata all'elevatezza etica del nuovo senso religioso che i mortali sono andati sviluppando in questa tragedia. Il racconto mitico tradizionale, veicolato dalla forma tradizionale del canto corale, non è il luogo dove si possa ricercare una simile evoluzione.

Le residue speranze in una conversione degli dei si concentrano dunque nel finale, dove, dopo gli interrogativi sollevati nel corso della tragedia, i mortali verranno a un contatto diretto con la divinità. Per una corretta valutazione di questo finale, è necessario partire da una riconsiderazione del significato della tempesta che assale la flotta greca, mostrando come essa non sia, come fin qui ritenuto, un colpo di scena inopinato, bensì sia pienamente integrata nella dinamica religiosa del dramma.

## 2. Il problema dell'onda nel finale dell'*IT*

Alla fine dell'ode corale, irrompe in scena uno dei Tauri incaricati di scortare Ifigenia durante il rito di purificazione dei due prigionieri greci e della statua. Dopo una schermaglia con il coro, che vorrebbe sviarlo facendogli credere di non sapere dove sia Toante, egli bussa energicamente alle porte del tempio, provocando così l'uscita del re. Il messaggero può così iniziare il suo resoconto (vv. 1327-419) narrando in principio come Ifigenia abbia liberato i due prigionieri – Oreste e Pilade – e con loro si sia imbarcata sulla nave nascosta lungo la costa, dopo aver sottratto proditoriamente la statua di culto di Artemide. Ma – prosegue il messaggero – mentre la nave greca stava uscendo dall'insenatura, si è originato un improvviso vento avverso e una serie di onde che l'hanno ricacciata contro la costa:

ναῦς δ', ἕως μὲν ἐντὸς ἦν  
 λιμένος, ἐχώρει στόμια, διαπερῶσα δὲ  
 λάβρω κλύδωνι συμπεσοῦσ' ἠπείγετο·  
 δεινὸς γὰρ ἐλθὼν ἄνεμος ἐξαίφνης νεὸς  
 ὤθει ἑπάλιν πρυμνήσι' ἑ<sup>53</sup>. οἱ δ' ἐκαρτέρουν

<sup>53</sup> L'imperfetto privo di aumento ὤθει di L è stato sostituito con il presente ὤθει da Kirchhoff (emendazione accolta tra gli altri da Diggle). Tuttavia, il perfetto non aumentato non è anomalo nei resoconti angelici euripidei, dove compare di preferenza a inizio verso e in contesti di ripresa dell'epica (cfr. Dodds 1960: 170-1 *ad Ba.* 765-8). In effetti, nel caso in questione il verbo si trova a inizio verso, e il passo può ricordare una situazione odissiaca (cfr. *infra*, p. 78). Nel prosieguo del verso, il testo di L contiene un riferimento alle gomene di poppa (πρυμνήσια) che qui appare insensato. Mekler corregge παλιμπρυμν' ἰστί' (accolto da Murray 1913a), ma l'emendamento non soddisfa, in quanto i Greci non terrebbero le vele dispiegate di fronte a un forte vento contrario: come è ovvio, si dispiegavano le vele solo in presenza di un vento favorevole (cfr. Morrison 1950: 4). Hermann propone παλιμπρυμνηδόν "con la poppa all'indietro", un termine attestato in Esichio. Tuttavia, questa soluzione richiede un complemento oggetto: pertanto, Hermann sposta il v. 1346 dopo il 1394, mentre Paley corregge νεὸς del v. 1394 in σκάφος, intendendo νεὸς come una originaria glossa entrata in seguito nel testo. Morrison propone di intendere πρυμνήσια non come

πρὸς κῦμα λακτίζοντες· ἐς δὲ γῆν πάλιν  
κλύδων παλίρρους ἦγε ναῦν.  
(1391-7)

[La nave, finché fu all'interno del porto, procedeva verso l'imboccatura, ma dopo che l'ebbe oltrepassata, si scontrò con una violenta ondata, che la scuoteva: un improvviso, terribile vento spingeva continuamente *le gomene di poppa*; essi (*scil.* i Greci) si facevano forza colpendo l'onda con i remi<sup>54</sup>, ma l'onda contraria rispingeva la nave verso terra.]

Il messaggero giudica perciò che i nemici non abbiano scampo, ed esorta Toante a radunare i suoi uomini per catturarli. Il re raccoglie l'esortazione, e così la cattura dei Greci sarebbe inevitabile, se non intervenisse Atena ad assicurare la loro salvezza.

Lasciando per ora da parte i problemi posti dall'intervento della dea, giova concentrarsi sulla tempesta, che di questo finale costituisce forse la maggiore difficoltà interpretativa. In proposito la critica si è divisa in due tendenze: per alcuni essa sarebbe un mero espediente drammaturgico volto a giustificare l'entrata in scena di Atena<sup>55</sup>; altri invece vi scorgono un significato più 'profondo', facendone un elemento di quella interazione tra i poteri cosmici – la Necessità, il Caso e gli dei – che è certamente uno dei temi di questa tragedia<sup>56</sup>.

Le due linee interpretative sono accomunate dal considerare la tempesta un evento che ha significato solo per ciò che comporta, e non in sé: in altre parole, non si annette alcun particolare significato alla circostanza che a rendere necessario l'intervento della divinità sia proprio l'agitarsi delle acque, e non una qualche altra

---

“gomene di poppa”, ma come l'ornamento sommitale di poppa (argomentazioni in Morrison 1950: 4), ma *πρυμνήσια* è già stato usato al v. 1356 per le gomene, e inoltre il significato dato da Morrison non è mai attestato. In conclusione, non sembrano esserci valide proposte per sanare questo verso.

<sup>54</sup> Euripide usa il verbo *λακτίζω* del “dare i calci” come metafora per i colpi di remi sul mare.

<sup>55</sup> Spira 1960: 120 commenta che l'onda arriva gratuitamente («ihretwegen») al fine di consentire per la tragedia una fine nel mito e nel culto. La tempesta non ha dunque valore in sé, bensì per le sue conseguenze. Matthiessen 1964: 57 n. 4 vede invece soltanto una funzione drammaturgica, tale per cui l'onda aumenta la *Spannung*, rimettendo a repentaglio un buon esito che sembrava ormai scontato; la successiva apparizione di Atena tranquillizza definitivamente gli spettatori. In termini analoghi si esprimono Lesky 1996: 617 e Dunn 1996: 138. In un contributo più recente (2002: 170) Matthiessen giudica plausibile la spiegazione di natura più “filosofica” data da Burnett (per la quale cfr. l'ultimo paragrafo di questo contributo) ma continua a ritenere più significative le motivazioni strettamente drammaturgiche.

<sup>56</sup> Il primo ad attribuire all'onda un significato filosofico sembra essere Strohm 1949: 25, il quale la legge come una dimostrazione dell'incapacità dell'uomo di determinare il proprio destino senza l'aiuto divino. Altre interpretazioni afferenti alla seconda linea interpretativa saranno analizzate *infra*, pp. 78-9.

causa. Certamente, poiché la nave greca sta prendendo la via del mare aperto, il verificarsi di un evento meteorologico che impedisce la navigazione sembra una buona motivazione per l'intervento della divinità. Tuttavia, non si deve trascurare che questa specifica giustificazione *non sarebbe indispensabile*, come nota anche Mastronarde (2010: 166). Lo studioso rileva che Toante, prima ancora di sapere della tempesta dal messaggero, giudica l'inseguimento dei greci possibile a motivo del lungo viaggio che hanno di fronte (vv. 1325-6)<sup>57</sup>. Il proposito di inseguimento sarebbe quindi sufficiente a rendere necessario un intervento soprannaturale.

In aggiunta alla motivazione indicata da Mastronarde, il confronto con una tragedia affine per le dinamiche dell'intreccio, l'*Elena*, pone in risalto un altro elemento che giustificherebbe l'ingresso di Atena anche in assenza della tempesta. Anche nell'*Elena* un messaggero giunge a dare notizia della fuga dei Greci al re barbaro, che qui è Teoclimeno (vv. 1512-1618): a differenza dell'*IT*, la fuga non è ostacolata da eventi naturali avversi, e anzi il messaggero sottolinea che il vento è favorevole ai fuggiaschi (v. 1612). Teoclimeno, diversamente da Toante, giudica da subito impossibile un inseguimento. Se dunque il *deus ex machina* non è necessario alla salvazione di Elena e Menelao, esso ha un'altra motivazione drammatica: serve infatti ad impedire che il re, nella sua rabbia, uccida la sorella Teonoe, complice dei coniugi. La preoccupazione per la sorte di chi ha agevolato la fuga è presente anche nell'*IT*, dove Toante minaccia le donne del coro di ritorsioni (vv. 1431-4), e Atena ha cura di ordinargli di lasciarle partire per la Grecia (vv. 1467-9): il pubblico si attende che la prova di lealtà delle ancelle di Ifigenia sia ricompensata, e pertanto la necessità di salvarle concorre a rendere necessaria l'apparizione di Atena.

La necessità di salvare i complici della fuga e il proposito di inseguimento formulato da Toante sarebbero dunque stati elementi sufficienti per un intervento divino; tuttavia, nell'*IT* si aggiunge la tempesta. Pertanto non si può non convenire con la conclusione di Mastronarde, secondo cui «a more than minimalist or conventional reading is justified» (2010:166), anche se lo studioso non si sbilancia

---

<sup>57</sup> Il messaggero esorta Toante ad ascoltarlo attentamente onde escogitare un modo per inseguirli, e Toante risponde che la lunghezza del tratto di mare che i greci devono percorrere prima di giungere in patria permette ai Tauri di "perdere tempo" nell'elaborare una strategia: si tratta evidentemente, in un'ottica drammaturgica, di una forma di giustificazione del lungo resoconto che il messaggero si appresta a compiere.

a precisare quale sia. Si potrebbe sostenere che Euripide abbia aggiunto l'onda, pur non necessaria, al fine di vivacizzare ulteriormente il finale e aumentare il grado di *suspense* per la sorte dei protagonisti. Tuttavia l'intento di tensione drammatica, pur presente, non esaurisce la questione: la tempesta non è un artificio come un altro, ma ha un preciso posto, *in quanto tempesta*, nella problematica religiosa di questa tragedia.

a. *La tempesta come punizione del furto sacrilego*

La chiave per comprendere il motivo della tempesta è fornita dalla reazione di Ifigenia al suo scatenarsi:

ὦ Λητοῦς κόρη  
σῶσόν με τὴν σὴν ἱερέαν πρὸς Ἑλλάδα  
ἐκ βαρβάρου γῆς καὶ κλοπαῖς σύγγνωθ' ἑμαῖς.  
φιλεῖς δὲ καὶ σὺ σὸν κασίγνητον, θεά·  
φιλεῖν δὲ κάμῃ τοὺς ὁμαίμονας δόκει.  
(1398-402)

[O figlia di Leto, porta me, la tua sacerdotessa, in Grecia, in salvo da una terra barbara, e perdona il mio furto. Anche tu, dea, ami tuo fratello; consenti che anch'io ami i miei consanguinei.]

Ifigenia, chiedendo alla dea di perdonare il furto, dimostra di intendere che sia stato proprio il furto ad aver indotto Artemide a manifestare la sua ira sotto forma di tempesta. Del resto l'eroina ha colto già prima di imbarcarsi le avvisaglie della punizione divina nel primo agitarsi delle acque, e pertanto ha esitato a salire sulla nave con il simulacro:

κάν τῷδε – δεινὸς γὰρ κλύδων ὄκειλε ναῦν  
πρὸς γῆν, φόβος δ' ἦν <τῇ ξένῃ><sup>58</sup> τέγξαι πόδα –

<sup>58</sup> In L c'è in questo punto uno spazio vuoto, dove in seguito è stato aggiunto ὥστε μή, che introdurrebbe un'infinitiva in dipendenza da φόβος; ma come nota Platnauer (1938: 172 *ad* 1380), tale costruzione è scarsamente grammaticale. Murray 1913a, Platnauer 1938, Diggle 1981a, Parmentier e Grégoire 1990 e Cropp 2000 accolgono l'integrazione παρθένω proposta da Badham, mentre Sansone 1981 stampa τῇ ξένῃ di Kirchoff. È preferibile questa seconda congettura, innanzitutto in quanto il messaggero si è già riferito tre volte a Ifigenia con il termine ξένῃ (1353, 1355, 1364), mentre né il messaggero né altri tauri usano mai per lei páρθενος. Quest'ultimo termine si giustificerebbe se dovesse suggerire, come scrive Kyriakou (2006: 435 *ad* 1379-80) «the vulnerability and timidity of the young woman», ma qui non si tratta di timidezza virginal: Ifigenia

λαβὼν Ὀρέστης ὄμιον εἰς ἀριστερόν,  
βὰς ἐς θάλασσαν κἀπὶ κλίμακος θορών,  
ἔθηκ' ἀδελφὴν ἐντὸς εὐσέλμου<sup>59</sup> νεώς,  
τό τ' οὐρανοῦ πέσημα, τῆς Διὸς κόρης  
ἄγαλμα.  
(1379-85)

[E in quel momento – una forte ondata fece incagliare la nave a riva, e la straniera (scil. Ifigenia) aveva paura ad entrare in acqua – Oreste la prese sulla spalla sinistra, scese in mare, balzò sulla scala e depose dentro la nave dai bei banchi la sorella e l'oggetto caduto dal cielo, la statua della figlia di Zeus].

Ora, numerosi confronti indicano che il nesso tra sacrilegio e impossibilità di navigare è tutt'altro che specifico del finale dell'*IT*, bensì corrisponde a una credenza comune, secondo la quale qualora i sacrileghi, o in genere coloro che avevano violato una norma etica-religiosa, si mettessero per mare, venivano puniti dagli dei con il naufragio. L'unico studioso ad aver intuito il nesso tra sacrilegio e impossibilità a navigare sembra essere stato Wolff, il quale osserva che “the theft of a sacred object, hierosylia, is a very serious crime in the everyday world, on a level with treason and punishable by death, refusal of burial in one's native land, and confiscation of property” (1992: 314). Nella nota 14 a piè di pagina egli aggiunge:

For statue stealing involving punishments like those in *IT*, see Hdt. 5.83.2-86 (earthquake and madness); Athen. 672b-d = Menodotus, *FGrHist* 541 F 1 (attempted statue theft foiled by inability of thieves to row their ship clear of land); Hdt. 7.129.2-3 (tidal irregularities destroy Persians who had desecrated a shrine and its statue).

Questa osservazione di Wolff è stata ignorata dai successivi studi e commenti sull'*IT*; del resto Wolff stesso non sembra aver compreso la portata del riconoscimento del nesso sacrilegio-impossibilità di navigare per l'interpretazione generale del finale dell'*IT*, dedicandovi solo una breve nota. La sua lista di paralleli sulla punizione di sacrileghi può essere arricchita con episodi noti nella memoria letteraria greca, a partire dall'*Odissea*, dove i compagni di Odisseo sono condannati

---

esita perché, vedendo un inizio di tempesta, comprende che il furto sacrilego sta attirando sui Greci la punizione divina.

<sup>59</sup> L riporta εὐσήμου, i cui due significati, “chiaro, evidente” o “di buon auspicio”, non sembrano qui appropriati; perciò la maggior parte degli editori accetta l'emendazione εὐσέλμου proposta da Pierson, che introduce un epiteto riferito alle navi già in Omero.

alla morte per mare come punizione per essersi cibati delle vacche del Sole. Un altro caso è quello riguardante Aiace Oileo, la cui morte è provocata, secondo la stessa *Odissea* (4,499-510), dall'ira di Atena; quell'ira a cui è attribuita anche la dispersione della flotta achea (3,130-6)<sup>60</sup>. Il poema omerico è tuttavia reticente sulle cause dell'ira, che erano invece esplicitate nell'*Ilioupersis* di Arctino, secondo la ricostruzione datane da Proclo (*Chr.* 261-7): Aiace strappò Cassandra dal tempio di Atena, e poiché la sacerdotessa si era aggrappata al simulacro di culto, anche questo fu rimosso dalla sua base; i greci tentarono di lapidare Aiace, che tuttavia si salvò rifugiandosi presso l'altare di Atena; a causa della violazione, la dea causò il naufragio della flotta greca. Lo scolio a *Il.* 13.66 racconta invece che gli occhi della statua si girarono verso il soffitto – presumibilmente per non vedere l'atto di violenza di Aiace – ma registra la medesima punizione per l'oltraggio, la rovina della flotta. Una punizione che Atena chiede e ottiene da Poseidone anche nel prologo delle *Troiane* (48-97), dove si menziona il rapimento di Cassandra dal tempio, ma non la rimozione della statua di culto<sup>61</sup>.

Nell'*Agamennone* eschileo, invece, la tempesta che ha colpito gli Achei al ritorno da Troia sembrerebbe da ricondursi non all'ira di uno specifico dio, ma in generale alla distruzione dei templi degli dei<sup>62</sup>.

---

<sup>60</sup> La connessione tra i due eventi non è nel testo di Omero, ma nello scolio a *Od.* 3.135, il quale spiega che la causa dell'ira fu la mancata punizione di Aiace per aver fatto violenza a Cassandra nel tempio della dea, e commenta che, mentre qui l'ira appare rivolta contro tutti gli achei, più oltre (ἐξῆς, ovvero a 4.502) sarà chiaro che a causarla fu Aiace. Poiché le altre fonti sono unanimi nell'indicare la profanazione del tempio troiano alla base dell'ira di Atena, e tale causa è già nel ciclo epico, è lecito pensare che essa fosse presente anche al poeta dell'*Odissea*, che pure non la esplicita. Del resto questo non è l'unico esempio di reticenza sulle motivazioni dell'azione divina: cfr. West e Privitera 1981: 289-90 (*ad Od.* 3.135).

<sup>61</sup> Per ulteriori particolari e fonti sul sacrilegio di Aiace cfr. Toepffer 1894: 937-9.

<sup>62</sup> Ai vv. 338-44 Clitemnestra esprime il timore che i Greci vittoriosi siano indotti dalla brama di ricchezze a saccheggiare i templi, alienandosi il favore degli dei che ha permesso la vittoria; al v. 527 il messaggero, che annuncia l'arrivo di Agamennone, afferma che i templi sono stati distrutti (βωμοὶ δ' ἄιστοι καὶ θεῶν ἰδρύματα). Insieme ad altri editori, Fraenkel (1950: II 266-7 *ad Ag.* 525 ss.) ritiene il verso spurio, sulla base di tre argomentazioni: esso interromperebbe una serie metaforica, che inizia al v. 525 e si prolunga al 528, incentrata sul parallelo tra la terra troiana e un campo dissodato; sarebbe troppo simile a *Pers.* 811 (βωμοὶ δ' ἄιστοι δαϊμόνων θ' ἰδρύματα); introdurrebbe un elemento di colpa ed empietà, incongruo rispetto alla celebrazione della vittoria achea. Tuttavia, a queste considerazioni bene obiettano Denniston e Page (1957: 120-1 *ad 527*) che la questione posta da Clitemnestra necessita di una risposta, la quale senza questo verso mancherebbe. Poiché le altre fonti sulla tempesta la riconducono concordemente a una profanazione, e non ci sono ragioni – anche dopo le parole di Clitemnestra – per pensare che Eschilo la pensi diversamente, è necessaria un'affermazione del messaggero che contenga l'inverarsi della condizione presagita da Clitemnestra (la profanazione dei templi), così da motivare la successiva tempesta come punizione per il sacrilegio.

Anche Esiodo indica il naufragio come punizione per gli ingiusti (*Op.* 247). Per quanto riguarda Euripide, si ricordi l'esodo dell'*Elettra*, dove i Dioscuri ammoniscono i giusti a non imbarcarsi insieme agli spergiuri (*El.* 1355). La comune credenza che i malvagi possano coinvolgere nel loro naufragio i giusti che si trovino sulla stessa nave è riportata in Antifonte (5,82) e Senofonte (*Cyr.* 8,1,25).

Un esempio vicino al caso dell'*IT*, in quanto riguardante il furto di un tesoro templare, è quello della profanazione del tempio di Persefone a Locri Epizefiri: Diodoro Siculo (27,4,3) e Livio (29,18) la attribuiscono a Pirro, e ricordano che il re fu punito con il naufragio della flotta, cosicché si affrettò a restituire il tesoro. È interessante che nel passo di Livio il legato locrese precisi che le navi fecero naufragio sulle coste della sua città, da cui erano partite (*omnesque naves, quae sacram pecuniam habuerunt, in litora nostra eiectae sunt*), cosicché il tesoro fu rigettato dal mare nel punto dove era stato sottratto: si tratta di una significativa coincidenza con l'*IT*, dove le onde risospingono indietro la nave greca verso la costa taurica, riportando l'immagine sacra verso il tempio da cui è stata trafugata. Cicerone (*Nat. Deor.* 3,83) e Valerio Massimo (1,1,ext. 1) attribuiscono invece il furto locrese a Dionisio di Siracusa<sup>63</sup>, che dopo averlo commesso, godendo di un vento favorevole, avrebbe espresso ironicamente meraviglia per la buona navigazione concessa dagli dei a un sacrilego quale egli era: anche questa battuta di Dionisio conferma, per contrasto, la credenza comune.

Tornando all'*IT* e al mito di Ifigenia, questo non è neppure il primo caso in cui un'infrazione al codice religioso causa l'impossibilità di navigare: l'onda del finale ricorda anzi chiaramente – come già osservato<sup>64</sup> – l'assenza di venti che, come Ifigenia ricorda nel prologo (15 ss.), impediva la partenza dei Greci dall'Aulide. Nell'*IT*, la causa della bonaccia risiede nel fatto che Agamennone aveva promesso alla dea di sacrificarle il frutto migliore dell'anno in cui era nata Ifigenia<sup>65</sup> (ὄτι γὰρ ἐνιαυτὸς τέκοι / κάλλιστον, ἠὔξω φωσφόρω θύσειν θεῶ, vv. 20-21). Secondo i

---

<sup>63</sup> L'attribuzione del furto a Dionisio desta perplessità, dato che Locri era la città natale della moglie di Dionisio Doride, e fu alleata del tiranno nella guerra contro Reggio e altre città della Magna Grecia (cfr. Mayor e Swainson 2009: 175). Ma qui la questione è irrilevante.

<sup>64</sup> Cfr. ad es. Caldwell 1974-75: 28, Wolff 1992.

<sup>65</sup> Platnauer 1938: 61 (*ad IT* 20) spiega che «[a]s Iph. was of marriageable age at the time of the prospective start of the expedition from Aulis, we must suppose that Ag.'s vow, the full import of which he did not realize at the time of his making it, had remained unfulfilled for at least fifteen years».

*Cypria*, fr. 23 Bernabé (1996) (=sch. *Il.* 1,108-9 b), Agamennone aveva invece ucciso la capra sacra alla dea e si era inoltre vantato di essere un cacciatore migliore della stessa Artemide. L'*Epitome* di Apollodoro (3,21) riporta un episodio analogo, menzionando una cerva anziché una capra, e aggiunge che anche Atreo non aveva adempiuto a un voto, negando il promesso agnello d'oro ad Artemide. Nelle diverse versioni sono dunque presenti i due motivi della tracotanza (ὑβρις) e del discorso incauto (ἀχρεῖος λόγος): in entrambi i casi si tratta di un torto verso Artemide, rispetto al quale il sacrificio di Ifigenia ha una funzione compensatoria (cfr. Scarpi e Ciani 1997: 640-1 *ad Epit.* 3,21-2). È evidente la corrispondenza con l'esodo di *IT*, dove un'infrazione religiosa contro Artemide, il furto della statua, impedisce la navigazione; come si vedrà, tale ἀπορία sarà anche qui risolta con un meccanismo di compensazione a favore della dea.

Dai confronti fin qui condotti si evince come l'onda avversa che impedisce la partenza dei greci non sia affatto un elemento casuale, ma piuttosto una conseguenza del sacrilegio che i greci stanno compiendo nel trafugare la statua. Il timore di una reazione ostile di Artemide alla sottrazione della statua, che si celava dietro alle strategie di persuasione adottate da Ifigenia nelle preghiere alla dea precedenti la fuga, si concretizzano ora in un evento che porterebbe i Greci alla cattura, se un'altra divinità non venisse in loro soccorso.

*b. Il deus ex machina e il senso dell'intervento di Atena*

La scelta di portare in scena Atena, una dea non coinvolta fin qui nel dramma, è sembrata a molti conseguenza della difficoltà di far comparire le due divinità più coinvolte nelle vicende passate dei personaggi, Apollo e Artemide. Valgano ad esempio le parole di Mirto:

[s]e non è proprio l'apparizione della divinità 'sbagliata', quello di Atena è sicuramente l'intervento della meno coinvolta, quasi che, in caso contrario, alle divinità troppo implicate nella vicenda toccasse render conto delle imbarazzanti contraddizioni via via rilevate dai personaggi (1994: 93-4).

Alla questione se Atena sia la divinità “sbagliata” non è possibile rispondere se non tramite il confronto con il modello con il quale qui Euripide dialoga, le *Eumenidi* di Eschilo. Il rapporto traspare dai versi pronunciati da Atena stessa:

ἐξέσωσα<sup>66</sup> δὲ  
καὶ πρὶν σ' Ἀρείοις ἐν πάγοις ψήφους ἴσας  
κρίνας', Ὁρέστα· καὶ νόμισμ' ἔσται τόδε,  
νικᾶν ἰσήμερις ὅστις ἂν ψήφους λάβῃ.  
(1469-72)

[Già una volta, Oreste, ti ho salvato sul colle di Ares, pareggiando i voti: e rimarrà questa norma, che sia assolto chi riceva un pari numero di voti].

La dea conferma la regola dell'assoluzione a parità di voti, sancita nelle *Eumenidi*, ma messa in crisi, secondo la versione adottata nell'*IT*, dal rifiuto di alcune Erinni di piegarsi al verdetto di assoluzione per Oreste nel processo aeropagitico (vv. 970-1). Questa puntualizzazione vale come segnale al pubblico perché riconosca il noto precedente, ed è il modo come Atena “si accredita” come salvatrice di Oreste sulla base del fatto che lo ha già salvato in passato.

Il parallelo con l'opera eschilea parte da una medesima situazione iniziale di conflitto tra un ordine di una divinità, espresso tramite l'oracolo, e le prerogative di un'altra divinità o di più divinità: queste prerogative non sono però un semplice appannaggio di potere, ma corrispondono a un principio etico-religioso comunemente accettato e preservato. Per essere chiari, nell'*Orestea* Apollo prescrive a Oreste il matricidio, un atto esecrabile, che normalmente attira su chi lo commette la doverosa punizione delle Erinni; Nell'*IT*, l'oracolo di Apollo prescrive un furto sacrilego, che priverebbe Artemide del culto in terra taurica. Conseguenza di queste infrazioni sono da un lato la persecuzione delle Erinni, dall'altro la tempesta che si abbatte sui sacrileghi. Per stornare questi mali interviene un'altra

---

<sup>66</sup> Il participio ἐκώσασα è in L e in una parte della tradizione manoscritta di di Σ Ar. *Ran.* 685, mentre l'altra parte della tradizione dello scolio ha ἐξέσωσα. La maggior parte degli editori accoglie ἐκώσασα, mentre Diggle 1981a, seguito da Kyriakou 2006, stampa ἐξέσωσα. Se si accetta ἐκώσασα, si deve postulare una lacuna, o dopo il v. 1468 (Brodæus) o dopo l'οὐνεκ(α) che al v. 1469 precede immediatamente il verbo (Reiske). È possibile che in questa lacuna Atena specificasse meglio il destino delle donne del coro: secondo Parmentier e Grègoire 1990, Atena le destinava forse a Delo, l'isola per la quale hanno espresso la loro ammirazione nella strofe del secondo stasimo (vv. 1089 ss.). Può anche darsi che la dea aggiungesse un invito alle Erinni che ancora perseguitano Oreste a unirsi alle loro compagne sull'Areopago ateniese. Tuttavia, ἐξέσωσα appare preferibile, se non altro perché non costringe a ipotizzare una lacuna dal contenuto incerto e non strettamente necessario.

divinità, offrendo una adeguata compensazione, o ancor meglio un potenziamento delle prerogative messe a rischio. Le due tragedie presentano dunque il medesimo meccanismo tripartito che comprende a) infrazione religiosa, b) minaccia di punizione c) compensazione. Ma lo stesso meccanismo si vede all'opera anche in Aulide, dove l'infrazione religiosa di Agamennone potrebbe tradursi nel fallimento della spedizione troiana a causa dell'impossibilità di navigare, che però viene superata tramite il sacrificio di Ifigenia. La corrispondenza tra le tre situazioni può essere utilmente visualizzata in una tabella:

Aulide	<i>Eumenidi</i>	<i>Ifigenia taurica</i>
a) voto non compiuto	a) matricidio	a) furto dell'idolo sacro
b) impossibilità di navigare	b) persecuzione delle Erinni	b) impossibilità di navigare
c) sacrificio di Ifigenia	c) nuovi culti in onore delle Erinni ad Atene	c) nuovi culti in onore di Artemide in Attica

Svuotando di efficacia la conclusione del processo delle *Eumenidi*, Euripide fa sì che la vicenda di Oreste necessiti di un'altra forma di compensazione, che va però ad attivare un secondo meccanismo compensativo, in quanto comporta l'infrazione alle prerogative di un'altra divinità che andrà dunque placata. Si può notare anche un'analogia, al punto b), tra la vicenda dell'*IT* e i fatti di Aulide, in quanto in entrambi i casi l'infrazione religiosa si traduce nell'impedimento alla navigazione: il fatto che in Aulide ciò si attui nell'assenza di venti, e in terra taurica in un moto contrario del mare, è un particolare secondario. Nel punto c), invece, l'*IT* si mostra affine alle *Eumenidi*, perché entrambe le tragedie si concludono con la creazione di nuovi culti in onore delle divinità compensate.

Mette conto indagare più in dettaglio il parallelo con le *Eumenidi*<sup>67</sup>. Nella tragedia eschilea, le Erinni reagiscono all'assoluzione di Oreste lamentando la

<sup>67</sup> Il rapporto tra *IT* ed *Eumenidi* è oggetto di un articolo di Caldwell, che lo sintetizza nei termini seguenti: “[t]he Erinyes appear and drive Orestes to Delphi and Athens in his search for purification and release from pursuit. Finally, in the *Eumenides*, he is saved by the intervention of Athena and by the transformation of the Erinyes into Eumenides. In the *IT* it is a mysterious wave which interrupts success and drives Orestes into danger. Once again Athena must appear to rescue him, and a bloodthirsty female divinity, the Tauric Artemis, must be transformed into the benevolent Attic Artemis (1974-5: 25). Caldwell comprende dunque che alle Erinni eschilee corrisponde la ancora primitiva Artemide dell'*IT*, ma nel parlare di “misteriosa onda” dimostra di non cogliere la relazione della tempesta con l'ira della divinità, che pure è elemento imprescindibile del parallelo

perdita dei propri onori (v. 780): il sostantivo τιμή e i corradicali ricorrono frequentemente nell'ultima parte della tragedia, a rimarcare la gravità del problema. Le Erinni minacciano infatti di appestare Atene e renderla sterile. Atena reagisce proponendo alle vecchie dee di insediarsi in Attica, insieme a lei (v. 833), e offrendo loro un potere tale per cui nessuna famiglia possa prosperare senza venerarle (v. 895). La chiave dell'accresciuto prestigio delle Erinni risiede, come ha chiarito Di Benedetto (1978: 205-23), nell'estensione del loro potere, che dall'ambito privato viene a includere anche l'ambito pubblico: le discordie interne tra cittadini sono assimilate a lotte tra consanguinei, e di conseguenza i colpevoli incorreranno nella punizione delle dee.

Nell'*IT*, la tempesta testimonia un'analogia volontà punitiva da parte della dea Artemide. A scongiurare ciò interviene Atena, la quale, nel fondare il culto di Ale, dice chiaramente che tramite esso Artemide manterrà le sue τιμάς (v. 1461). Del resto il carattere compensativo del nuovo rito è chiaro nelle sue modalità: durante le feste in onore della dea un sacerdote accosterà un coltello al collo di un uomo e farà sprizzare qualche goccia di sangue, richiamando così i sacrifici umani dei Tauri; come ha osservato Cook (1971: 122) il rito attico è in rapporto di metonimia con il sacrificio umano officiato dai Tauri. Se Oreste contribuirà al risarcimento di Artemide fondando su mandato di Atena il tempio di Ale e il relativo culto, Ifigenia sarà parte integrante del meccanismo compensativo, continuando ad essere sacerdotessa di Artemide, ora nel tempio di Brauron.

Come nelle *Eumenidi*, Atena consente con la sua intercessione una deroga a un codice religioso che non viene certo cancellato – non si rubano gli idoli sacri, così come non si uccide la madre – ma che anzi sarà meglio onorato: gli obblighi verso i familiari si traducono in obblighi verso tutti i concittadini, la statua di Artemide sarà oggetto di culti più degni.

Che sia proprio Atena e non un'altra divinità a risolvere il problema culturale è quindi dovuto innanzitutto a un rapporto letterario. Sebbene non sia stata fin qui coinvolta nell'intreccio della tragedia, la dea è coinvolta a pieno titolo nella risoluzione tragica del problema degli Atridi dal momento in cui Eschilo l'ha

---

con le *Eumenidi*. Il secondo difetto del suo articolo consiste nell'inaccettabile idea che Euripide possa aver replicato il modello eschileo inconsciamente (24).

portata in scena nelle *Eumenidi*, e ha così stabilito un precedente così autorevole e memorabile che nessun altro drammaturgo avrebbe potuto rilavorare la materia atridica senza misurarsi con esso. L'elemento letterario si congiunge inoltre con l'esaltazione patriottica di Atene: la città che, con la sua divinità poliade, è in grado di mettere il lieto fine al mito atridico persino in un aspetto come quello del sacrificio di Ifigenia che sembrava già da tempo risolto per il peggio. Atene può inoltre gloriarsi di aver civilizzato un'altra divinità ancora primitiva e violenta, come precedentemente aveva trasformato le Erinni in Eumenidi<sup>68</sup>.

c. *L'ostilità di Poseidone*

Se dunque la presenza di Atena è pienamente giustificata, bisogna aggiungere che il messaggero taurico coinvolge un'altra divinità nel finale, chiamando in causa l'ostilità di Poseidone verso i Pelopidi (1414-19):

πόντου δ' ἀνάκτωρ Ἴλιόν τ' ἐπισκοπεῖ  
σεμνὸς Ποσειδῶν, Πελοπίδαις ἐναντίος,  
καὶ νῦν παρέξει τὸν Ἀγαμέμνωνος γόνον  
σοὶ καὶ πολίταις, ὡς ἔοικεν, ἐν χεροῖν  
λαβεῖν, ἀδελφὴν θ', ἢ φόνου τοῦ ἄνδρος  
ἄμνημόνευτος θεῶν<sup>69</sup> προδοῦσ' ἄλίσκεται.

[Il signore del mare Poseidone veglia su Ilio, avverso ai Pelopidi, e ora, a quanto pare, metterà nelle mani tue e dei concittadini la stirpe di Agamennone e la sorella, che immemore del sacrificio in Aulide è catturata mentre tradisce la dea].

Il messaggero esprime, con la cautela che gli umani devono necessariamente usare nell'interpretare le decisioni divine (ὡς ἔοικεν), l'idea che Poseidone abbia inviato la tempesta a causa della sua ostilità verso gli Achei, e in particolare verso la stirpe di Pelope, per la distruzione di Troia. Il dio vorrebbe perciò consegnare ai Tauri Oreste e Ifigenia, la quale si è macchiata di tradimento contro Artemide, dimenticando che la dea l'ha salvata in Aulide.

<sup>68</sup> È appropriata l'affermazione di Mastrorarde 2010:165 secondo cui Artemide «is in need of the rescue from herself by her brother and in need of the civilizing influence of Athena and Athens». Atena e la sua città sono i protagonisti della redenzione di Artemide.

<sup>69</sup> Il testo tradito da L ai vv. 1418-19, φόνου τὸν Ἀυλίδι / ἀμνημόνευτον θεῶν, non restituisce un senso accettabile, ed è stato emendato da Badham e Markland.

La letteratura secondaria ritiene che in questi versi il tauro fornisca una risposta alternativa sul quesito di chi ha causato l'onda: se Ifigenia la imputava ad Artemide, il messaggero la attribuirebbe a Poseidone. Secondo Mirto (1994: 92) l'interpretazione del messaggero potrebbe trovare conferma nei versi nei quali Atena spiega che, per sua intercessione, Poseidone ha placato la tempesta: “ormai Poseidone, per farmi cosa gradita, rende senza onde il dorso del mare affinché la nave trasporti [Oreste]” (ἤδη Ποσειδῶν χάριν ἐμὴν ἀκύμονα / πόντου τίθησι νῶτα πορθμεύειν πλάτην, vv. 1444-5). Ma in realtà il messaggero, nel sottolineare il tradimento di Ifigenia (v. 1419), suggerisce che anche Artemide sia interessata a perseguire i Greci; che i Tauri siano convinti di avere il suo favore è dimostrato non solo da queste parole, ma anche dall'appello di Toante ai suoi uomini affinché catturino gli empì nemici con l'aiuto della dea (σὺν δὲ τῇ θεῷ / σπεύδοντες ἄνδρας δυσσεβεῖς θηράσετε, vv. 1425-6<sup>70</sup>). Si configura perciò una collaborazione analoga a quella tra Poseidone e Atena nel già citato prologo delle *Troiane* (vv. 48-97), ugualmente originatasi da un episodio di sacrilegio: lì Atena, dal momento che vuole colpire i Greci sul mare, deve ricorrere ai poteri del dio del mare, così come, volendo colpire i Greci anche dal cielo, si è rivolta in precedenza a Zeus (vv. 78-9). Per guadagnare Poseidone alla sua causa, Atena sottolinea la comune volontà di vendetta (v. 54), pur animata da motivazioni diverse: se Atena vuole far scontare ai Greci il sacrilegio, Poseidone è mosso dallo sdegno per la distruzione di Ilio. I rispettivi fini delle due divinità nelle *Troiane* rispecchiano dunque perfettamente quelli che i tauri attribuiscono ad Artemide e allo stesso Poseidone nell'*IT*. Qui Atena svolge una funzione opposta a quella che svolgeva nelle *Troiane*, persuadendo il dio del mare non a provocare la tempesta, ma al contrario a calmarla.

È dunque errato affermare che, mentre Ifigenia attribuisce l'onda ad Artemide, i Tauri ne vedono l'artefice nel solo Poseidone. Ifigenia si appella ad Artemide in quanto identifica nell'ira della dea per il furto la causa prima dell'onda, ma ciò non esclude affatto il coinvolgimento di Poseidone; esso è anzi necessario, in quanto Artemide non dispone del potere di agitare il mare. Per conto loro, i Tauri pensano a una comune volontà punitiva da parte delle due divinità.

<sup>70</sup> Sarebbe sufficiente emendare τῇ θεῷ in τῷ θεῷ per far sì che Toante si riferisca a Poseidone e non ad Artemide, ma la precisazione che i nemici da catturare sono δυσσεβεῖς implica che il re tauro si aspetta l'aiuto della dea verso la quale i Greci si sono macchiati di empietà.

Pertanto, senza rimuovere affatto il dato culturale – il furto della statua e la conseguente punizione – come causa dell'onda, il discorso del messaggero arricchisce il finale euripideo di una dimensione che si può dire epica. L'ostilità di Poseidone verso i Greci non deriva dall'*Iliade*, dove anzi il dio parteggia per loro<sup>71</sup>; piuttosto, richiama l'ira del dio verso l'eroe dell'*Odissea*, un poema che costituisce un modello importante per l'*IT*<sup>72</sup>. Ma allora anche il parallelo epico autorizza l'ingresso in scena di Atena, la dea che fin dall'inizio dell'*Odissea* oppone all'ostilità di Poseidone il suo favore per Odisseo, convincendo Zeus a concedere a quest'ultimo il ritorno nonostante l'opposizione del dio del mare (*Od.* 1,44-79)<sup>73</sup>.

### 3. Conclusione: gli uomini e gli dei, il Caso e la Necessità

La tempesta finale dell'*IT* si iscrive nella questione dei rapporti di forza tra gli attori e i principi che sono stati all'opera o sono stati menzionati nel corso della tragedia: gli uomini, gli dei, il Caso e la Necessità. La mancata comprensione del nesso tra l'onda e il sacrilegio ha indotto più di uno studioso a considerare l'onda stessa come una prova del potere della casualità nelle vicende umane, nonché della vanità delle aspirazioni umane all'autonomia di azione: è questa in sostanza l'opinione degli studiosi che afferiscono a quella che nel secondo paragrafo è stata

---

<sup>71</sup> Secondo Wüst (1953: 457), l'impegno di Poseidone a favore dei Greci è meno convinto ed esclusivo di quello di altre divinità quali Era e Atena: il dio salva infatti Enea da Achille in 20,310 ss., e teme che la fama del muro costruito dagli Achei oscuri quella delle mura di Troia, da lui erette (7,445 ss.). Ma in realtà Poseidone salva Enea affinché Zeus non si adiri per la morte di un eroe destinato a perpetuare la stirpe troiana: l'aiuto del dio è dunque a beneficio di uno specifico eroe, non dei Troiani in generale. L'ostilità verso il muro acheo, poi, si inquadra nel valore omerico della tutela della propria fama, e non è certo una forma di riguardo verso i Troiani; anzi, il fatto che Laomedonte abbia negato a Poseidone la ricompensa per la costruzione delle mura di Troia spinge il dio a desiderare la morte di tutti gli abitanti della città (21,441-60). In netto contrasto, il Poseidone delle *Troiane* dichiara che, da quando ha costruito il muro, non è mai cessata la sua benevolenza verso i Troiani (vv. 4-7).

<sup>72</sup> A parere di Lange, che analizza nel dettaglio il rapporto dell'*IT* con i poemi omerici (2002: 102-15), l'onda della tragedia ricorda chiaramente l'onda che, provocata dal masso scagliato da Polifemo, minaccia di rispingere la nave di Odisseo contro la terra dei Ciclopi (*Od.* 9,481-90). In realtà i versi di *IT* non sembrano essere in rapporto stretto ed esclusivo con quel passo, bensì presentano vaghe somiglianze anche con altri passi omerici, sebbene per nessuno di questi si possa parlare di una espressa citazione (*Od.* 23,233-5; *Il.* 15,624-8; cfr. Kyriakou 2006: 440-1 ad 1395b-7a).

<sup>73</sup> Cfr. Lange 2002: 103 «Poseidon ‚verfolgt‘ einmal die Flüchtigen wie er es in der *Odyssee* mit Odysseus permanent tut; Athene dagegen (als *dea ex machina*) beschützt sie, und Poseidon fügt sich dem Willen der Göttin» (corsivi di Lange).

indicata come seconda linea interpretativa<sup>74</sup>. Ad esempio, Burnett parla di una forza “so gratuitously brought to our attention” (1971: 65), un’ultima irruzione del Caso in una vicenda che si conclude con il riconoscimento del superiore potere degli dei e, su un piano ancora più alto, della Necessità che tutto governa (*IT* 1486). Per la studiosa (65-69), l’onda segnala l’incapacità dell’uomo di dominare la componente di *chaos* insita nella natura, che al contrario può essere facilmente disciplinata dagli dei. Se Euripide avesse garantito un pieno e incontrastato successo al piano umano di fuga, avrebbe commesso un atto di ‘eresia’, facendo intendere che l’uomo può autonomamente vincere l’ostacolo del Caso; nell’impossibilità di arrivare a tanto, con l’intervento di Atena Euripide dimostrerebbe perlomeno che gli dei ricompensano la virtù umana, eliminando quegli impedimenti che per essa sono insormontabili.

Tuttavia, se si valuta correttamente la natura dell’onda nella sua relazione con l’episodio di sacrilegio, non resta posto per il Caso in questo finale. È il furto sacrilego perpetrato dai greci a causare la tempesta, che potrebbe far volgere la situazione al peggio, così come nelle *Eumenidi* preoccupa la minaccia delle Erinni di vendicarsi su Atene per l’assoluzione di Oreste. Come nelle *Eumenidi*, la fedeltà umana all’oracolo è infine premiata, e la divinità che potrebbe essere danneggiata è invece più che compensata, grazie ad Atena. Non bisogna pensare che il mondo divino mortifichi un tentativo umano che con le sole forze umane potrebbe avere sicuro successo: al contrario, Atena permette che l’azione umana abbia successo *nonostante il suo profilo sacrilego*, che normalmente ne determinerebbe il fallimento. È vero, come scrive Burnett, che l’intervento divino ricompensa la virtù umana, ma non, come ritiene la studiosa, rimuovendo l’ostacolo del caso, bensì concedendo una motivata eccezione alla norma religiosa che condanna il furto di un idolo sacro.

La tempesta di *IT* non dimostra il potere del caso, dal momento che essa stessa non è un elemento casuale: al contrario, si inserisce pienamente nella dinamica religiosa e culturale che, con il superamento di tutti i contrasti, porta finalmente Oreste a liberarsi dei suoi mali. Dal punto di vista della ‘formalità’ rituale, con la

---

<sup>74</sup> Di questa tendenza interpretativa è interprete anche Mirto 1994: 96, che giudica il finale dell’*IT* “dominato dal caso” e aggiunge che “il successo sembra dover dipendere davvero solo dalla *tyche*”.

compensazione finale offerta da Atena il dramma finisce nel migliore dei modi: l'oracolo di Apollo è portato a compimento, e la primitiva Artemide è integrata nel sistema culturale greco. Ma il punto è se questa soluzione culturale possa essere soddisfacente anche sul piano umano, se possa cioè appagare l'ansia di giustizia e di senso che i personaggi umani hanno manifestato nel corso della tragedia. Come si è detto, l'*IT* si è aperta all'insegna di una divario quanto mai profondo tra l'apparente crudeltà della dea Artemide e l'indignazione di Ifigenia contro i sacrifici umani. Nel corso della tragedia, l'accusa di Oreste alla divinità prima del riconoscimento con Ifigenia lascia spazio, in seguito, a una rinnovata fiducia nell'oracolo; d'altra parte, Ifigenia manifesta nel suo soliloquio la fede nella bontà divina, ma le sue successive preghiere ad Artemide tradiscono il timore che la dea possa mantenersi ancora legata all'inumano culto taurico. Si è visto come un tentativo di rinsaldare il legame con gli dei passi dalla valorizzazione del tema dell'affetto fraterno, che Ifigenia mobilita per esortare Artemide a non far fallire la missione decretata dal fratello. Nel momento di più grande difficoltà, quando le ondate stanno per consegnare la nave e i fuggiaschi alla vendetta dei Tauri, Ifigenia rivolge ad Artemide un'ultima preghiera, (vv. 1398-402, citati *supra*, p. 68), nella quale riconosce che si sta macchiando di un furto sacrilego – offrendo all'interprete, come si è visto, la chiave per comprendere la natura dell'onda – ma implora il perdono della dea appellandosi all'amore fraterno: se Artemide ama suo fratello, deve essere clemente verso un'azione dettata dalla medesima forma di amore. A paragone delle preghiere precedenti, quest'ultima ha un tono più accorato, nella misura in cui, tramite l'anafora del verbo φιλεῖν “amare” (φιλεῖς, v. 1401; φιλεῖν, v. 1402) si focalizza direttamente sul dato affettivo.

Il finale si apre dunque con l'interrogativo se l'appello di Ifigenia sarà raccolto dalla divinità. La successiva apparizione di Atena chiarisce che Artemide non è in grado di redimersi autonomamente dalla barbarie taurica. Ma d'altra parte dal discorso di Atena – ed è ancora Mirto a mostrarlo (1994: 93) – traspare che gli dei non sono insensibili al richiamo dell'affetto familiare. Non a caso, la dea ricorda di essere sorella di Artemide (ἀδελφῆς τῆς ἐμῆς, v. 1489), e in questo modo legittima la sua preoccupazione per il trasferimento della statua di Artemide in Attica, così come il legame fraterno legittima la mutua preoccupazione dei due fratelli umani.

Per la prima volta in bocca a una dea, i termini dell'ambito familiare sono riferiti sia all'ambito divino, sia a quello umano (σύγγονον, v. 1448; κασιγνήτην, v. 1473).

Alle considerazioni di Mirto si può aggiungere che anche la precisazione di Atena secondo cui Poseidone ha calmato le acque per farle cosa gradita (χάριν ἐμήν, v. 1444) può essere letta nel segno del legame familiare<sup>75</sup>. Nel prologo delle *Troiane* Atena giustificava già la richiesta di udienza al fratello del padre Zeus su questa base, giudicando che potesse compensare l'ostilità dovuta all'opposta scelta di campo nella guerra tra Achei e Troiani (vv. 48-50); e Poseidone assentiva, trovando nei rapporti familiari "un non piccolo incantesimo per l'animo" (αἰ γὰρ συγγενεῖς ὁμίλῃαι, / ἄνασσ' Ἀθάνα, φίλτρον οὐ μικρὸν φρενῶν, vv. 51-2).

Ma il cambiamento nel mondo divino è testimoniato anche dall'evoluzione del culto di Artemide, con l'abbandono del rito cruento in favore del civilizzato rito attico. Questo cambiamento culturale sembra in linea con la fede di Ifigenia nella bontà divina, espressa nel soliloquio: se la sua idea che Artemide non potesse godere dei sacrifici umani era in contraddizione con le premesse mitiche, ovvero con il passato del dramma, essa sembra invece trovare riscontro nei riti di prossima fondazione, ovvero nel futuro del dramma. Si direbbe che il mito abbia saputo adeguarsi all'impulso etico proveniente dal mondo degli uomini.

Se dunque da un lato in questo finale sembra di cogliere indizi di un avvicinamento del mondo divino alla sensibilità umana, d'altra parte non si possono tacere quegli elementi che al contrario fanno pensare che questo avvicinamento sia solo parziale e forse non ancora soddisfacente<sup>76</sup>. Della difficoltà di convertire la potenza divina primigenia a una religiosità purificata è emblematico il dettaglio della goccia di sangue che il sacerdote farà stillare dalla gola di un uomo nel rito attico, a compensazione dei cessati sacrifici taurici. Del resto, per quanto si sia visto

---

<sup>75</sup> In proposito Burnett 1971: 66-7 scrive che Euripide «has chosen to depict the residents of heaven as members of a noble and well regulated family, respectful of law, interested in morality and cognizant of one another's plan». Burnett descrive però il rapporto familiare in termini eccessivamente formali, mentre nell'*IT* è prominente il tema della φιλία, dell'affetto tra consanguinei.

<sup>76</sup> Era invece opinione di Murray che l'*IT* avesse un finale interamente positivo (a suo parere l'*IT* "begins in gloom and rises to a sense of peril, to swift and dangerous adventure, to joyful escape", 1913b: 143). Anche Spira, in coerenza con la sua interpretazione generale del *deus ex machina* come momento dell'imporsi di una risolutiva teodicea divina, è soddisfatto dello "heilendes Element" contenuto nelle parole di Atena, consistente in una benefica "Widerherstellung der Ordnung" (1960: 120-1).

come la presenza di Atena sia più che giustificata, non può non suscitare interrogativi il silenzio di Artemide: se nelle *Eumenidi* la conversione delle Erinni era coronata dal loro canto di benedizione per Atene (vv. 916-1020), qui la dea su cui si è concentrata l'attenzione non chiarisce la sua posizione. Era senz'altro più rassicurante vedere tutte le parti divine in scena, nel testo eschileo, sentire le rispettive argomentazioni, e infine veder celebrare la conversione delle divinità ostili in un festoso rito di popolo. Che questa mancata apparizione di Artemide renda più difficile una conclusione pienamente positiva sulla eticità del mondo divino è testimoniato, per contrasto, dall'*Iphigénie en Tauride* di Gluck (1779), nel cui finale compare non Atena, ma proprio Artemide, che rimprovera ai Tauri di avere a lungo macchiato il suo culto con i sacrifici umani (*Vous avez trop longtemps, dans ces climats sauvages, / Déshonoré mes lois et mes autels*). L'autore del libretto, Nicolas François Guillard, semplifica dunque i passaggi del testo euripideo, facendo sì che Artemide confermi implicitamente che l'Ifigenia euripidea era nel giusto quando affermava l'innocenza della dea e la colpevolezza dei Tauri per i sacrifici umani. Egli assolve la divinità da qualunque imperfezione morale, e in questo modo riconferma il suo pubblico nell'immagine illuministica di una divinità di bontà indubitabile, a cui si contrappone la feroce superstizione di un popolo non illuminato dalla luce di una religione razionale. L'Ifigenia euripidea vorrebbe poter avere questa conferma dalla dea di cui è sacerdotessa, ma in questo viene delusa: la dea rimane silente, e nel finale non si trova menzione della sua volontà o della sua prospettiva sugli eventi. Per assicurare la partenza dei Greci, Atena non ha fatto opera di convincimento su Artemide, bensì su Poseidone, persuadendolo a non dare ascolto alla rabbia della dea. L'inserimento di quest'ultima nel consorzio delle divinità 'civili' è dunque il risultato del consenso degli altri dei, più che di una sua vera e propria conversione, e questo fatto lascia un margine di perdurante inquietudine per la permanenza, all'interno del mondo divino, di un impulso sanguinario e disumano a fatica sopito.

Ma l'elemento che lascia forse più perplessi in questo finale riguarda la sorte futura dei due fratelli umani, e specialmente di Ifigenia. Emanuela Masaracchia ha rilevato come il futuro ufficio di sacerdotessa in Attica contrasti con il desiderio, espresso più volte dalla protagonista nel corso della tragedia (ad es. nel lamento del

v. 220: ἄγαμος ἄτεκνος ἄπολις ἄφιλος), di tornare ad Argo e vivere la normale vita di una donna aristocratica, fatta di matrimonio e prole. Ciò spinge la studiosa a concludere che “[d]ietro la conclusione gratificante per i meno avveduti si nasconde una concatenazione di elementi che porta alla conclusione che i ‘prediletti’ della divinità sono in realtà sue vittime; che, come le sofferenze di Oreste sono nate dall’obbedienza all’oracolo del dio, così Ifigenia, entrata nella sfera di Artemide con il sacrificio di Aulide, non ne può uscire di sua volontà se gli dei non lo vogliono” (1984: 122).

Si può aggiungere che la destinazione finale di Ifigenia in Attica contrasta anche con quanto Atena ha detto all’inizio della sua *rhexis*, indicando a Toante tra i fini della spedizione di Oreste il desiderio di riportare la sorella ad Argo (v. 1440). Si fatica a dare una plausibile giustificazione di questa contraddizione di Atena: la prima indicazione, come scrive Kyriakou, “may reflect the point of view of the Greek characters who still think that Iphigenia will return to Argos” (2006: 453 *ad IT* 1440-1). In alternativa, “it cannot be entirely excluded that Apollo wanted Orestes to take Iphigenia back to Argos and that Athena reports here the god’s original plan”; un piano originario che dunque cambierebbe, alla fine, per idea della stessa Atena (*ibid.*). Questa contraddizione rafforza l’idea di una mancanza di chiarezza, di linearità e di comprensibilità dei piani divini. Per quanto riguarda Ifigenia, lo spettatore non viene a sapere dalla sua viva voce con quale disposizione d’animo ella accolga gli ordini divini che danno una nuova forma inaspettata al suo destino: certo è che quell’offerta a Oreste di sacrificare la propria vita per salvare quella di lui, che Ifigenia aveva fatto nel momento di escogitare un piano per fuggire dalla terra taurica, ora si concretizza in un effettivo sacrificio, che non è la perdita della vita, ma è comunque la rinuncia alle proprie aspirazioni per essere strumento del meccanismo di compensazione che deve placare Artemide. È utile in proposito tornare alla tabella di comparazione tra le tre vicende delle *Eumenidi*, dell’Aulide e dell’*IT* per indagare meglio il rapporto tra le ultime due. Il furto dell’idolo e la fuga di Ifigenia dal tempio, determinati dall’inefficacia del momento di compensazione delle Erinni nelle *Eumenidi*, mettono a loro volta in discussione lo *status quo* raggiunto nel momento di compensazione relativo alle vicende dell’Aulide. Quest’ultimo meccanismo compensativo era stato infatti originato dal mancato

compimento, da parte di Agamennone, del voto di sacrificare l'animale più bello dell'anno in cui era nata Ifigenia. Come nelle vicende di *Eumenidi* e *IT*, la compensazione era stata, per così dire, 'al rialzo', in quanto la dea aveva ricevuto non un animale, bensì la figlia maggiore di colui che aveva compiuto il voto. Sebbene Artemide non abbia voluto la morte di Ifigenia, quest'ultima è rimasta comunque a disposizione della dea, come sacerdotessa del rito taurico offerto all'idolo. Se al termine dell'*IT* Ifigenia potesse sottrarsi all'ufficio sacerdotale, Artemide verrebbe menomata nelle sue prerogative, e non sarebbe perciò possibile sanare il *vulnus* aperto con la messa in discussione del risultato raggiunto in Aulide. Artemide deve semmai essere *potenziata* nelle sue prerogative, ed è quello che succederà con i riti ateniesi: non solo ella manterrà l'idolo e la sacerdotessa, ma beneficerà di culti più ricchi in una città più prospera.

Le dinamiche fin qui descritte possono essere visualizzate modificando la tabella precedente nel modo che segue:

<i>Eumenidi</i>	<i>Ifigenia taurica</i>	Aulide
a) matricidio		a) voto non compiuto <sup>77</sup>
b) persecuzione delle Erinni		b) impossibilità di navigare*
e) (nuovi culti in onore delle Erinni ad Atene)	a) fuga di Ifigenia e furto dell'idolo sacro	e) (Servizio di Ifigenia alla dea come sacerdotessa del culto taurico)
	b) impossibilità di navigare*	
c) nuovi culti in onore di Artemide in Attica, di cui Ifigenia è parte		

Le parentesi indicano che i due momenti c) di *Eumenidi* e Aulide sono vanificati, il primo dalla decisione di alcune Erinni di non rispettare la sentenza aeropagitica, il secondo dalla conseguente missione taurica di Oreste. Le frecce indicano, da sinistra a destra, i passaggi del percorso religioso-culturale compiuto da Euripide. L'inefficacia del momento compensativo delle *Eumenidi*, a causa del rifiuto di alcune Erinni di accettare il verdetto aeropagitico, provoca la necessità della missione taurica, nella duplice componente di furto dell'idolo sacro e di ritorno di Ifigenia in Grecia. Il furto della statua di per sé produrrebbe una reazione di Artemide, e dunque la necessità di un momento compensativo; la fuga di Ifigenia cancella un altro momento di compensazione, relativo ai fatti di Aulide, e rende

<sup>77</sup> Sul problema dell'incauto voto cfr. il commento al prologo dell'*IT* in appendice al libro.

dunque anch'essa necessario un nuovo atto compensativo. I due asterischi posti in corrispondenza della voce 'impossibilità di navigare' indicano che la tempesta che in *IT* impedisce la partenza dei Greci è un unico episodio, che però va scomposto nelle due componenti, come conseguenza da un lato del furto dell'idolo sacro, dall'altro della fuga di Ifigenia.

Affinché si compia pienamente il meccanismo di compensazione di Artemide, Ifigenia non può dunque essere esentata dal suo servizio alla dea. Anzi, si può ora aggiungere che la tempesta placata da Atena nel finale non era dovuta solo alla sottrazione dell'idolo sacro, ma anche alla fuga di Ifigenia dal proprio dovere sacerdotale, che Atena tuttavia scongiura, come per la statua, vincolando Ifigenia a un altro tempio di Artemide, ora in Attica.

Se dunque bisogna constatare che il destino dei personaggi umani è determinato dall'inserimento in meccanismi su cui non hanno alcun potere, il disegno generale delle divinità nell'*IT* è portatore di positive novità nel mito. La creazione di nuovi culti di Artemide va nella direzione, indicata da Ifigenia nel suo soliloquio, di una purificazione morale della divinità, attraverso il superamento dei sacrifici umani; coerente con questa purificazione è anche il fatto che Ifigenia sia riportata in Grecia e le siano affidati culti che non ripugneranno più alla sua sensibilità etica. Inoltre, nel qualificare la propria preoccupazione per l'idolo di Artemide in termini di affetto sororale, Atena mostra che gli dei tengono in considerazione l'affetto fraterno. Pur con le sue limitazioni, la soluzione della vicenda tragica permette ai due fratelli umani di beneficiarsi a vicenda – Ifigenia libera Oreste dalle Erinni, mentre Oreste libera Ifigenia dai riti inumani dei Tauri – così come Apollo e Artemide beneficiano la loro sorella Artemide.

D'altra parte, Ifigenia dovrà continuare a svolgere un mestiere che non ha mai abbracciato di sua volontà, e i due fratelli saranno di nuovo separati. In questa tragedia non è dato sapere come i due fratelli potranno reagire ai nuovi ordini divini, perché essi non sono in scena quando Atena parla, e anzi, dopo l'intervento della dea, stanno già veleggiando alla volta della Grecia. Nell'*Elettra* Euripide aveva invece scelto di portare in scena i Dioscuri dinnanzi ai due fratelli, Oreste ed Elettra, e così aveva lasciato spazio alle loro reazioni. I decreti divini in quella tragedia sono in parte analoghi a quelli che chiudono l'*IT*. In entrambe le tragedie i fratelli devono separarsi, in entrambe la sorella non potrà più fare ritorno in patria; nell'*Elettra* il

quadro è ancora più cupo, perché Oreste deve ancora affrontare il giudizio per il matricidio e perché anch'egli non tornerà più nel palazzo paterno. Tutte queste dure condizioni sono all'origine dello straziante lamento dei due fratelli (vv. 1308-41), che appena riuniti devono darsi l'addio. Vien fatto di chiedersi come debba essere interpretata l'assenza di una scena simile nell'*IT*: se come segnalazione del fatto che in questo finale prevalgono le luci sulle ombre, oppure come un mezzo per mantenere una voluta incertezza sull'effettivo grado di positività del finale. Va anche detto che il *plot* del dramma vede ormai, alla sua conclusione, i Greci lontani dallo spazio scenico, in una nave sul mare aperto, e sarebbe dunque impossibile riportarli in scena per conoscere le loro reazioni. Ciò detto, dal punto di vista dell'interpretazione generale del dramma questa mancanza di riscontro sulle reazioni dei personaggi umani non può non accrescere l'impressione di una ambiguità di fondo del finale, della volontà di chiudere rapidamente dopo la *rhesis* di Atena, senza lasciare spazio a ulteriori riflessioni. Su tutto cala la sentenza della dea secondo cui la Necessità (τὸ χρεών, v. 1486) domina al pari su uomini e dei. Gli attori della favola messa in scena fin qui, mortali e immortali, sono in fondo tutti pedine di un gioco giocato da un'oscura forza soprannaturale: persino gli dei, che apparivano così potenti agli occhi mortali. È facile concludere che la Necessità non sarà mai né pienamente intellegibile agli uomini, né pienamente compatibile con i loro principi morali.

Se dunque la sfera soprannaturale ha mostrato limiti ineludibili, l'elemento veramente positivo di questo finale è costituito dalla nobiltà d'animo mostrata dai personaggi umani. Da questo punto di vista si comprende la portata di quel distanziamento dalla ritualità religiosa che, come si è visto nel primo capitolo, era veicolato nel primo capitolo: prendendo la distanze dal rito codificato, Euripide vuole mostrare che la rilevanza del suo dramma per il pubblico non deve essere cercata nella celebrazione di miti ormai distanti, né nelle cerimonie e nei rituali che trasmettono la memoria di quei miti nell'Atene contemporanea. Se è vero che i riti finali sanciti da Atena ristabiliscono quel contatto con la ritualità collettiva che è stato interrotto nel prologo, è altrettanto vero che il senso etico dell'uomo non può trovare vero appagamento in queste viete celebrazioni. Esse sono piuttosto, come ha visto Vincenzo Longo (1963), espressione di un gusto per il particolare erudito,

mitico e rituale, che anticipa la predilezione alessandrina per l'eziologia. A coloro che possono comprenderlo, Euripide addita tutt'altra rilevanza del suo dramma per la coscienza collettiva, che si sostanzia in un senso etico e in una capacità intellettuale che vanno ben oltre il mito. Sono l'appello etico di Ifigenia, l'amore tra i due fratelli, e l'incrollabile amicizia tra Oreste e Pilade il vero lascito di questa tragedia. In conclusione, i personaggi umani hanno saputo reagire nel più nobile dei modi alle più difficili delle condizioni, riuscendo persino a indicare agli dei un modello superiore di comportamento. Se, come si è detto nel primo capitolo, il dramma euripideo mette in scena un esperimento sulle relazioni tra immortali e mortali, sono questi ultimi ad aver dato i migliori risultati. Dal punto di vista umano, e solo da quello, l'esperimento euripideo può dirsi riuscito.

### Capitolo III

## La coppia amicale di Oreste e Pilade

Il presente capitolo prende in esame il personaggio di Oreste nell'*IT* a confronto con la sua caratterizzazione sia nelle precedenti tragedie del ciclo atridico, ovvero l'*Oresteia* eschilea e le due *Elettra* di Sofocle ed Euripide, sia con la successiva caratterizzazione nell'*Oreste*. Nella prima parte del capitolo emerge come il personaggio del figlio di Agamennone si 'indebolisca' gradualmente a vantaggio del compagno di spedizione, Pilade, che a partire dall'*IT* acquista non solo lo status di pieno personaggio parlante, ma anche una capacità di progettare e agire senza precedenti. Il penultimo paragrafo mostra poi quali considerazioni si possono trarre dalla vicenda di Oreste in merito al rapporto tra il singolo e la collettività, e l'ultimo prende in esame la capacità dei personaggi di ideare e portare a compimento piani di azione, in altre parole il loro grado di controllo sugli eventi che si verificano nel corso del dramma.

Lo studio del personaggio di Oreste nell'*IT* porta dunque in primo piano il suo rapporto con l'inseparabile amico e compagno di spedizione, Pilade; un rapporto che, nella letteratura secondaria, è stato prevalentemente studiato o in una prospettiva antropologica e culturale, o in chiave politica. Da un lato, Loris Belpassi ha sostenuto (1988) che la missione dei due amici in terra taurica presenta notevoli analogie con i riti dell'iniziazione efebica. In un'ottica politica, e con particolare riguardo all'*Oreste*, si è spesso opinato che il legame tra i due ricordi i legami tra i membri delle *ἐταιρίαι* attiche<sup>78</sup>. Non altrettanta attenzione è stata rivolta, per così

---

<sup>78</sup> Il collegamento con le eterie, suggerito da Verrall (1905: 223), è stato approfondito da Rawson (1972), e ribadito da Hall (1993: 269-70). Le azioni dei due amici dimostrerebbero una crudeltà e una mancanza di scrupoli – in particolare nella messa in atto del piano di uccisione di Elena e rapimento di Ermione – coerente con il *modus operandi* delle eterie, quale descritto in un noto passo di Tucidide (3,82-3). L'idea che l'operato di Oreste e Pilade sia visto sulla falsariga della corruzione politica contemporanea è stata però confutata da West, il quale ha fatto notare (1987: 32-3) che il piano degli amici, se alla sensibilità moderna può sembrare criminale, doveva invece apparire al pubblico antico come ben architettato e attuato: la violenza e l'inganno contro i nemici erano infatti pienamente accettabili dal punto di vista morale. I protagonisti dell'*Oreste* non sono assimilati ai facinorosi dell'Atene contemporanea, ma essi sono anzi presentati in modo simpatetico (36-7). Anche Porter nega che il rapporto tra Oreste e Pilade potesse ricordare strettamente, al pubblico ateniese, quello tra gli spietati membri delle eterie: "[t]hat the Athenians in 408 B.C. were aware of the dire effects of factional strife is certain; that they would have recognized an attack on such

dire, ai “meccanismi di funzionamento” di questa coppia tragica sulla scena, alle modalità dei movimenti e degli scambi dialogici. È tuttavia necessario partire proprio da una analisi della presenza scenica di Pilade per poter comprendere la nuova rilevanza del personaggio e le sue implicazioni sulle dinamiche della coppia che forma con Oreste.

È noto che, prima dell'*IT*, il personaggio di Pilade ha un ruolo marginale nelle tragedie riguardanti la saga degli Atridi. Nelle *Coefore* di Eschilo, egli pronuncia una sola battuta (*Ch.* 900-2), mentre nelle due *Elettra* di Sofocle ed Euripide è personaggio muto. Tuttavia, la battuta pronunciata nelle *Coefore* è di importanza non secondaria, in quanto convince Oreste a superare l'esitazione di fronte al terribile atto del matricidio, esortandolo a non disattendere l'oracolo di Apollo, e pertanto sblocca una possibile *impasse* dell'azione tragica. D'altra parte, nell'*Elettra* euripidea, nonostante non sia personaggio parlante, egli è valorizzato dalle parole di Oreste, che si rivolge a lui non appena entrato in scena, e ne sottolinea la lealtà amicale con un accumulo di termini (σὲ γὰρ δὴ πρῶτον ἀνθρώπων ἐγὼ πιστὸν νομίζω καὶ φίλον ξένον τ' ἐμοί, *El.* 82-3). Ma il nome di Pilade è ripetuto anche al termine del discorso di Oreste (v. 111), e come notano Roisman e Luschig “[h]is repetition of Pylades' name toward the end of the speech (111) is unusual. It frames the speech and gives Pylades a certain prominence” (2011: 103 *ad El.* 82). Alla fine della tragedia, Castore ordina a Oreste di dare a Pilade Elettra in sposa (v. 1249), e quindi ordina a Pilade di portare Elettra nella Focide insieme al contadino (vv. 1284-7).

Queste tragedie, sebbene Pilade vi abbia un ruolo marginale, pongono già dunque i due elementi sui quali sarà costruito il personaggio dell'*IT*: la salda fede nell'oracolo e la fedeltà nell'amicizia. Da qui Euripide parte per elevare Pilade a un ruolo paritetico con Oreste all'interno della coppia amicale, e anzi conferirgli il ruolo di ‘mente’ della coppia.

---

factionalism in Euripides' portrayal of the relationship between Orestes and Pylades at *Orestes* 725 ff. is doubtful” (1994: 331-2). Si può aggiungere che Oreste e Pilade sono semmai *vittime* della corruzione politica che domina l'assemblea nella quale sono condannati i matricidi, dove prevalgono gli opportunismi politici e il parere dei demagoghi.

## 1. L'ingresso di Oreste e Pilade e l'esplorazione della scena (IT 67-76)

Nell'*IT*, Oreste e Pilade entrano in scena al v. 67, subito dopo la conclusione del monologo prologico di Ifigenia. I due giovani si devono muovere con circospezione in una terra ignota, e pertanto le loro prime battute sono incentrate sul dato visivo: prima con la raccomandazione, da parte di Oreste, di sincerarsi che non sia presente nessuno che possa avvistarli, cui Pilade risponde prontamente (vv. 67-8); poi con il riconoscimento e la descrizione degli elementi scenici, il tempio e l'altare<sup>79</sup>:

(Or.) ὄρα, φυλάσσου μή τις ἐν στίβῳ βροτῶν.  
(Πυ.) ὀρῶ, σκοποῦμαι δ' ὄμμα πανταχῆ στρέφων.  
(Or.) Πυλάδη, δοκεῖ σοι μέλαθρα ταῦτ' εἶναι θεᾶς,  
ἐνθ' Ἀργόθεν ναῦν ποντίαν ἐστεῖλαμεν;  
(Πυ.) ἔμοιγ', Ὀρέστα· σοὶ δὲ συνδοκεῖν χρεῶν.  
(Or.) καὶ βωμός, Ἑλλήν οὗ καταστάζει φόνος;  
(Πυ.) ἐξ αἱμάτων γούν ξάνθ' ἔχει θριγκώματα.  
(Or.) θριγκοῖς δ' ὑπ' αὐτοῖς σκῦλ' ὀρᾷς ἠρτημένα;  
(Πυ.) τῶν κατθανόντων γ' ἀκροθίνια ξένων.  
ἀλλ' ἐγκυκλοῦντ' ὀφθαλμὸν εὖ σκοπεῖν χρεῶν.  
(69-76)

[Or. Guarda, stai attento che non ci sia nessuno sul nostro cammino.  
Pi. Guardo, scruto girando l'occhio da ogni parte.  
Or. Pilade, non ti sembra che questa sia la dimora della dea, verso la quale siamo partiti da Argo con la nave che solca il mare?  
Pi. A me sì, Oreste, e sono sicuro che sarai d'accordo anche tu.  
Or. E l'altare, da cui cola sangue greco?  
Pi. E infatti ha i bordi rossi di sangue.  
Or. E vedi le spoglie applicate sotto i bordi?  
Pi. Le primizie degli stranieri morti. Ma bisogna scrutare bene, girando l'occhio.

La forma sticomitica di questa prima sezione della scena dialogica tra Oreste e Pilade segna il più netto contrasto con il precedente lungo monologo di Ifigenia: se quest'ultimo può facilmente essere considerato una sorta di 'statica' prefazione diegetica al dramma (cfr. il primo capitolo), l'azione teatrale vera e propria inizia ora nella forma più 'concitata' possibile. Alla concitazione delle parole doveva corrispondere una certa nervosità dei movimenti scenici, con un movimento della testa dei due attori in tutte le direzioni, nonché un avanzare cauto e circospetto. È

---

<sup>79</sup> Per i problemi testuali e interpretativi di questo passo cfr. il commento al prologo dell'*IT* in appendice al libro.

anche probabile che i movimenti fossero coordinati, a segnalare fin da subito la stretta interdipendenza tra i due personaggi. Viene anche fatto di pensare che i due personaggi si attardassero nella recitazione dei primi due versi e nella relativa azione di esplorazione, così da prolungare per un attimo l'enigma sulla loro identità. La successiva rivelazione del nome di uno dei due, Pilade (71), lascia ben pochi dubbi sull'identità dell'altro, e così il nome di Oreste giunge già atteso al v. 73.

## 2. La sezione deliberativa (*IT* 94-122)

Nell'*IT*, alla prima sezione, per così dire “esplorativa”, del dialogo tra Oreste e Pilade, segue una seconda sezione, già presa in considerazione nel primo capitolo (cfr. *supra*, p. 34-5, e *infra*, commento al prologo in appendice), nella quale Oreste, rivolgendo un'apostrofe ad Apollo, narra le traversie che lo hanno portato in terra taurica (vv. 77-94). A essa segue una terza sezione a carattere deliberativo (vv. 94-122), incentrata sulla necessità di elaborare un piano per introdursi all'interno del tempio taurico e trafugare la statua di Artemide. È Oreste a introdurre quest'ultima parte, domandando a Pilade cosa è opportuno fare:

σὲ δ' ἱστορῶ,  
Πυλάδῃ (σὸ γάρ μοι τοῦδε συλλήπτωρ πόνου),  
τί δρῶμεν;  
(94-6)

[Pilade, ti chiedo – a te che sei complice in questa mia missione – cosa dobbiamo fare?]

In questo punto, sarebbe lecito aspettarsi che Oreste esponesse con sicurezza un piano d'azione da lui già elaborato, impartendo ordini a Pilade, come facevano l'Oreste delle *Coefore* eschilee e dell'*Elettra* sofoclea. E invece, il figlio di Agamennone chiede espressamente al suo compagno di impresa di supplirlo in questo ruolo, e con questa sua richiesta segnala da subito che il personaggio di Pilade avrà un ruolo senza precedenti nelle tragedie della saga atridica. Dopo la sua richiesta, Oreste esamina le alternative possibili per introdursi nel tempio taurico: nonostante le difficoltà testuali – per le quali si rimanda al commento in appendice – si comprende che il giovane pensa alla possibilità di scalare il tempio con l'ausilio di scale, o di forzare le porte (vv. 96-100). Nella battuta di Oreste si accumulano

quattro interrogative (una al v. 96, due al v. 98, una al v. 100) che esprimono l'incapacità di trovare un modo per entrare nel tempio; esse sono poi seguite da un congiuntivo esortativo (φεύγωμεν, "fuggiamo!", v. 103) indicante l'unica soluzione che a Oreste sembra percorribile, la fuga. La risposta di Pilade è perentoria:

φεύγειν μὲν οὐκ ἀνεκτὸν οὐδ' εἰώθαμεν,  
τὸν τοῦ θεοῦ δὲ χρησμὸν οὐκ ἀτιστέον.  
(vv. 104-5)

[La fuga non è ammissibile, e non è nostra abitudine, e non si può disprezzare l'oracolo del dio].

In questi due versi Pilade concentra tre argomentazioni che rendono inammissibile la fuga: innanzitutto, essa è "intollerabile" (ἀνεκτὸν), in quanto confligge con il codice eroico al quale i due giovani sono chiamati ad attenersi. In secondo luogo, è incongruente con l'abituale comportamento dei due, che non si sono mai tirati indietro di fronte a un compito arduo – un'allusione al matricidio di Oreste; infine, la fuga impedirebbe di ottemperare al compito prescritto dall'oracolo di Apollo. Pilade conclude la sua reprimenda con una sentenza generale sull'eroismo:

τοὺς πόνους γὰρ ἀγαθοὶ  
τολμῶσι, δειλοὶ δ' εἰσὶν οὐδὲν οὐδαμοῦ.  
(114-15)

[I valenti affrontano ogni prova, mentre i vili non valgono nulla in nessun luogo].

Se la necessità di dare corso all'oracolo è la medesima argomentazione usata dal Pilade delle *Coefore* per convincere Oreste a uccidere la madre, il personaggio euripideo aggiunge il motivo dell'eroismo, che impone ai due giovani di non mostrarsi codardi di fronte alle difficoltà.

Ad un'analisi formale, la prescrittività dell'intervento di Pilade si segnala dalle negazioni (οὐκ) così come dagli aggettivi verbali in \*-ov e \*-eov (un altro, τολμητέον, è al v. 111). Questi elementi, assieme alla *gnome* finale, fanno di Pilade un personaggio sicuro e determinato, in continuità con la sua icastica caratterizzazione nelle *Coefore*. La sua capacità di persuasione è provata dal fatto che, dopo la sua breve "orazione", le caratteristiche della sua lingua sono adottate dall'amico. Nella sua ultima battuta prima dell'uscita di scena dei due, infatti,

Oreste utilizza due aggettivi in \*-εος (118 πειστέον, 121 τολμητέον), nonché una *gnome*: i giovani non si tirano indietro di fronte alle imprese (μόχθος γὰρ οὐδεις τοῖς νέοις σκῆψιν φέρει, v. 121). La lingua di Oreste, prima caratterizzata dalle interrogative, si è convertita alla risolutezza di quella di Pilade.

Ma la funzione di sollecitazione svolta da Pilade non si esaurisce qui. A seguito del riconoscimento tra Oreste e Ifigenia, i due fratelli si attardano in un lungo duetto, un *amoibaion* (vv. 827-99), comune ad altre scene di riconoscimento euripidee (cfr. Cropp 2000: 224 *ad* 827-99). Ma, dopo un breve intervento del coro (vv. 900-1), prende la parola Pilade, per esortare Oreste a pensare alla salvezza; e conclude anche qui con una *gnome*:

τὸ μὲν φίλους ἐλθόντας εἰς ὄψιν φίλων,  
 Ὅρέστα, χειρῶν περιβολὰς εἰκὸς λαβεῖν·  
 λήξαντα δ' οἰκτων κάπ' ἐκεῖν' ἐλθεῖν χρεῶν,  
 ὅπως τὸ κλεινὸν ὄμμα τῆς σωτηρίας  
 λαβόντες ἐκ γῆς βησόμεσθα βαρβάρου.  
 σοφῶν γὰρ ἀνδρῶν ταῦτα, μὴ ἴκβάντας τύχης,  
 καιρὸν λαβόντας, ἡδονὰς ἄλλας λαβεῖν<sup>80</sup>.  
 (902-8)

[È naturale, Oreste, che delle persone care, quando si rivedono, si abbraccino più volte; ma bisogna far cessare le lacrime di gioia e pensare a come, catturando il bell'occhio della salvezza, possiamo andarcene da questa terra barbara. È proprio degli uomini saggi non allontanarsi dalla buona sorte, prendere al volo l'attimo, e così prendere tutti i piaceri].

La risposta di Oreste è in tono con quella di Pilade:

καλῶς ἔλεξας: τῇ τύχῃ δ' οἴμαι μέλειν

<sup>80</sup> I vv. 907-8 sono stati espunti da Dindorf, seguito tra gli altri da Diggle, per la loro presunta difficoltà sintattica e per la ripetizione λαβόντας...λαβεῖν. Tuttavia, la ripetizione si spiega facilmente interpretando che coloro che colgono il momento opportuno (καιρός) possono di conseguenza cogliere ogni gioia (in questo caso le gioie che derivano dal ricongiungimento dopo tanti anni di separazione). Si noti anche χειρῶν περιβολὰς λαβεῖν del v. 903, e τὸ κλεινὸν ὄμμα τῆς σωτηρίας / λαβόντες: Pilade, pur giustificando il fatto che due persone che si ritrovano dopo tanto tempo “prendano abbracci”, aggiunge che è necessario *prendere* la salvezza: chi infatti *prende* l'attimo propizio, potrà *prendere* anche gli altri piaceri che ne discenderanno, non solo gli abbracci (per la locuzione “prendere i piaceri” cfr. Eur. *El.* 1302-3). La ripetizione del verbo λαμβάνω non sembra dunque “offensive” (come scrive Kyriakou 2006: 294 *ad* 907-8) bensì funzionale all'argomentazione di Pilade. Del resto l'appello a non dilungarsi in effusioni, per non lasciarsi sfuggire il καιρός, è presente in altre scene di riconoscimento: nell'*Elettra* di Sofocle (1288-92), in quella di Euripide (596-8: Oreste definisce il vecchio a cui chiede di suggerirgli una strategia di azione καιρῖος). Si aggiunga che la successiva affermazione di Oreste al v. 909 (“penso che la sorte abbia a cuore questo, come noi”) richiama e presuppone il riferimento alla τύχη contenuto nella *gnome* di Pilade.

τοῦδε ξὺν ἡμῖν· ἦν δέ τις πρόθυμος ἦ,  
σθένειν τὸ θεῖον μᾶλλον εἰκότως ἔχει.  
(909-11)

[Hai detto bene: credo che la sorte sia dalla nostra parte, e se uno è ardito, è probabile che il potere divino si mostri più forte].

Come l'amico, anche Oreste conclude la sua battuta con una *gnome*, che sottolinea l'importanza dell'ardimento per ottenere un aiuto dagli dei, e dimostra che il personaggio si è lasciata alle spalle la debolezza e la codardia di prima ed è pronto per la nuova impresa della fuga dalla terra taurica; un'impresa però di cui, come si vedrà, non sarà l'ideatore.

Lo spostamento dei rapporti di forza verso Pilade che si è appena descritto suscita l'impressione di un certo ridimensionamento del personaggio di Oreste, di cui vanno valutate attentamente la natura e la portata. Nell'*IT*, Oreste è innanzitutto un giovane la cui capacità di azione è fortemente condizionata dalle conseguenze del crimine del matricidio, che ha dovuto suo malgrado compiere: se in Eschilo quest'ultimo causava la persecuzione delle Erinni, in Euripide si aggiunge una dimensione di sofferenza psicologica e di rimorso. Nel raccontare a Ifigenia le sue peripezie dopo il matricidio, Oreste confessa infatti che, arrivato ad Atene per sottoporsi al giudizio dell'Areopago, fingeva di non accorgersi che gli ateniesi lo respingevano a causa della sua contaminazione, e provava un profondo travaglio interiore al pensiero di aver ucciso la madre:

κάγῳ ἔξελέγξαι μὲν ξένους οὐκ ἠξίου,  
ἦλγουν δὲ σιγῇ κάδοκουν οὐκ εἰδέναι  
μέγα στενάζων οὐνεκ' ἦ μητρὸς φονεύς<sup>81</sup>.  
(956-7)

[E io pensavo che non era opportuno biasimare gli stranieri, soffrivo in silenzio e facevo finta di nulla, mentre gemevo profondamente perché ero l'assassino di mia madre].

---

<sup>81</sup> Parker (2016: 255 *ad IT* 255) ha ripreso recentemente l'idea di Herwerden che il v. 957 sia interpolato: "Orestes can hardly be imagined to claim that he felt pain in silence because of his friends' behaviour, while at the same time groaning mightily because he is the murderer of his mother". In realtà si tratta di due punti distinti e che non si escludono l'un l'altro: da un lato, Oreste finge di non rendersi conto di come gli ateniesi lo stiano trattando, dall'altro, piange perché è l'assassino della madre.

Questi versi possono essere accostati a *Or.* 396, dove Oreste indica a Menelao come causa della sua prostrazione psico-fisica la consapevolezza di aver compiuto un atto disumano (“la consapevolezza, perché sono cosciente di aver compiuto un atto terribile”, ἡ σύνεσις, ὅτι σύννοιδα δειν’ ἐργασμένοσ, *Or.* 396<sup>82</sup>). La ‘malattia’ di Oreste (in *Or.* 395 Menelao parla di νόσος) è dunque causata dalla consapevolezza di ciò che ha fatto e dal rimorso interiore.

D’altra parte, questo peso portato da Oreste non toglie che egli possieda un potenziale latente di eroismo, che a più riprese può concretizzarsi. La duplicità del personaggio di Oreste è dimostrata non solo dal fatto che, come rilevato sopra, al termine del primo scambio comunicativo con Pilade egli si lasci persuadere all’opzione più nobile ed eroica, ma anche dal resoconto della cattura dei due Greci fatto a Ifigenia dal bovaro tauro (vv. 238-339). Questi racconta che uno dei compagni, con i quali si era recato presso la riva del mare per lavare i buoi, ha scorto due stranieri nascosti presso una roccia. Mentre i Tauri si interrogavano sull’identità dei due, uno di loro si è allontanato dalla roccia dietro la quale si trovava. Anche se il tauro non lo sa (ha sentito pronunciare soltanto il nome di Pilade) si tratta di Oreste, il quale è colpito da un attacco di follia, e crede di vedere le Erinni mentre lo assalgono (vv. 281-94); sguaina perciò la spada e stermina i vitelli custoditi dai bovari tauri, scambiandoli per le sue nemiche (vv. 295-300). Il paragone tra l’assalto di Oreste a quello di un leone (λέων ὄπως, v. 297) fa pensare a quelle similitudini epiche nelle quali la superiorità di un eroe nel combattimento contro una massa di guerrieri era evidenziata dal paragone con un leone che assaltava una mandria (si veda ad es. *Hom. Il.* 15,630-7); ma in questo caso Oreste, diversamente da un guerriero omerico, si avventa non contro altri guerrieri, ma precisamente contro animali necessariamente imbelli. La similitudine non può dunque avere l’effetto di nobilitare l’azione di Oreste come un’azione epica, ma al contrario

---

<sup>82</sup> Si è molto discusso se sia opportuno tradurre il termine σύνεσις con ‘coscienza’, come il più tardo συνείδησις (cfr. la bibliografia indicata in Willink 1986: 150 *ad Or.* 396, e in Medda 2001: 192-3 n. 65-6). Antonia Cancrini (1970: 61-4) ha argomentato persuasivamente che in σύνεσις prevale la dimensione intellettuale della comprensione della gravità dell’atto compiuto (di qui la traduzione proposta ‘consapevolezza’), mentre la dimensione emotiva della sofferenza interiore è espressa nella seconda parte del verso. Sul rapporto della concezione euripidea della follia e conoscenza, quale si intravede in questo passo, con la tradizione medica confluita nel *Corpus Hippocraticum* cfr. Garzya 1997.

produce uno scarto ironico che evidenzia l'anomalia della situazione e della condizione del personaggio.

La miseria di Oreste si completa quando, al cessare dell'attacco di follia, cade svenuto (vv. 307-8); riavutosi, egli geme (ὄμωξε, v. 318) alla vista della massa dei nemici (vv. 317-18), che stanno assaltando i due giovani come reazione alla strage di armenti. Ma se finora, nel racconto del bovaro, è stato evidenziato l'aspetto di follia e debolezza della figura di Oreste, in questo momento emerge il contrastante lato eroico del personaggio. Infatti, egli trova la forza di incitare Pilade ad affrontare il nemico e a morire eroicamente impugnando la spada (Πυλάδη, θανούμεθ', ἀλλ' ὄπως θανούμεθα / κάλλισθ' ἔπου μοι, φάσγανον σπάσας χερί, vv. 311-2). Si noti come qui Oreste adotti con fermezza il lessico eroico, nel concetto della 'bella morte', e sia in grado di esortare Pilade tramite un imperativo. Egli mostra dunque la capacità di reagire alla debolezza causata da una follia incolpevole.

Un'attenta considerazione della figura di Oreste nell'*IT* porta dunque a concludere che, nel parlare di un ridimensionamento della figura di Oreste in questa tragedia, non si deve intendere che egli sia presentato come un vile, ma piuttosto come un giovane che sovente non è nelle condizioni di conformare compiutamente i suoi pensieri e i suoi atti a un codice eroico al quale pure vuole e si sforza di aderire. Le sue mancanze rispetto a quel codice dipendono da uno stato di oggettiva prostrazione psico-fisica causata dalla persecuzione delle Erinni, da una condizione che nessun mortale potrebbe superare con le sue sole forze. Questa incolpevole forma di ridimensionamento della eroicità di Oreste porta in primo piano il dramma di un giovane uomo segnato dall'efferatezza di un atto che ha dovuto compiere involontariamente, per ordine della divinità<sup>83</sup>.

Nei momenti di debolezza causata dalla persecuzione delle Erinni il personaggio di Oreste è totalmente dipendente da quello di Pilade. A lui spetta porre un argine

---

<sup>83</sup> Guido Paduano ha osservato che a nessun personaggio euripideo è risparmiata una dimensione di 'negatività', che però non cancella la nostra simpatia verso le sue sofferenze: "si può condannare senza mezzi termini il matricidio di Elettra e Oreste senza con ciò vincolarsi a una definizione globale sfavorevole all'eroina, che continua a suscitare tenerezza per l'emarginazione a cui è sottoposta e sgomenta ammirazione per i suoi indomabili affetti . . . non esiste nessun personaggio positivo nella cui parabola scenica non si affermi la presenza delle negatività umane" (1986: 2-3). La forma più comune di negatività è "quella banalità che ha in parte ogni gesto, nelle ferocie abissali e negli slanci sublimi" (3). Queste parole di Paduano si possono certamente riferire alla figura di Oreste nell'*IT*, le cui azioni degradano più volte dalla dimensione eroica; tuttavia, ciò non significa un giudizio negativo sul personaggio, bensì uno sguardo lucido e amaro sulle limitazioni umane.

alle ricadute dell'amico: sul versante psicologico, esortandolo nel loro primo dialogo a non venire meno a se stesso, e a non cedere a una viltà che non gli appartiene; sul versante fisico, prodigando all'amico le necessarie cure. Il messaggero tauro indugia sulle azioni compiute da Pilade per lenire il male di Oreste: asciugargli la bava, curare il corpo, stendergli un velo sugli occhi (vv. 311-12); ha anche cura di precisare che, nel compiere queste azioni, Pilade ripara l'amico dai colpi dei Tauri. La protezione offerta da Pilade è davvero completa, volta sia a tamponare il male interiore di Oreste, sia a contenere le minacce esterne a lui privo di coscienza.

### **3. Uno sguardo in avanti: Pilade, Oreste ed Elettra nell'*Oreste***

Dopo aver indagato le dinamiche della coppia amicale Oreste-Pilade nell'*IT*, è utile seguirne gli ulteriori sviluppi nell'*Oreste*, dove il personaggio di Pilade si rafforza ulteriormente. Al principio della tragedia, la capacità di azione autonoma di Oreste è del tutto compromessa: egli appare in scena sdraiato in un letto, assistito dalla sorella Elettra, e rimane inerte fino al v. 211. La malattia causata dalle Erinni gli causa un'alternanza lunghi periodi di sonno e momenti di veglia, caratterizzati però da uno stato allucinatorio che lo spinge addirittura a scambiare la sorella per una Erinni (vv. 264-5). In questo quadro di totale prostrazione di Oreste, emerge la complementarietà dei due personaggi che soli si incaricano di alleviare i suoi mali, Elettra e Pilade. Come nota Medda (2013: 192), essi sono “[i] due soli personaggi che accedono al contatto fisico con Oreste”: se in generale nel teatro tragico il contatto tra i personaggi, in virtù della sua eccezionalità, assume una forte carica emotiva (sul tema vd. Kaimio 1988), ciò è tanto più vero quando, come nel nostro caso, il personaggio toccato è ammalato a causa della contaminazione provocata da un delitto, e potrebbe contaminare anche coloro che hanno contatto con lui. Mentre nell'*IT* le cure prestate da Pilade a Oreste tramite il contatto fisico erano solo descritte nelle parole del bovaro tauro (vv. 310-14), nell'*Oreste* sono mostrate in scena, a partire dall'atto di asciugare la bava (ἀφρόν τ' ἀπέψη, *IT* 311; ὄμορζον . . . ἀφρώδη, *Or.* 219-20). Il concorso di Elettra e Pilade nell'assistere Oreste è espresso, sul piano verbale, dalla ripetizione del poliptoto πλεуроῖς πλευρά: al v.

223 Oreste chiede a Elettra di accostare a lui il fianco (ὑπόβαλε πλευροῖς πλευρά) per consentirgli di stare seduto sul letto, mentre al v. 800 Pilade esorta Oreste a procedere mettendo fianco a fianco (περιβαλὼν πλευροῖς ἑμοῖσι πλευρά) per recarsi a perorare la propria causa in assemblea. Il piano verbale accompagna l'accostamento fisico dei corpi degli attori, che esprime con plastica evidenza la loro complementarità: senza Elettra o Pilade, Oreste non sarebbe neppure in grado di svolgere la funzione basilare di un personaggio teatrale, il muoversi e agire sulla scena.

È utile analizzare nel dettaglio le due scene nelle quali si mostrano più chiaramente le modalità di interazione tra Oreste e Pilade. L'ingresso in scena di quest'ultimo, al v. 729, porta un cambiamento di metro, dal trimetro giambico al tetrametro trocaico<sup>84</sup>: il verso associato, in tragedia, a un ritmo concitato, è quanto mai opportuno – anche in virtù della derivazione dal verbo τρέχω “correre” – all'ingresso in scena di Pilade in una trafelata corsa. Egli dichiara infatti di aver corso per la città per conoscere la situazione di Oreste, e di aver visto con i suoi occhi l'assemblea in procinto di deliberare sulla sorte dei due matricidi.

È utile confrontare l'ingresso di Pilade con quello di Menelao (vv. 356 ss.), per constatare il contrasto tra la sollecitudine dell'amico di Oreste e il prudente distacco di un parente che pure, per le speranze di salvezza a lui legate, è stato definito enfaticamente da Oreste “luce per le mie e le tue [*scil.* di Elettra] disgrazie” (φῶς ἑμοῖς καὶ σοῖς κακοῖς, v. 243). Appena entrato in scena, Pilade rivolge a Oreste tre allarmate domande circa la situazione e la salute di questi (τί τάδε; πῶς ἔχεις; τί πράσσεις; “che succede? come stai? come ti va?”, v. 732), il cui tono colloquiale (vd. Stevens 1976: 41, 57) tradisce l'intimità tra i due amici e la sincerità della preoccupazione; sottolinea poi l'elemento affettivo, apostrofando Oreste come “il più caro dei coetanei, degli amici, dei parenti” (φίλαθ' ἡλικίων ἑμοὶ / καὶ φίλων καὶ

---

<sup>84</sup> Sull'uso del tetrametro trocaico in tragedia vd. Drew-Bear 1968. Nell'*IT* sono tetrametri i versi nei quali Ifigenia si avvia fuori scena insieme a Oreste e Pilade per la falsa purificazione (vv. 1203-33). Nell'*Oreste*, oltre che per l'entrata in scena di Pilade (vv. 726-806), questo metro è impiegato nel dialogo tra Oreste e lo schiavo frigio (vv. 1506-36) e nei versi con cui il coro annuncia l'ingresso di Menelao, venuto a salvare la figlia da Oreste. Drew-Bear commenta che “In Euripides' later works (*Phoenissae*, *Ion*, *Orestes*, *IA*) such a high proportion of the trochaic passages involve the sudden appearance on stage of actors with reason for haste that this feature may be regarded as characteristic of late Euripidean dramatic technique” (401).

συγγενείας, vv. 733-4). Oreste concentra dunque, per Pilade, la totalità degli affetti più autentici (πάντα γὰρ τάδ' εἶ σύ μοι, v. 733).

Ben diversa è la prima reazione di Menelao alla vista di Oreste: egli si chiede se ha davanti a sé un morto (“o dei, cosa vedo? chi è questo morto che vedo?”, ὦ θεοί, τί λεύσσω; τίνα δέδορκα νεπτέρων, v. 385). Anche nei versi successivi l’atride si sofferma sul dato visivo, notando lo squallore dei capelli (v. 387) e il terribile sguardo (v. 389); lo stravolgimento dell’aspetto di Oreste fa usare a Menelao il termine ἀμορφία (“o inattesa deformità con cui mi appari”, ὦ παρὰ λόγον μοι σὴ φανεῖσ' ἀμορφία, v. 391). È bene notare che queste informazioni sono ridondanti per il pubblico, in quanto sono già state fornite in precedenza: prima ai vv. 83-4, poi a 155 e 188-90 Oreste è stato assimilato a un morto; al v. 223, la sua chioma è stata definita ἀχμώδη “ispida” come ora è definita da Menelao, con corradicale e sinonimo, ἀχμηρόν; al v. 253 Elettra ha notato che lo sguardo del fratello era perturbato (ταράσσεται) per un nuovo attacco allucinatorio della sua malattia. Se l’aspetto sconvolto di Oreste è sempre lo stesso, ben diverso è l’atteggiamento di chi lo descrive: Elettra, infatti, elencava i mali del fratello mentre lo toccava prodigandogli le necessarie cure; per Menelao, al contrario, la constatazione dell’aspetto spaventoso di Oreste è alla base di un mantenimento di distanza fisica dal nipote, che anticipa la distanza ‘spirituale’ che Menelao dimostrerà astenendosi dal perorare la causa del nipote nell’assemblea argiva.

Al senso di distacco di Menelao si contrappone dunque, da parte di Pilade, una sottolineatura dei motivi di affetto per Oreste. Quest’ultimo risponde alle domande dell’amico con un secco “siamo perduti” (οἰχόμεσθα), v. 734), e inaugura così una lunga sticomitia, che si estende fino al v. 773, funzionale a informare Pilade sul tradimento di Menelao e sull’assemblea che deciderà la sorte dei due fratelli atridi. Nel dialogo Pilade e Oreste hanno la possibilità di contrapporre la propria visione etica alla codardia di Menelao, a cui viene affibbiato ripetutamente l’aggettivo κακός “spregevole” (vv. 736, 737, 740). Il tema dominante è quello dell’autentica amicizia, come Pilade chiarisce subito impiegando una sentenza: “gli amici hanno tutto in comune” (κοινὰ γὰρ τὰ τῶν φίλων, v. 735); Oreste si mantiene in tema generalizzando il comportamento di Menelao come quello di tutti i cattivi amici (εὐλαβεῖθ' ὃ τοῖς φίλοις δρῶσιν οἱ κακοὶ φίλοι “temporeggiava, come fanno i cattivi

amici con gli amici”, v. 749). La preoccupazione di Pilade per Oreste è una vera e propria paura (φόβου, v. 757), un autentico sentimento di partecipazione alle sorti dell'amico, di cui nel parlare di Menelao non c'è traccia. Pilade è vicino a Oreste anche nel subire egli stesso conseguenze irreversibili per aver preso parte al matricidio: spiega infatti che il padre Strofio lo ha esiliato dalla Focide (vv. 763-8), sottolineando il parallelismo con la situazione di Oreste tramite la ripetizione della domanda che aveva inizialmente rivolto all'amico (κάμὲ νῦν ἐροῦ τί πάσκω· καὶ γὰρ αὐτὸς οἴχομαι “chiedi anche a me cosa sto subendo: anch'io infatti sono perduto”, v. 763). Tuttavia, Pilade afferma perentoriamente che si deve sopportare (οἰστέον) la sorte di condividere i mali dell'amico, usando un aggettivo verbale, come nell'*IT*. La risolutezza e il piglio del Pilade dell'*IT* sono dunque immutati nell'*Oreste*.

Dopo che Oreste e Pilade si sono informati sulla reciproca situazione, si apre anche nell'*Oreste* una sezione deliberativa, che vale la pena riportare in gran parte:

Or. εἶέν· εἰς κοινὸν λέγειν χρή. Πυ. τίνας ἀναγκαίου πέρι;  
Or. εἰ λέγοιμι' ἀστοῖσιν ἐλθῶν ... Πυ. ὡς ἔδρασας ἔνδικα;  
Or. πατρὶ τιμωρῶν ἔμαυτοῦ; Πυ. μὴ λάβωσί σ' ἄσμενοι.  
Or. ἀλλ' ὑποπτήξας σιωπῇ καθάνω; Πυ. δειλὸν τόδε.  
Or. πῶς ἂν οὖν δρώην; Πυ. ἔχεις τιν', ἣν μένης, σωτηρίαν;  
Or. οὐκ ἔχω. Πυ. μολόντι δ' ἐλπίς ἐστι σωθῆναι κακῶν;  
Or. εἰ τύχοι, γένοιτ' ἄν. Πυ. οὐκ οὖν τοῦτο κρεῖσσον ἢ μένειν;  
Or. ἀλλὰ δῆτ' ἔλθω;<sup>85</sup> Πυ. θανῶν γοῦν ὧδε κάλλιον θανῆ.  
Or. εὖ λέγεις· φεύγω τὸ δειλὸν τῆδε. Πυ. μᾶλλον ἢ μένων.  
Or. καὶ τὸ πρᾶγμα γ' ἔνδικόν μοι. Πυ. τόδε δοκεῖν εὐχου μόνον<sup>86</sup>  
Or. καί τις ἂν γέ μ' οἰκτίσειε ... Πυ. μέγα γὰρ ἠγένοιά σου.  
Or. θάνατον ἀσχάλλων πατρῶιον Πυ. πάντα ταῦτ' ἐν ὄμμασιν.  
Or. ἰτέον, ὡς ἄνανδρον ἀκλεῶς καταθανεῖν. Πυ. αἰνῶ τάδε.  
(774-86)

[Or. Dunque, bisogna discutere insieme Pi. A proposito di cosa?  
Or. Se andassi e dicessi ai cittadini... Pi. Che hai agito giustamente?  
Or. Vendicando mio padre? Pi. Bada che non ti accolgano fin troppo volentieri.  
Or. Allora dovrei rannicchiarmi e morire in silenzio? Pi. Questo sarebbe vile.  
Or. Che devo fare? Pi. Se resti hai qualche possibilità di salvezza?  
Or. No. Pi. Se invece vai c'è una speranza che ti salvi dal peggio?

<sup>85</sup> Fanno bene Diggle (1994a) e West (1987) a porre questa battuta in forma interrogativa: Oreste comincia infatti a convincersi dell'opportunità di recarsi in assemblea dopo la battuta di Pilade al v. 781, manifestando la sua approvazione (εὖ λέγεις). Accolgo la trasposizione dei versi 782 e 783 proposta da Morell (peraltro comunemente accolta dagli editori): come argomenta Willink (1986: 208), 783 risponde a 781, e 782 si lega ai successivi 784-5, contenenti ulteriori considerazioni, secondarie, che fanno da corollario alle due principali, che sono evitare la viltà e ottenere una possibilità di salvezza.

<sup>86</sup> Accolgo l'emendamento di Paley per il τοῦ δοκεῖν di L e il τὸ δοκεῖν degli altri codici.

Or. Con un po' di fortuna, può essere Pi. E allora non è meglio che restare qui?  
Or. Allora devo andare? Pi. Così almeno moriresti in modo più onorevole.  
Or. Hai ragione: così eviterò di passare per vile. Pi. Più che restando qui.  
Or. E io sono nel giusto Pi. Prega solo che così sembri.  
Or. E qualcuno potrebbe avere pietà di me... Pi. La tua stirpe è di grande nobiltà.  
Or. ... qualcuno che è addolorato per la morte di mio padre Pi. Queste cose sono sotto gli occhi di tutti.  
Or. Bisogna andare, perché non è virile morire senza gloria Pi. Approvo queste parole].

Le dinamiche di questo scambio comunicativo tra Oreste e Pilade non sono dissimili da quelle che si sono notate nell'*IT*: all'incertezza di Oreste si contrappone la saldezza di Pilade, saldamente fondata sul codice di comportamento eroico. È Oreste a introdurre l'opzione di recarsi a difendersi in assemblea, ma in forma dubitativa (*εἰ λέγοιμ' ἄστοῖσιν ἐλθών*). La risposta di Pilade ha un sapore sarcastico (*μὴ λάβωσί σ' ἄσμενοι*) come nel v. 782 (*τοῦ δοκεῖν εὔχου μόνον*), e le due battute lasciano presagire l'esito negativo dell'orazione di autodifesa. Ma a parte lo scetticismo, le battute di Pilade intrecciano i due motivi dell'onore (*δειλόν*, v. 777; *κάλλιον θανῆ*, v. 781) e della salvezza (*σωτηρίαν* v. 778; *σωθῆναι*, v. 779): il restare inerte aspettando la morte sarebbe tanto inutile, perché non porterebbe alla salvezza, quanto vile; al contrario, il recarsi in assemblea assicurerebbe forse la salvezza, sicuramente una 'bella morte'. A fronte della sicurezza di Pilade, Oreste si mostra altrettanto incerto e bisognoso della conferma dell'amico quanto lo era nell'*IT*; come nella precedente tragedia, il successo dell'opera di convincimento si misura dal fatto che Oreste, alla fine, fa proprio il lessico di Pilade. Infatti, prima il figlio di Agamennone afferma che, andando in assemblea, eviterà di essere vile (v. 783), poi sancisce definitivamente la decisione tramite un aggettivo verbale in \*-εος e un'espressione gnomica (v. 786), tratti che si sono rilevati come tipici del piglio di Pilade. Come nella reprimenda pronunciata da quest'ultimo in *IT* 104-5, anche qui il comportamento eroico si definisce in negativo, come proibizione ad adottare certi comportamenti (*ἄναδρον, ἀκλεῶς*).

Non è privo di importanza il fatto che, con l'apertura della sezione deliberativa, i tetrametri trocaici abbandonino la forma della sticomitia per quella dell'*antilabe*. Tale transizione trova i paralleli più interessanti in due altre scene in tetrametri trocaici: *Pho.* 588-637, *Ion* 510-65.

Nelle *Fenicie*, i tetrametri trocaici si collocano dopo l'agone tra Eteocle e Polinice, marcando "the quickening of tempo after the formal speech of the agon", nonché "the

exacerbation of tone” (Mastronarde 1994: 320 *ad Pho.* 588-637). Nella sezione in *antilabe* (603-24) per prima cosa Eteocle interrompe a ogni verso la preghiera a Zeus pronunciata dal fratello, ritorcendogli contro le sue parole e facendo così intendere l’illegittimità della richiesta di Polinice di ritornare in possesso del regno<sup>87</sup>. In seguito, Polinice pronuncia ripetutamente apostrofi – al padre, alla madre, alla città e alle sorelle – ancora abilmente manipolate dal fratello. Nei loro scambi verbali si inserisce poi Giocasta, che con un’apostrofe a se stessa lamenta la propria miseria (v. 623). In questa tragedia, la transizione dalla sticomitia all’*antilabe* è dunque funzionale a sancire la vittoria dialettica di Eteocle: da un lato Polinice abbandona il duello verbale, che fino a ora, nell’agone e nella sticomitia, è riuscito a sostenere, rifugiandosi nella preghiera e nell’invocazione; dall’altro Eteocle mantiene una efficace aggressività verbale, che gli consente di delegittimare gli appelli del fratello.

Nello *Ione*, i trimetri lasciano il posto ai tetrametri nella scena, di grande impatto emotivo, nella quale Xuto rientra in scena e rivela a Ione di essere suo padre. Il loro dialogo si articola prima in una sticomitia, che ha inizio quando Xuto saluta Ione come suo figlio (ὦ τέκνον, χαίρει) “salve, figlio”) e che oppone l’incontenibile desiderio di contatto da parte di Xuto alla presa di distanza dell’incredulo Ione. La transizione all’*antilabe* (v. 530) segna il passaggio da questa prima parte di incomprendimento tra i due a un vero e proprio interrogatorio, dove Ione pone una domanda nella prima parte del verso e Xuto risponde nella seconda. Esso ha l’esito di persuadere Ione, e così l’*antilabe* si conclude nell’abbraccio di padre e figlio (vv. 556-62).

La transizione dalla sticomitia all’*antilabe* segna dunque un cambiamento nella modalità di interazione verbale tra due personaggi, con un incremento di tensione e concitazione. Nell’*Oreste*, tale transizione segna nettamente il passaggio dalla parte informativa del dialogo tra i due amici alla parte deliberativa; l’*antilabe* continua poi mentre i due amici si avviano verso l’assemblea. West ha scritto (1987: 236 *ad* 775-6) che la divisione del verso tra i due interlocutori “gives the effect of both minds running along in close harmony”, ma l’analisi qui condotta suggerisce piuttosto una dinamica di persuasione di Oreste da parte di Pilade. D’altra parte, il fatto che sia Oreste a proporre, pur dubitativamente, l’opzione di andare in assemblea, dimostra che il giovane non è privo di iniziativa e di coraggio, bensì necessita del pungolo di Pilade per recuperare quell’eroismo che le terribili condizioni nelle quali versa hanno messo e stanno mettendo a dura prova.

Al v. 786, la decisione di recarsi in assemblea è dunque presa. Nel verso successivo Oreste ventila l’ipotesi di informarne la sorella, ma ancora una volta Pilade fa pesare la sua capacità persuasiva con un secco “no, per gli dei” (μη̄ πρός

---

<sup>87</sup> Valga ad esempio l’inizio (v. 604): Πο. ὦ θεῶν βωμοὶ πατέρων, Ἐτ. οὗς σὺ πορωήσων πάρει “Polinice. O altari degli dei patri... Eteocle. che tu sei venuto a distruggere”.

θεῶν). Come chiarisce il verso successivo, ne nascerebbe un pianto di cattivo augurio per l'impresa. I due stanno dunque per avviarsi, quando Oreste obietta che potrebbe essere nuovamente colpito dalle Erinni, ma Pilade replica che in quel caso ci sarà egli stesso a sostenerlo (vv. 790-4). È interessante notare su questo punto il confronto di sentenze generali: per primo Oreste nota che "è sgradevole toccare un uomo malato" (δυσχερὲς ψάθειν νοσοῦντος ἀνδρός, v. 792), ma Pilade risponde "non per me toccare te" (οὐκ ἔμοιγε σοῦ). Tramite l'uso dei due deittici Pilade esprime con forza il rifiuto a far rientrare la situazione sua e di Oreste nel modello comune; se deve scegliere una norma generale, egli preferisce rifarsi a quella, di maggiore sostanza etica, per cui "l'esitazione tra amici è un gran male" (ὄκνος γὰρ τοῖς φίλοις κακὸν μέγα, v. 794). L'affermazione di Oreste si focalizza sul tema del contatto fisico con il malato, che, come si è visto, è il vero discrimine tra i personaggi di questo dramma, distinguendo tra coloro che tramite il contatto con Oreste manifestano la loro capacità di un'autentica solidarietà umana – Elettra e Pilade – e coloro che nel mantenere le distanze vengono meno ai loro doveri di parentela e dimostrano il loro opportunismo.

Il sostegno fisico offerto da Pilade mentre i due si recano all'assemblea segna il momento culminante della dipendenza di Oreste dall'amico: senza Pilade, egli non sarebbe in grado neppure di muoversi sulla scena. A questo proposito è emblematico che, nel descrivere l'arrivo dei due all'assemblea argiva, il messaggero dica che Pilade lo guidava "come si guida un bambino" (παιδαγωγία, v. 883). Con l'aggiunta che Pilade si addolorava per Oreste "come un fratello" (ὄστ' ἀδελφὸν, v. 882), il focese viene messo sullo stesso piano di parentela della sorella Elettra, e contrapposto a un parente come Menelao, che è stato inutile come fosse un estraneo.

Ma la valorizzazione di Pilade nell'*Oreste* rispetto alle precedenti tragedie atridiche non si limita al punto, già avanzato, di farne l'imprescindibile sostegno morale e fisico di Oreste: gli viene infatti attribuita una capacità di iniziativa e pianificazione senza precedenti. Dopo aver dichiarato l'intenzione di morire insieme ai due fratelli atridi (vv. 1085-97), Pilade inaugura infatti una nuova parte deliberativa, con una formula analoga a quella usata da Oreste al v. 774 (ἐς κοινούς λόγους / ἔλθωμεν, v. 1098-9), proponendo di uccidere Elena per vendicarsi di

Menelao. Se il primo momento deliberativo tra Pilade e Oreste era nella forma dell'*antilabe*, qui essi adottano la sticomitia. L'alternanza dei versi prende spesso la forma domanda-risposta, evidenziando come Oreste possa solo attendere che Pilade gli sveli i particolari del piano: numerose sono le espressioni interrogative e le richieste di chiarimento (πῶς, vv. 1106, 1110, 1124; τίς, v. 1124; τὸ πρᾶγμα δήλου καὶ πέραιν(ε) v. 1118; ἔχω τοσοῦτον, τὰπίλοιπα δ' οὐκ ἔχω, v. 1118; ecc.). Anche qui Pilade richiama Oreste a un comportamento virile: se infatti l'amico gli obietta che Elena ha dei servi frigi a proteggerla (v. 1110), Pilade gli risponde che, in quanto greco, non teme nessun frigio (v. 1111), e gli ricorda che "la stirpe dei servi non vale nulla di fronte a quella di chi servo non è" (οὐδὲν τὸ δοῦλον πρὸς τὸ μὴ δοῦλον γένος, v. 1115). Ancora una volta dunque Pilade si dimostra il campione della tradizionale concezione eroica greca, e ancora una volta il pronto riscontro da parte di Oreste – il quale dichiara enfaticamente che dopo aver compiuto una simile impresa potrebbe anche morire due volte (καὶ μὴν τόδ' ἔρξας δις θανεῖν οὐχ ἄζομαι, v. 1116) – chiarisce che il figlio di Agamennone non è incapace di adottare un comportamento eroico, ma ha solo bisogno di essere spronato in tal senso. Del resto, non molti versi prima egli ha esortato la sorella a morire nobilmente, in modo degno del padre (ἀλλ' εἴ' ὅπως γενναῖα καὶ Ἀγαμέμνονος / δράσαντε καθανοῦμεθ' ἀξιότατα, v. 1060-1). La sua capacità eroica è dimostrata anche dalla pronta risposta alla perorazione finale (vv. 1131-52) con la quale Pilade si propone di convincerlo pienamente all'impresa argomentando che, dopo l'uccisione di Elena, Oreste non sarà più ricordato con il titolo di matricida, bensì di uccisore di una donna che a sua volta ha causato la morte di molti Greci (vv. 1140-2)<sup>88</sup>. Oreste risponde ricordando di essere il figlio di Agamennone, e assicurando che non getterà infamia sul nome del padre morendo da servo, bensì da uomo libero.

---

<sup>88</sup> Gli ultimi due versi del discorso di Pilade sembrano essere incoerenti con le sue precedenti affermazioni, in quanto ora egli sembra suggerire che l'assassinio di Elena possa portare a una speranza di salvezza: "se non riusciremo a uccidere Elena, moriremo bruciando questo palazzo. Otterremo la gloria in quanto non falliremo in una di queste cose, o morire nobilmente o salvarci nobilmente" (vv. 1149-52). Secondo West, se è chiaro che il dar fuoco alla casa porterebbe alla morte, non si capisce come uccidere Elena possa assicurare la salvezza, quando né Pilade prima di questo momento, né Oreste in seguito fanno intendere di poter ottenere, tramite l'assassinio, questo risultato. Va detto che, prendendo la parola dopo Pilade (vv. 1155-76) Oreste formula la speranza che, oltre a uccidere Elena, i tre amici riescano a trovare un mezzo di salvezza (vv. 1172-5). Si può dunque intendere che Pilade non sta affermando che l'uccisione di Elena porterebbe *necessariamente* alla salvezza, sta solo considerando questa possibilità.

Rispetto all'*IT*, Pilade acquisisce dunque una maggiore capacità sia di ideazione che di argomentazione, della quale il personaggio si mostra consapevole e anche autocompiaciuto, quando dice a Oreste “stai a sentire come è buono il mio piano” (ἄκουσον δ’ ὡς καλῶς βουλευόμαι, v. 1131). Se infatti nel prologo dell'*IT* si limitava a proporre un piano generico per entrare nel tempio taurico, qui invece articola il piano nei dettagli, in risposta a una precisa richiesta di esaustività formulata da Oreste (τὸ πρᾶγμα δήλου καὶ πέραιν(ε), ὅπως λέγεις “spiegami e dimmi fino in fondo ciò che dici di voler fare”, v.1118). Dal punto di vista stilistico, se nel prologo dell'*IT* Pilade dava l'impressione di parlare in modo ‘meccanico’, con un accumulo prevalentemente paratattico di sentenze ed esortazioni, qui egli argomenta in modo più sciolto e ricco. Oreste svela persino che è stato Pilade a escogitare il piano che ha permesso di uccidere Egisto (σὺ γὰρ τὰ τ’ εἰς Αἴγισθον ἐξηῦρες κακὰ, v. 1158), e così l'attribuzione a Pilade di quella progettazione che in Eschilo e Sofocle era di Oreste consacra definitivamente il primo nel ruolo di “mente” della coppia.

Grazie a Pilade, i due amici hanno dunque un piano d'azione in linea con il codice eroico, che tuttavia non può garantire loro la salvezza. È invece Elettra a suggerire un modo per realizzare questo obiettivo, proponendo di prendere in ostaggio la figlia di Elena e Menelao, Ermione, e di minacciare di ucciderla se Menelao non garantirà la vita salva ai tre amici. Il fatto che sia la donna, e sorella, a individuare la strategia per ottenere la salvezza crea un parallelo tra l'*Oreste* e l'*IT*, dove analogamente si deve a Ifigenia il progetto di ingannare il re barbaro Toante e fuggire con la statua.

La capacità ideativa di Elettra la integra a pieno titolo in un saldo legame con il fratello e con Pilade: se finora Oreste era visto prevalentemente in una relazione a due, ora con l'amico ora con la sorella, in questo momento i tre sodali si saldano in un trio. La coesione dei tre era già anticipata da Elettra nel monologo prologico, nel momento in cui rivelava che Oreste aveva compiuto l'assassinio di Clitemnestra con la collaborazione di lei e di Pilade (vv. 33-4), ed è ora ribadita da Elettra stessa, la quale consiglia a Oreste di minacciare Menelao che, se farà male anche solo a uno dei tre, perderà Ermione: i tre sono infatti legati da un interesse comune (πᾶν γὰρ ἔν φίλον τόδε, v. 1192).

L'unità risalta ancora nella successiva preghiera ad Agamennone, ai vv. 1235-6, dove Elettra condivide in *antilabe* la dichiarazione di responsabilità di Oreste per il matricidio, affermando che anch'ella ha tenuto la spada che ha ucciso Clitemnestra (Op. ἔκτεινα μητέρ' ... Ηλ. ἠψάμην δ' ἐγὼ ξίφους ...) e Pilade subito dopo ricorda di aver spinto Oreste a superare l'esitazione davanti alla madre (ἐγὼ δέ γ' ἐπεκέλευσα κάπελυσ' ὄκνου), con un chiaro richiamo ai versi da lui pronunciati nelle *Coefore* affinché Oreste superasse l'esitazione a uccidere la madre (*Ch.* 900-3). I due riescono a risvegliare lo spirito di iniziativa di Oreste, che impartisce alla sorella la direttiva di restare fuori dalla casa, al duplice fine di accogliere Ermione e di vigilare a che nessuno entri in casa, ed esorta Pilade a entrare con lui nel palazzo per portare a compimento il piano di uccidere Elena (vv. 1216-24). Sembrerebbe qui di risentire l'Oreste pianificatore di Eschilo e Sofocle, se non fosse che in questo caso egli non è il primo ideatore del duplice piano di vendetta e ricerca di salvezza, ma sovrintende alla sua messa in atto.

Dopo aver messo a punto i dettagli del piano, i tre procedono all'esecuzione. Come concordato, Oreste e Pilade entrano nel palazzo, mentre Elettra rimane fuori: l'eroina coinvolge nel suo compito le donne del coro, facendole dividere in due semicori, che si appostano alle due uscite laterali per fare la guardia a eventuali ingressi<sup>89</sup>. La scena (vv. 1281-1310) presenta somiglianze con quella dell'*Elettra* sofoclea nella quale Elettra stessa, dopo essersi introdotta nel palazzo con Oreste e Pilade, ne esce, e attende con il coro il compiersi della vendetta su Clitemnestra (*Soph. El.* 1398-421). Si riconosce uno schema comune tale per cui Elettra si tiene fuori dalla reggia per controllare che non arrivi qualcuno che possa soccorrere la vittima (nell'*Elettra* il possibile soccorritore è Egisto); dall'interno giungono poi le grida della donna aggredita, nell'*Elettra* a cinque riprese, mentre nell'*Oreste* due volte. In entrambi i casi, il secondo grido lamenta l'assenza del marito, Egisto o Menelao. In Sofocle è Elettra a incitare i due uccisori a sferrare un altro colpo (*El.* 1415) mentre nell'*Oreste* il coro manifesta ancora più chiaramente il proprio

---

<sup>89</sup> Willink immagina qui "quite a small outward movement of the chorus' wings" (1986: 289 *ad* 1251-2), ma Elettra chiede chiaramente ad alcune coreute (αἱ μὲν, v. 1251) di posizionarsi presso una via carraia, e ad altre di posizionarsi presso un'altra strada (αἱ δε, v. 1252). Se le coreute devono assicurarsi che non arrivi nessuno, è più sensato pensare che si pongano nel punto più avanzato possibile per scrutare rimanendo in scena, cioè in corrispondenza delle due uscite laterali (così ritengono Di Benedetto 1965, West 1987, Medda 2001). Sulla divisione del coro in due semicori cfr. Taplin 1977: 190.

coinvolgimento unendo la propria voce a quella di Elettra nella triplice esortazione “ammazzate, fate fuori, uccidete” (φορεύετε, καίνετε, θείνετε, *Or.* 1302). Rispetto all’*Elettra* sofoclea, va però rilevata una fondamentale differenza: se lì le grida di Clitemnestra sono un veritiero annuncio della sua morte, qui diventano un espediente del drammaturgo per depistare il pubblico sulla reale sorte di Elena. In Sofocle, ai lamenti di Clitemnestra segue, al v. 1422, l’ingresso in scena di Oreste e Pilade con le mani insanguinate (lo nota il coro: φοινία δὲ χεῖρ): la conferma della morte di Clitemnestra è dunque immediata, e precede l’ingresso in scena di Egisto (*El.* 1442). Poco dopo viene mostrato in scena il cadavere di Clitemnestra, che Egisto crede essere quello di Oreste, finché, invitato da Oreste stesso a sollevare il velo che lo ricopre, non si avvede che è quello dell’amata (*El.* 1466 ss.). In Euripide le grida di Elena sono seguite dall’ingresso di Ermione, attirata ingannevolmente nella casa da Elettra, che poi vi entra a sua volta (*Or.* 1313 ss.). Rimaste sole in scena, le coreute si esortano vicendevolmente a fare rumore, per evitare che ulteriori grida di Elena siano sentite prima che le coreute stesse vedano il suo cadavere o siano informate da qualcuno (*Or.* 1353-60). Il coro indica qui le due alternative consuete per certificare una morte avvenuta fuori scena: l’ostensione del cadavere o il resoconto angelico.

In effetti, alle parole delle coreute segue l’ingresso di un nuovo personaggio, qualificato come frigio: da lui il coro può legittimamente aspettarsi, come infatti dichiara nell’annunciarlo (*Or.* 1366-8), che riveli con chiarezza cosa è avvenuto, e insieme al coro se lo aspetta il pubblico; ma il suo resoconto sarà tutt’altro che chiarificatore. Anziché fornire un esaustivo resoconto in trimetri giambici, egli si produce in un canto, che esprime innanzitutto il suo terrore e il suo desiderio di fuggire: come nota West (1987: 277 *ad* 1369-502), “he does not come out with the aim of telling people the news; the chorus has to guide him into this role”<sup>90</sup>. Rispetto alle consuete narrazioni in trimetri giambici, il racconto si segnala per la sua soggettività e pateticità. Come ricorda Laura Gianvittorio, i racconti dei messaggeri normalmente “sono allodiegetici: il narratore compare nel racconto, ma solo in

---

<sup>90</sup> A questo proposito, De Jong (1991: 32) nota la violazione dell’usuale regola per cui il messaggero, appena giunto in scena, anticipa l’esito della vicenda che è venuto a narrare: tale violazione è funzionale a non far capire chiaramente quale è stata la sorte di Elena. La normale funzione informativa del resoconto angelico viene turbata dalla volontà di creare incertezza e attesa.

qualità di testimone e osservatore”, e inoltre “gli sviluppi degli eventi sono riferiti, come è naturale, dallo specifico punto di vista del narratore, ma in modo tendenzialmente obiettivo” (2012: 113). Al contrario, il racconto del frigio “può essere definito autodiegetico poiché il narratore non è mero testimone dei fatti narrati, ma svolge un ruolo attivo e da co-protagonista. Egli dedica ampio spazio al punto di vista, emozioni e reazioni proprie e del suo gruppo di appartenenza, quello dei servi della casa” (114). Inoltre, “[a]nche a livello della λέξις, la monodia è connotata in senso decisamente patetico” (118), con abbondanza di interiezioni, invocazioni e lamenti. Coerente con questa peculiarità stilistica è anche l’accumulo di similitudini e metafore con le quali il frigio manifesta la sua ostilità verso Oreste e Pilade, e di cui dà un primo esempio quando, incalzato per due volte dal coro affinché spieghi la ragione dei suoi lamenti, inizia la parte propriamente narrativa:

ἦλθον ἐς δόμους,  
ἴν’ αὖθ’ ἕκαστά σοι λέγω,  
λέοντες Ἕλληνας  
δύο διδύμῳ <ῥυθμῶ>·  
τῷ μὲν ὁ στρατηλάτας  
πατήρ κλήζεται,  
ὁ δὲ παῖς Στροφίου, κακόμητις ἀνὴρ,  
οἷος Ὀδυσσεύς, σιγᾶ δόλιος,  
πιστὸς δὲ φίλοις, θρασὺς εἰς ἀλκάν,  
ξυνετὸς πολέμου, φόνιός τε δράκων·  
ἔρροι τᾶς ἡσύχου  
προνοίας κακοῦργος ὄν.  
(1400-7)

[Sono arrivati in casa, per dirti ogni cosa per bene, due leoni greci gemelli, a tempo. Dell’uno era padre il comandante di eserciti [*scil.* Agamennone], l’altro è il figlio di Strofio, uomo dalla mente malvagia, come Odisseo, ingannatore nel silenzio, fedele agli amici, audace alla lotta, esperto in guerra, serpente letale: vada in malora per la sua fredda premeditazione, quel malfattore].

I due giovani sono identificati da una similitudine con due leoni, come lo era l’altra coppia di sodali per eccellenza, Odisseo e Diomede, nella Doloneia (βάν ῥ’ ἴμεν ὥς τε λέοντε δύω διὰ νύκτα μέλαιναν, Hom. *Il.* 10,297), nonché i due Aiaci in *Il.* 13,198-202. Il messaggero sfrutta dunque, seppure a fine dispregiativo, una similitudine di sapore epico. Inoltre, la metafora dei due leoni richiama le *Coefore* eschilee, dove ugualmente il coro l’aveva utilizzata per Oreste e Pilade (διπλοῦς

λέων, *Ch.* 938; cfr. Garvie 1986: 305 *ad Ch.* 935-8). Nei versi successivi il frigio prende di mira soprattutto Pilade, e nel paragonarlo per la sua astuzia a Odisseo, consacra il suo ruolo di mente nella coppia amicale. In seguito, anche Oreste è qualificato come serpente, con accento sul matricidio (ὁ / μητροφόντας δράκων, vv. 1424a-b), mentre Pilade è definito “complice” e “malvagio” (ὁ δὲ συνεργὸς . . . κακὸς Φωκεύς, vv. 1446-7). Poi i due, nel momento in cui assalgono Elena, vengono nuovamente appaiati nella similitudine dei due cinghiali montani (ὡς κάπροι δ’ ὀρέστεροι, v. 1460): è notevole che in Omero anche questo paragone è riferito a Odisseo e Diomede, visualizzati come due cinghiali che si scagliano gagliardi contro i cani da caccia in *Il.* 11,324-5 (ὡς ὅτε κάπρω / ἐν κυσὶ θηρευτῆσι μέγα φρονέοντε πέσητον). Evidentemente la provenienza troiana di questo messaggero risveglia una memoria di immagini epiche, che si fa ancora più chiara quando più oltre il frigio definisce Pilade “inflexibile” (ἀλίστος, v. 1479), un aggettivo eminentemente omerico (su cui vd. Di Benedetto 1965: 273-4 *ad loc.*), e soprattutto lo paragona a Ettore e Aiace (vv. 1480-1). Quest’ultimo paragone fa comprendere come Pilade non sia soltanto l’eroe odissiaco della *metis* – che comunque, nei vv. 1400-7 citati, è considerato tutt’altro che inabile alla battaglia – ma concentri in sé anche la *valentia* di due dei massimi eroi combattenti. Pilade assomma dunque entrambe le qualità dell’eroe epico.

Una corrente interpretativa ha visto nella ‘confusione’ metrica e stilistica della monodia del frigio un riflesso della presunta follia omicida che avrebbe preso Oreste e Pilade nella seconda parte del dramma: per esempio, Vickers rileva in questo passo che “an incoherence in which the breakdown of language seems to echo the breakdown of society and civilization” (1973: 584; cfr. Kitto 1961: 350-1, Burnett 1971: 191-2). Dietro alle citazioni epiche di questo passo, che qui si sono in parte rilevate, è stato visto un intento parodico verso l’azione di Oreste e Pilade, giacché “their ‘heroic’ efforts, described in graphic detail in the Phrygian’s almost comic version of epic manner, appear ludicrous when directed against Helen and her band of slaves” (Fuqua 1978: 22; cfr. Burkert 1974: 105). Si è ritenuto che il frigio colga fedelmente la corruzione morale di Oreste e Pilade: come scrive Mullens, “it is from his lips that we receive the correct estimate of Orestes’

character in this part of the play . . . Orestes' degradation is complete. He is in a sub-human, sub-rational abyss of beastliness" (1940: 156-7).

Non bisogna tuttavia esagerare l'influenza delle parole del frigio sull'opinione che il pubblico può formarsi sull'operato di Oreste e Pilade. Come argomenta Porter, "the bizarre exoticism of the Phrygian's dress, his exaggerated fear, and his ungainly confusion might well make the spectators smile (or, perhaps, grimace), but there is little reason to assume that their reaction to the Phrygian's comic absurdity would color their evaluation of Orestes' deeds" (1994: 212). A parlare è pur sempre un barbaro, caratterizzato in modo da corrispondere pienamente agli stereotipi sugli orientali: primo fra tutti l'effeminatezza, che traspare dal fatto che quelle caratteristiche del suo stile che si sono rilevate (interiezioni, invocazioni, lamenti) sono generalmente proprie di personaggi femminili (Gianvittorio 2012: 118). È quindi assai probabile che il pubblico cogliesse nel suo resoconto innanzitutto una gradita nuova dimostrazione dell'inferiorità dei barbari rispetto ai guerrieri greci, con un illustre richiamo al precedente omerico. Se è vero che lo scontro che ha luogo nell'*Oreste* è anomalo rispetto alle grandi battaglie epiche, questo fatto non può andare a detrimento della condotta di Oreste e Pilade. I due amici si trovano infatti in questa situazione non per loro volontà, e si comportano nel modo più eroico in cui si potrebbero comportare. Come nel caso della lotta ingaggiata dai due contro i Tauri nell'*IT*, sono le circostanze esterne a mettere i due di fronte a prove che dal punto di vista della tradizione epica appaiono inconsuete: è l'ordine di Apollo a condurre Oreste in terra taurica, mentre si deve al verdetto della polis argiva, nonché al vile comportamento di Menelao, se i due si risolvono a compiere un'azione di forza come uccidere Elena, e, su iniziativa di Elettra, rapire Ermione. Uno spostamento di accento sulle condizioni esterne che determinano l'agire dei personaggi si coglie nel giudizio di Medda, che assolve i tre amici dall'accusa di indegnità etica, ma nello stesso tempo continua a vedere nei loro atti una inusitata, seppure incolpevole, ferocia:

Il forte contrasto che sussiste tra i sentimenti positivi che trovano spazio nella prima parte e l'impulso alla violenza che si scatena nel finale rivela agli spettatori la dolorosa mutazione cui vanno incontro degli esseri umani pur capaci di sentimenti profondi e nobili quando sono posti in uno stato di costrizione insuperabile. . . . L'*Oreste* è una lucida e amara denuncia dell'inadeguatezza dei disegni divini e delle istituzioni umane:

i primi hanno condotto Oreste al matricidio, le seconde lo spingono adesso ad uccidere Elena e ad autodistruggersi (2013: 197).

West ritiene invece che le azioni del trio amicale si iscrivano pienamente nel sistema valoriale greco, che imponeva di preservare il proprio onore e danneggiare con ogni mezzo i propri nemici, e pertanto non potessero essere giudicati che positivamente dagli spettatori:

Now it is easy for us to say “Why, they are behaving like a modern terrorist group: this we can only condemn”. But the ancient Athenian spectator will have applied different categories. Where we see crime, he saw resourcefulness, a brilliant plan carried out boldly and efficiently. It was self-evident to him that one seeks to preserve one’s life and one’s friends’ lives and injure one’s enemy. In Greek eye the application of cunning and ruthlessness to such end is admirable. . . . Our ancient spectator held no brief for Menelaus or Helen, and after seeing the affair from Orestes’ and Electra’s point of view all the way through, he was not going to be alienated by their use of an unscrupulous stratagem in order to come out on top. If Euripides had wanted it to be, his chorus might have shown the way. But the chorus remains supportive of Orestes and Electra: despite its horror at the murder of Clytemnestra, it approves of the murder of Helen (1987: 33-4).

Non sembra inopportuno il suggerimento di osservare il comportamento del coro come indizio di quale valutazione etica si possa dare dell’azione dei tre amici: è vero, come osserva West, che le coreute offrono il proprio sostegno ai tre nell’uccisione di Elena. Udendo le urla di Elena assalita da Oreste e Pilade, esse cantano con Elettra l’odio per colei che ha causato la morte di tanti Greci:

φονεύετε καίνετε θείνεται  
ἄλλυτε, δίπτυχα δίστομα φάσαν’  
ἐκ χερῶς ἰέμενοι,  
τὰν λιποπάτορα λιπογάμετον, ἃ πλείστους  
ἔκανεν Ἑλλάνων  
δορὶ παρὰ ποταμὸν ὀλομένους,  
ὄθι δάκρυα δάκρυσι πέσε σιδαρέοις  
βέλεσιν ἄμφι τὰς Σκαμάνδρου δίνας.  
(1302-10)

[uccidete, ammazzate, assassinate, abbattete, agitando tra le mani le due spade a doppio taglio, la donna che ha abbandonato il padre, ha abbandonato il marito, che ha ucciso moltissimi Greci, morti per colpo di lancia presso il fiume, dove caddero lacrime su lacrime per ferrei dardi, presso i vortici dello Scamandro].

Le coreute danno il loro contributo all'azione, facendo rumore per evitare che gli argivi possano sentire le grida provenienti dalla casa (vv. 1353-60). Esse ribadiscono che Elena sta morendo giustamente, presentando la sua uccisione come un contraccambio divino (νέμεσις) per il suo crimine:

διὰ δίκας ἔβα θεῶν  
νέμεσις ἐς Ἑλέναν·  
δακρύοισι γὰρ Ἑλλάδα πᾶσαν ἔπλησε  
διὰ τὸν ὀλόμενον ὀλόμενον Ἴδαϊον  
Πάριν, ὃς ἄγαγ' Ἑλλάδ' εἰς Ἴλιον.  
(1361-5)

[Per giustizia è giunta su Elena la punizione divina: ha riempito tutta la Grecia di lacrime a causa del maledetto, maledetto Paride ideo, che fece andare la Grecia a Ilio].

Il coro riafferma dunque la validità della motivazione collettiva dell'uccisione di Elena, come punizione per aver causato la morte di tanti Greci, che Pilade aveva esposto a Oreste (vv. 1131-52). Pertanto, se si considerano queste parole e si giudica l'attentato a Elena nei contorni dell'etica greca, non si vede perché dovrebbe essere ritenuto un atto ripugnante. Non si può dire che nel corso della tragedia Elena sia mai apparsa in un'ottica davvero positiva, anche a prescindere dal fatto che sia stata vista prevalentemente attraverso gli occhi di chi in seguito tenterà di ucciderla. L'affermazione di Elettra nel monologo prologico, secondo cui Elena è arrivata nottetempo per evitare di essere presa a sassate (vv. 56-60) è confermata dalla successiva ammissione di Elena, nella sua unica apparizione in scena (vv. 71-125), di avere paura di mostrarsi agli Argivi, in particolare ai padri dei guerrieri morti a Troia. Elena ammette anche di aver abbandonato il palazzo di Menelao in modo vergognoso, salvo poi pretendere che nonostante questo Elettra la tratti da amica (vv. 99-100). Nonostante tutto, Elettra si mostra disponibile ad aiutare la parente per quanto può (v. 93), ma è invece la spartana a dimostrarsi poco sensibile, chiedendole di recarsi alla tomba della madre che ha ucciso: una richiesta che Elettra non può esaudire, dato che non sopporta la vista della tomba della madre (v. 105). Si aggiunga che Elena non si cura neppure del fatto che sta chiedendo a Elettra di allontanarsi dal fratello, nonostante questa le abbia specificato che non può smettere di prestargli le necessarie cure (v. 93).

Non si può perciò convenire con West quando afferma che, in questa scena, non vi sarebbe una vera e propria recriminazione di Elettra contro la richiesta di Elena, e ritiene che questo provi che Euripide non vuole insistere su una caratterizzazione negativa della tindaride (1987: 35-6). Elettra manifesta subito la sua indisponibilità, fino a chiedere ad Elena di mandare la figlia Ermione (vv. 108-9), e non appena la spartana è uscita di scena sfoga il suo odio verso di lei, facendo notare come, per l'offerta alla tomba di Clitemnestra, si sia tagliata i capelli vicino alla punta, per non sciupare la propria bellezza: è insomma la donna superficiale e vanesia di sempre (vv. 128-31). Più oltre Oreste e Pilade ne sottolineeranno l'avidità di possesso – che la spinge, a detta di Oreste, ad apporre i suoi sigilli per tutta la casa, che pure è ancora di Oreste stesso (v. 1108) – e la ricerca di un lusso barbaro, che soddisfa grazie al nutrito stuolo di servi frigi (vv. 1111-14).

Si potrebbe obiettare che tutte queste sono illazioni dei nemici di Elena; va però detto che le accuse dei tre giovani trovano conferma anche nelle parole del messaggero. Anche questi maledice Elena definendola *δυσελέναν δυσελέναν*, con un gioco sul nome della donna che può ricordare quello che Eschilo aveva impostato sulla prima parte del suo nome in *Ag.* 689-90: il tradimento di Elena è stato infatti causa di rovina prima di tutto per Troia, la cui scomparsa lo schiavo frigio lamenta (v. 1381-5). Dal suo resoconto si apprende che Elena è assisa su un seggio, che il termine *θρόνους* e l'ambientazione nella reggia ci autorizza a pensare come il seggio dei sovrani di Argo (v. 1408), e, come un sovrano, riceve la supplica di Oreste, nonostante egli sia ancora vivo e quindi rimanga, formalmente, il possessore del palazzo. Il frigio dice poi che, in quel momento, egli stesso faceva aria a Elena con un flabello, secondo l'uso orientale (vv. 1426-30), e l'allusione a questa usanza fa intendere, confermando quanto detto da Oreste e Pilade, che la donna si circonda più in generale dei lussi orientali. E c'è una certa ironia quando in seguito il frigio precisa che Elena, nel fuggire dai suoi assalitori, muoveva "il passo dal sandalo dorato" (*τὸ χρυσεοσάνδαλον / ἴχνος*, vv. 1467-8). Il riferimento al lusso orientale è significativo anche nella misura in cui crea un parallelo tra Elena e Clitemnestra quale è ritratta nell'*Elettra* euripidea (vv. 314-18), dove Elettra descrive lo sfarzo in cui vive la madre, anche grazie alle ancelle frigie conquistate dal marito da lei ucciso, evidenziandone il contrasto con la propria miseria e la

condizione di esule di Oreste. Del resto Clitemnestra ed Elena sono accomunate innanzitutto dall'essersi macchiate di tradimento verso i rispettivi mariti, con conseguenze esiziali.

Da questo punto di vista il crimine di Elena può apparire ancora più grave, in quanto, se Clitemnestra ha provocato la morte di un sol uomo, la sorella è stata causa di innumerevoli lutti per tutti i Greci. Non a caso la strategia difensiva del campagnolo che prende le parti di Oreste, e di Oreste stesso, nel processo davanti al popolo di Argo, è orientata innanzitutto a persuadere i cittadini di quanto il crimine di Clitemnestra sia stato nocivo, e per converso la punizione inflittale da Oreste sia stata benefica, per la collettività: il campagnolo argomenta che Clitemnestra stava privando gli argivi della possibilità di andare in guerra con la sicurezza che la moglie sarebbe rimasta loro fedele (vv. 925-9); Oreste rivendica di aver ucciso la madre non solo per vendicare il padre, ma anche a beneficio di ogni uomo dell'assemblea, che non dovrà così temere il tradimento della moglie (vv. 934-42). Ancor prima del processo, Oreste ha impiegato argomentazioni simili per giustificarsi di fronte al padre di Elena Tindareo (vv. 564-71). Non è invece necessario alcuno sforzo retorico per convincere il coro delle responsabilità collettive di Elena, che sono chiare a tutti.

La rilevanza collettiva dell'omicidio di Elena rende non solo ammissibile, ma anzi meritoria, l'uccisione di una donna che ha danneggiato tutti i Greci. Ciò è tanto più vero in quanto, se contro Clitemnestra Oreste si è macchiato di un atto di inaudita gravità quale il matricidio, per il quale è difficile trovare una giustificazione, uccidendo Elena egli compirebbe un atto di gravità incomparabilmente minore: ella è infatti una parente acquisita, che non fa a rigore parte del *genos* atridico. In altre parole, diversamente dal caso di Clitemnestra, in quello di Elena gli argomenti che sconsigliano l'assassinio hanno assai meno peso di quelli che lo autorizzano. Mentre il matricidio è causa sia del pentimento di coloro che l'hanno compiuto, sia dell'odio verso di loro da parte degli argivi, l'uccisione di Elena non suscita scrupoli in chi si propone di compierlo, né può essere osteggiato dai concittadini; né, come rilevato sopra, il personaggio di Elena è presentato in maniera tale da poter suscitare simpatie nel pubblico.

La vicenda della tentata uccisione di Elena nasconde semmai un altro ‘messaggio’ negativo, che risalta quando, alla fine della tragedia, Apollo rivela che ella non è stato altro che il mezzo di cui gli dei si sono serviti per causare una guerra finalizzata a liberare la terra dal sovrappopolamento (vv. 1639-42). Se Elena non è stata altro che una pedina nelle mani degli dei, allora è davvero insensato l’odio provato da tutti i Greci nei suoi confronti, e cade la motivazione collettiva per la sua uccisione; ma l’innocenza di Elena è stata finora ignota a tutti i mortali, compresi Oreste e Pilade. Il tentato omicidio di Elena mostra dunque la distanza tra le credenze degli uomini e i piani divini, mette in luce come le azioni umane si fondino su un’ingannevole percezione del reale. Si tratta insomma di quel contrasto tra apparenza e realtà che emergeva in modo ancora più chiaro nell’*IT*, con la comune credenza nella morte di Ifigenia, e soprattutto nell’*Elena*, dove l’omonima protagonista non solo non è in prima persona colpevole per la guerra di Troia, ma in quella città non si è neppure mai recata.

Se dunque si può affermare che l’uccisione di Elena non pone, nel momento in cui Oreste e Pilade tentano di portarla a compimento, un problema etico, una diversa valutazione è da fare per la possibilità che a essere uccisa sia la figlia di Menelao, Ermione. Diversamente dalla madre, la giovane gode di una presentazione simpatetica, come si può riscontrare nella sua pur breve presenza scenica (vv. 1323-52). Ella reagisce con sdegno alla notizia della condanna dei matricidi, ponendo l’accento sulla sua relazione di parentela con loro (v. 1329), e quando Elettra le chiede, per attirarla nella casa, di unirsi alla sua supplica ad Elena per aver salva la vita, non esita a dare il proprio assenso (v. 1345). È importante notare che anche la reazione del coro alla possibile uccisione di Ermione è diversa da quella con cui, come si è visto, il coro stesso accoglieva la possibilità della morte di Elena. Infatti, quando Oreste dichiara di essere pronto ad affrontare Menelao e a uccidere la ragazza (vv. 1531-6), le coreute reagiscono con incertezza e scompiglio:

ὦ ὦ τύχα,  
ἕτερον εἰς ἀγῶν’ ἕτερον αὖ δόμος  
φοβερὸν ἀμφὶ τοὺς Ἀτρεΐδας πίτνει.  
τί δρῶμεν; ἀγγέλλωμεν ἐς πόλιν τάδε  
ἢ σῖγ’ ἔχωμεν; ἀσφαλέστερον, φίλοι.  
ἴδε πρὸ δωμαίων ἴδε προκηρύσσει  
θοάζων ὄδ’ αἰθέρος ἄνω καπνός.

ἄπτουσι πεύκας ὡς πυρώσοντες δόμους  
τοὺς Τανταλείους οὐδ' ἀφίστανται φόνου.  
τέλος ἔχει δαίμων βροτοῖς,  
τέλος ὅπα θέλη.  
μεγάλα δέ τις ἀ δύναμις καὶ ἀλάστωρ<sup>91</sup>  
ἔπεσ' ἔπεσε μέλαθρα τάδε δι' αἱμάτων  
διὰ τὸ Μυρτίλου πέσημ' ἐκ δίφρου.  
(1537-48)

[Ohimè o sorte, in un'altra, un'altra terribile contesa cade la casa, che riguarda gli Atridi. Che dobbiamo fare? Rivelaremo queste disgrazie alla città o le taceremo? È più sicuro così, amiche. Guarda, davanti al palazzo, guarda come questo fumo che muove rapido verso l'alto nell'aria dà il preannuncio. Impugnano torce di pino per bruciare la casa dei Tantalidi, e non desistono dal delitto. Il dio tiene in pugno l'esito finale per i mortali, l'esito come vuole, ma grande è la potenza del demone; è in rovina, in rovina questo palazzo per le stragi, a causa della caduta di Mirtilo dal carro].

West nota (1987: 285 *ad loc.*) che questo canto corale, pur corrispondendo metricamente a quello dei vv. 1353-65, veicola un atteggiamento diverso da parte delle coreute, che se prima facevano rumore per nascondere l'assassinio di Elena, ora valutano l'ipotesi di mettere in allarme la città; lo studioso commenta che questo intervento del coro "seems to be used merely to emphasize that the play's climax is imminent". La lettura di West sembra però davvero una banalizzazione delle parole delle coreute, che iscrivono questo nuovo possibile assassinio nell'apparentemente infinita scia di sangue dei Tantalidi, iniziata con l'assassinio di Enomao, perpetrato da Pelope con la complicità dell'auriga Mirtilo (cfr. West 1987: 253 *ad Or.* 988). A questo punto il coro può ritenere che Elena sia morta, dopo le svianti parole di Oreste, che intima al messaggero frigio di confermargli, se voleva salva la vita, che Elena è perita giustamente (ἐνδίκως ἢ Τυνδάρειος ἄρα παῖς διώλλυτο;, v. 1512) e dichiara di essere pronto ad affrontare Menelao, qualora venisse a vendicare l'assassinio della moglie (τὸν Ἑλένης φόνον διώκων, v. 1534). Le parole del coro sono dunque riferite alla possibilità di un secondo delitto, quello di Ermione, che il coro stesso valuta negativamente, ponendolo nell'ottica di una nuova lotta fraticida (ἕτερον εἰς ἀγῶν(α), v. 1538), in aggiunta alle tante che hanno insanguinato la casa,

---

<sup>91</sup> Accolgo l'emendamento di West per il δι' ἀλαστώρων dei codici.

alimentate dal demone (ἄλᾶστωρ<sup>92</sup>) che si accanisce sulla stirpe. Quel senso di giustizia che circondava l'assassinio di Elena non può più essere invocato per quello di Ermione, e al suo posto subentra il torbido ricordo di un passato familiare che sembra ritornare attuale.

Tuttavia, è difficile pensare a una condanna morale dei tre amici dopo che per tutta la tragedia essi sono stati presentati in modo simpatetico, ed è pertanto preferibile, con Medda, ritenere che non sia in sé il comportamento dei tre ad essere condannato, bensì i decreti divini e le istituzioni umane che hanno spinto anche anime nobili come quelle dei tre protagonisti a un atto violento e disperato, che non può che perpetuare la catena di sangue e delitti della famiglia atridica in una spirale apparentemente infinita.

#### **4. L'isolamento del singolo dalla comunità**

Se il primo responsabile dei mali di Oreste è stato il dio Apollo, che gli ha imposto di uccidere la madre, i concittadini argivi non si sono mostrati più 'umani' con colui che dovrebbe essere il loro re, condannandolo a morte. Nell'*Oreste* acquista pertanto particolare pregnanza un tema, il rapporto del matricida con la comunità umana, che è però presente anche nelle altre tragedie euripidee che affrontano il problema del matricidio di Oreste<sup>93</sup>. Nell'*Elettra*, il decentramento della scena dal palazzo atridico di Argo alla campagna, dove si trova la casa del contadino che Egisto ha imposto come marito a Elettra, può essere letto come segno preventivo del fatto che il matricidio isolerà i due fratelli dalla comunità di Argo, nella quale non faranno mai più ritorno<sup>94</sup>.

A questo proposito è emblematica la ripetuta menzione delle mura della città (vv. 94, 615), che si configurano come una barriera invalicabile per il futuro matricida, e sono invece, paradossalmente, un rifugio sicuro per l'adultera

---

<sup>92</sup> Il termine ἄλᾶστωρ richiama l'*Oresteia* eschilea, dove è il demone vendicatore con cui identifica se stessa Clitemnestra al momento di uccidere il marito Agamennone (cfr. Fraenkel 1950: 711-2 ad Aesch. Ag. 1501).

<sup>93</sup> Dall'analisi è esclusa l'*Andromaca*, dove Oreste è presente ma il matricidio non è tema centrale.

<sup>94</sup> Sull'importanza della dislocazione della scena dal palazzo reale alla campagna argiva ha richiamato l'attenzione Hans Diller (1971: 342), il quale tuttavia si è limitato a sottolineare che essa è propizia per la buona riuscita del piano di Oreste, dato che sarebbe per lui troppo pericoloso entrare nelle mura.

Clitemnestra e per l'usurpatore Egisto. Nulla suggerisce che Egisto debba temere un pericolo dall'interno della città, e se è vero che Clitemnestra è odiata per quanto ha fatto (vv. 644-5), non c'è alcun indizio che questo odio possa sfociare in una rivolta popolare. È invece Oreste, secondo il vecchio aio paterno, a non avere amici dentro la città, perché nessuno è amico di chi si trova nella sventura (v. 605). Se dunque il figlio di Agamennone non può sperare in nessun aiuto dai cittadini, potrebbe però legittimamente sperare di prendere possesso della casa paterna dopo aver ucciso, fuori dalla città, i due tiranni. E invece, dopo il compimento della vendetta i Dioscuri non si limitano a prescrivere a Oreste il processo aeropagitico (vv. 1252-72), ma lo interdicono in perpetuo da Argo, imponendogli di stabilirsi in Arcadia, in una città che si può forse identificare con Orestheion (vd Cropp 1988: 186 *ad El* 1273-5) (vv. 1273-5). Anche la sorella Elettra non potrà tornare in Argo, e dovrà sposare Pilade in Focide (vv. 1249-50). Il matricidio è dunque una macchia perenne, che non potrà essere cancellata dall'assoluzione da parte del tribunale, e impedisce la reintegrazione del colpevole nella comunità politica.

L'*IT* si sofferma invece sulla presenza di Oreste ad Atene. Oreste racconta a Ifigenia come in città nessuno lo accogliesse volentieri alla propria mensa, in quanto odiato dagli dei per il crimine commesso (οὐδεὶς ξένων / ἑκὼν ἐδέξαθ' ὡς θεοῖς στυγούμενον, vv. 947-8); coloro che avevano compassione gli preparavano una tavola separata dove potesse mangiare, ma in silenzio (vv. 949-54). L'isolamento di Oreste è addirittura, per così dire, istituzionalizzato, in quanto Oreste stesso racconta – proiettandosi, con una inusuale forzatura della separazione tra dramma e realtà extrascenica, nel tempo degli spettatori (cfr. Wright 2005: 153) – che gli Ateniesi commemorano ancora le sue disgrazie nella festa di Choes. La contaminazione del matricidio rimane dunque perpetuamente nella comunità, come una ferita non mai rimarginata, in un rito che celebra l'isolamento dei partecipanti. Così descrive la cerimonia Walter Burkert<sup>95</sup>:

. . . la stessa gara del bere acquista una lugubre dimensione. Tutti ricevono la stessa misura di vino, tutti iniziano a bere nello stesso momento, a un segnale dato dalla tromba, all'ordine del 're'; ciascuno ha anche il suo proprio tavolo e, durante la gara, non è permesso parlare. La più grande dimensione di comunanza dei partecipanti si affianca al più grande isolamento possibile di ciascuno di essi: il mito eziologico

---

<sup>95</sup> Per ulteriore bibliografia sui Choes cfr. Kiriakou 2006: 313 *ad IT* 958-60.

racconta che il matricida Oreste sarebbe stato ospitato ad Atene in modo che la comunanza di casa e pasto, a lui concessa, fosse nel contempo annullata dal divieto di comunicare nel mangiare, nel bere, nel conversare. L'atmosfera di questo rituale viene così caratterizzata: i festeggianti si comportano, durante le bevute della festa dei Boccali, come 'macchiati' di omicidio; perciò sono esclusi anche dai santuari (1998: 439).

Il rito dei Choes celebra dunque l'irriducibile alterità del matricida, che può essere integrato nella società solo a prezzo di distruggerne la dimensione autenticamente comunitaria, la convivialità. Nel finale della tragedia la questione del ritorno di Oreste ad Argo è invece irrilevante, in quanto l'attenzione si concentra sulla fondazione dei nuovi culti ad Artemide in Attica. Ma c'è un parallelo tra questi culti e il rito dei Choes, nella misura in cui l'uno e gli altri perpetuano in seno alla collettività i due nodi che la tragedia avrebbe dovuto sciogliere: da un lato la contaminazione del matricidio, dall'altro la primitiva crudeltà di Artemide, che continua a essere rappresentata nel rito attico, con il suo pur limitato spargimento di sangue.

Se nell'*Elettra* i matricidi non possono più unirsi alla loro comunità, e nell'*IT* Oreste vive una condizione che è, paradossalmente, al contempo di integrazione e isolamento, nell'*Oreste* la comunità è apertamente ostile a Oreste ed Elettra. I due fratelli sono circondati da una massa minacciosa, come fossero una città straniera posta sotto assedio (*Or.* 762), e quelle guardie che nell'*Elettra* impedivano a Oreste di entrare nelle mura (*El.* 614) qui lo costringono a restarvi dentro (*Or.* 760). Sebbene si trovino nel centro di Argo, i fratelli atridi sono nondimeno isolati, in quanto la folla è immaginata fuori scena. Oreste mette in atto un tentativo di riconciliarsi con i concittadini, muovendo con Pilade verso l'assemblea, e cioè verso lo spazio extrascenico, ma viene da essi respinto, e deve ritornare in quello spazio scenico che appare ormai come una prigione<sup>96</sup>. Si noti come il proposito di

---

<sup>96</sup> Medda (2013: 145) ha osservato che "Euripide si riaggancia in questa scena a un modulo teatrale che aveva già sperimentato nell'*Eracle* e nelle *Fenicie*: quello in virtù del quale un personaggio che versa in condizioni di terribile sofferenza psicologica viene aiutato da un altro, a lui particolarmente vicino sul piano affettivo, ad abbandonare lo spazio scenico nel quale si sono compiute vicende tanto dolorose da rendere impossibile una ulteriore permanenza". Tuttavia, la scena dell'*Oreste* si distacca dalle precedenti in quanto, se in quelle l'uscita di scena è definitiva e prelude a un cambiamento sostanziale nell'esistenza dei personaggi, che avverrà dopo la conclusione del dramma, "[n]ell'*Oreste*, invece, il movimento di Oreste che cammina sostenuto da Pilade non si pone come momento conclusivo del dramma né tanto meno si associa a un abbandono definitivo dello spazio scenico. L'allontanamento dei due personaggi dall'orchestra è solo momentaneo, giacché il

fuga di Oreste inverte di segno la consueta direzione 'centripeta' della sua azione. Se infatti nelle tragedie atridiche l'eroe ha sempre mirato a riacquistare il palazzo e il potere, ora la volontà di fuggire dal palazzo dimostra la sua completa rassegnazione alla perdita di questo potere, che del resto, nelle condizioni psicofisiche in cui si trova, non sarebbe in grado di esercitare.

Nella seconda parte del dramma sembra che si recuperi una direzione centripeta, in quanto il palazzo degli Atridi torna a essere al centro del contendere dei personaggi: i tre amici prima vi entrano per uccidere Elena, poi vi si asserragliano tenendo in ostaggio Ermione, mentre Menelao e gli Argivi tentano di forzare le porte. L'obiettivo dei tre sodali non è però più la riconquista del dominio sulla città, ma più modestamente la salvezza; e quando questo obiettivo sembra sfumare, i tre si risolvono a bruciare il palazzo, per morire nobilmente uccidendo con loro la figlia di Menelao. Oreste non può più dunque sperare di riconquistare il proprio palazzo e il potere di cui è centro, bensì può solo rovinare con esso. Torna in mente il sogno iniziale di Ifigenia nell'*IT*, nel quale il palazzo paterno crollava, ma restava in piedi un pilastro rappresentante Oreste: quella residua speranza per gli Atridi svanisce, qui nell'*Oreste*, poiché anche il figlio di Agamennone sta per crollare insieme alla sua casa.

Ma il provvidenziale intervento di Apollo rovescia questa situazione aporetica, stabilendo che Oreste, dopo essere passato attraverso il giudizio dell'areopago, potrà tornare a regnare su Argo; e sarà Apollo stesso, colui che imponendo a Oreste il matricidio lo ha reso invisibile alla comunità argiva, a riconciliarlo con essa (vv. 1664-5). L'esito dell'*Oreste* sembrerebbe dunque a prima vista più positivo di quello dell'*Elettra*, che sanciva il perpetuo allontanamento dell'eroe da Argo. E tuttavia proprio questa breve ed elusiva rassicurazione del dio certifica che il problema del matricidio non è risolvibile con mezzi umani. Con il loro ordine di matricidio, gli dei hanno creato una lacerazione nella comunità umana che solo essi possono ricucire, ma non senza che permangano molte ombre. Anche se Apollo riuscirà a sanare l'odio e il risentimento reciproci maturati dagli uomini, non raddrizzerà le storture della assemblea politica – gli opportunismi, i biechi interessi,

---

movimento che essi compiono verso lo spazio extrascenico risulterà bloccato dalla natura ostile dello spazio cittadino" (147).

il prevalere dei demagoghi – che il processo a Oreste ha messo a nudo; né è pensabile che la comunità umana saprà rinnovarsi autonomamente. Non resta che concludere che l'umanità, nella sua dimensione collettiva, non agisce in modo meno deprecabile di come agiscono le incomprensibili figure divine; anzi, nella sua incapacità di evolvere si dimostra persino più limitata del mondo divino, che nei finali delle tragedie, pur con doloroso ritardo, può mostrare perlomeno la buona volontà di lenire il ricordo delle sofferenze passate con la promessa di una felicità futura.

L'*Oreste* porta quindi in primo piano una denuncia etica della società che è già presente nell'*Elettra*, dove si esprime nell'amara constatazione del vecchio aio di Agamennone che nessun argivo è più amico di Oreste nella sventura; ma non manca nemmeno nell'*IT*, dove l'isolamento a cui la società condanna Oreste congiura con la persecuzione delle Erinni nell'infliggere ulteriore sofferenza a chi già soffre incolpevolmente, per aver soltanto obbedito a un ordine divino. Inoltre, nell'*IT* la collettività si è dimostrata non meno crudele verso Ifigenia, quando l'indovino Calcante e i principali capi achei – Menelao, Odisseo, e quel che è peggio, il padre stesso di Ifigenia – non hanno esitato a portare al sacrificio la giovane pur di continuare la spedizione troiana.

## **5. La frustrata progettualità umana**

Se dunque i protagonisti del dramma non possono trovare ascolto non solo da parte dei distanti dei, ma neppure all'interno della non meno distante comunità degli uomini, l'unica dimensione di autentica solidarietà umana è da ricercarsi negli affetti più profondi ed elementari dell'amicizia e dell'amore familiare, la cui purezza, sembra di poter dire, non viene mai messa in dubbio nelle tragedie considerate. Pertanto, l'indebolimento della figura di Oreste a beneficio di quella di Pilade, ma anche della figura sororale di Ifigenia o Elettra, non fa che evidenziare questa interdipendenza umana profonda e indispensabile. Senza il sostegno dell'amico e della sorella, il personaggio di Oreste diventa progressivamente incapace, per così dire, di essere un personaggio drammatico. Nella tragedia euripidea, il trionfante eroe dell'epica, il vendicatore del padre e restauratore

dell'ordine politico di Argo, lascia il posto a un personaggio che vorrebbe mantenere una statura epica, ma deve prendere atto del contrasto tra le sue aspirazioni e quel poco che il mondo in cui vive gli consente. I suoi congiunti gli mettono sotto gli occhi questo limite, ma gli danno anche la forza, non di superarlo, ma quantomeno di ottenere ciò che è possibile.

Per comprendere quanto sia limitato il raggio d'azione dei mortali è utile valutare in che misura, nelle tragedie euripidee, la pianificazione umana riesca a ottenere gli obiettivi che si prefigge. Come si è già in parte visto, un dato costante e significativo dell'Oreste euripideo è l'incapacità di ideare un piano d'azione, che lo costringe a fare affidamento su altri personaggi, come Pilade, Ifigenia, Elettra. Al suo ingresso in scena nell'*Elettra*, egli ha, in realtà, un piano, che spiega dichiarando di non voler mettere piede dentro le mura della città (v. 94), ma di avere due opzioni: mettersi in salvo fuori dai confini dell'Argolide, se sarà riconosciuto da una guardia, oppure rintracciare la sorella per averla come complice del futuro delitto e per sapere ciò che avviene in città (vv. 95-101). Tuttavia, il suo non è ancora il piano per uccidere Egisto e Clitemnestra, ma prevede semplicemente di trovare la sorella. L'Oreste delle *Coefore* ha invece le idee chiare su come portare a termine il duplice omicidio: sollecitato dal coro ad assegnare a ciascuno il suo compito per il compimento della vendetta (vv. 551-3), afferma che non c'è bisogno di molte parole (ἀπλοῦς ὁ μῦθος, v. 554) e in modo deciso risponde alla richiesta (vv. 555-84). Un analogo piglio 'registico' dimostra l'Oreste sofocleo, il quale, sollecitato dal pedagogo (vv. 15-22), gli spiega cosa dovrà fare (vv. 38-66)<sup>97</sup>. Nell'*Elettra* euripidea, anche dopo il prologo Oreste mostra di non avere in mente alcun piano d'azione, e sono il vecchio aio paterno ed Elettra a suggerire come uccidere rispettivamente Egisto (vv. 619-39) e Clitemnestra (vv. 647-60). Oreste non fa altro che chiedere indicazioni (πῶς λάβω;, v. 614; τουνθένδε βούλευσον, v. 618; ἐν ποίοις τόποις;, v. 622; πῶς οὖν; ἐκείνην τόνδε τ' ἐν ταῦτῳ κτενῶ;, v. 646). È poi Elettra a impartire le direttive operative al vecchio e a Oreste (vv. 664-70).

---

<sup>97</sup> Tuttavia già in Sofocle si nota una valorizzazione di un personaggio secondario, il pedagogo, a cui Oreste chiede di dirgli se il piano è ben congegnato (vv. 29-31), e che poi redarguisce severamente i due fratelli per l'imprudenza di essersi trattenuti lungamente a parlare fuori dalla reggia (vv. 1326-38).

Nell'*IT*, come si è visto, Oreste non si limita, come nell'*Elettra*, a valutare la possibilità della fuga se venisse scorto, ma vorrebbe da subito fuggire e abbandonare l'impresa (vv. 102-3), prostrato per le sofferenze patite e per la persecuzione delle Erinni. È pertanto Pilade a elaborare un piano di azione per entrare nel tempio, ma questo piano prevede solo, approssimativamente, il tentativo di entrare nel tempio in un modo qualunque (πάσας προσφέροντε μηχανάς, v. 112). Soprattutto, esso non si compirà mai, perché Oreste e Pilade verranno catturati dai bovari tauri, non senza una ulteriore dimostrazione della follia che attanaglia Oreste. Se in Eschilo e Sofocle il dramma si configurava come il compimento del progetto di Oreste, qui la pianificazione di Pilade fallisce, lasciando così il pubblico nella totale incertezza sui futuri sviluppi del dramma. Ma questo non è che il secondo fallimento dei mortali, dopo che l'inadeguatezza delle capacità intellettive umane è stata dimostrata dal fraintendimento del significato del sogno iniziale da parte di Ifigenia. Anche questa scorretta interpretazione della visione onirica costituisce una significativa differenza rispetto alle *Coefore* eschilee, dove Oreste interpreta correttamente il sogno avuto da Clitemnestra, e riferitogli dal coro, come una prefigurazione della sua uccisione di Clitemnestra (vv. 542-50), e all'*Elettra* sofoclea, dove Elettra presagisce che Agamennone, apparso nel sogno di Clitemnestra, ha in animo di inviare Oreste a vendicarlo (vv. 459-60).

L'incapacità umana di pianificare e controllare gli eventi è messa in rilievo attraverso il differente trattamento drammaturgico, rispetto alle tragedie di Eschilo e Sofocle, di quello che si può definire il motivo della morte di Oreste. Nelle *Coefore* e nell'*Elettra* sofoclea, è Oreste stesso a dare la falsa notizia della sua morte, direttamente in Eschilo, tramite il pedagogo in Sofocle, al fine di penetrare nel palazzo e compiere la sua vendetta. Si tratta dunque di una consapevole strategia che si rivela vincente<sup>98</sup>. Nell'*IT*, invece, la morte di Oreste è una convinzione di Ifigenia, maturata a causa della scorretta interpretazione del sogno; e paradossalmente, proprio a causa di questa scorretta interpretazione Ifigenia è sul

---

<sup>98</sup> Un certo cedimento della freddezza calcolatrice di Oreste si riscontra nell'*Elettra* sofoclea, dove, giunto in scena fingendo di portare l'urna che dovrebbe contenere le sue ceneri, egli si commuove alla vista di Elettra, e le rivela la sua identità (vv. 1174-1226); ne seguono commosse effusioni di affetto tra i due fratelli, che tuttavia mettono a rischio il segreto di Oreste: e infatti, esce dalla reggia il pedagogo e li redarguisce severamente, facendo loro notare che, se non fosse rimasto di guardia presso la porta, i propositi di Oreste sarebbero già noti dentro il palazzo. Ciò non toglie che nell'*Elettra* sofoclea il piano di Oreste infine abbia successo.

punto di causare davvero la morte del fratello. La fine di Oreste viene evitata per quello che appare un puro caso, grazie alla decisione di Ifigenia di risparmiare Pilade per consegnargli una lettera da portare ad Argo, e alla richiesta, da parte di quest'ultimo, di leggerla ad alta voce, di modo che egli possa riferirne il contenuto anche qualora la lettera stessa vada persa.

Nella prima parte dell'*IT* gli spettatori sono dunque messi di fronte al fallimento dell'intelletto e dei progetti dei personaggi, e all'apparente dominio del caso nella vita umana. Tuttavia, al dramma viene impressa una netta svolta con la scena di riconoscimento, dopo la quale i personaggi recuperano fiducia nelle proprie forze e nella benevolenza della divinità – come dimostra l'ottimistica affermazione di Oreste, un 'aiutati che dio ti aiuta', per cui cfr. *supra*, pp. 93-4 – e persino le Erinni cessano di tormentare la loro preda. Per il piano di fuga che è ora necessario ideare, Oreste si affida completamente alla sorella, implorandola di salvare lui come mezzo per salvare la famiglia degli Atridi (σῶσον πατρῶον οἶκον, ἔκσωσον δ' ἐμή, v. 984). La scena è tutta per Ifigenia, e del resto, come si è visto, il furto della statua è una questione tra lei e Artemide, e compete a Ifigenia, in quanto sacerdotessa della dea, il compito di convincerla a perdonare il furto dell'idolo sacro. Oreste ha invece un ruolo, per così dire, operativo: si mette sulle spalle la sorella, che esita a imbarcarsi, e la ripone con la statua sulla nave (vv. 1381-5). Da parte sua, Pilade esaurisce la sua funzione, e regredisce allo stato di personaggio silente che lo caratterizzava prima dell'*IT*. Se infatti la prima parte del dramma aveva messo in rilievo la tematica dell'amicizia, la seconda si concentra invece sull'affetto fraterno, che Ifigenia trasforma in un argomento per convincere la dea a garantire il successo dei Greci (cfr. il secondo capitolo), e in questa nuova dinamica Pilade non ha più posto. Tuttavia, anche il secondo piano d'azione è destinato a fallire. Esso ha successo nei confronti dei Tauri, che si lasciano ingannare non senza ingenuità, ma non può non suscitare la reazione di Artemide, per le ragioni che sono state messe in luce nel secondo capitolo. Questo fallimento non è dunque imputabile alle scarse capacità dei mortali, ma è insito nell'obiettivo stesso indicato da Apollo, e l'*aporia* che ne consegue può essere solo superata tramite l'intervento divino, che compensi Artemide per il perduto culto taurico tramite i nuovi culti ateniesi.

Il finale dell'*IT* lascia pertanto l'impressione che i personaggi umani, più che realizzare i propri piani, siano gli agenti di piani soprannaturali, che gli dei compiono in parte attraverso i mortali, in parte, quando è necessario, intervenendo essi stessi. E i progetti divini, come si è visto nei primi due capitoli, rispecchiano solo in parte gli obiettivi, la sensibilità e i bisogni dei mortali, che pure sono obbligati a entrarne a far parte.

La mancata realizzazione dei propositi umani non è meno evidente nell'*Oreste*. Nella prima parte del dramma, il piano di ottenere la salvezza tramite l'autodifesa di fronte all'assemblea argiva ha esito negativo, e così la morte di Oreste, che in Eschilo e Sofocle era parte di una strategia che dimostrava la capacità registica del protagonista, minaccia ora di diventare l'esito della sua incapacità di orientare gli eventi. Nella seconda parte della tragedia, non solo il tentativo di uccidere Elena va a vuoto per la decisione divina di salvare la donna, ma si chiarisce infine che la motivazione che doveva giustificarlo agli occhi di tutti i Greci era in realtà priva di fondamento. Nel finale, il piano di ricattare Menelao con la minaccia dell'uccisione di Ermione non sembra poter garantire ai tre amici la salvezza, dal momento che il re spartano chiama alle armi il popolo di Argo per contrastarli (vv. 1621-4). Anche qui deve dunque intervenire un dio a risolvere una *aporia* creata, in ultima analisi, dal dio stesso, con l'ordine del matricidio. Diversamente dall'*IT*, però, nell'*Oreste* la comunità umana avrebbe avuto i mezzi per risolvere la situazione autonomamente, se solo l'assemblea avesse mostrato la capacità di reintegrare Oreste ed Elettra nell'ordine sociale; ma così non è stato.

A una attenta considerazione delle tragedie euripidee risulta dunque che i piani dei protagonisti umani non raggiungono gli obiettivi che essi si sono prefissati. Tuttavia, solo in misura limitata questo si deve a errori o limiti dei personaggi, come nel caso della cattura di Oreste e Pilade da parte dei bovati tauri. In misura prevalente, il fallimento è dovuto a circostanze su cui i personaggi non hanno alcun potere, perché determinate dalle divinità; oppure, nel caso dell'*Oreste*, la situazione aporetica finale va imputata anche all'incapacità della collettività organizzata di mostrare vicinanza e compassione a chi ha sì compiuto un atto nefando, ma in ottemperanza a un ordine divino. Di nuovo si conferma come i personaggi possano

trovare l'unico conforto alle loro sofferenze nella dimensione privata degli affetti più stretti e autentici.

## Capitolo IV

### Personaggi e intreccio nell'*Iphigenie auf Tauris* di Goethe

I capitoli precedenti hanno messo in luce la caratterizzazione dei tre personaggi principali dell'*IT* euripidea, Ifigenia Oreste e Pilade, e hanno mostrato come ognuno di loro sia portatore di prospettive e istanze in parte differenti, che fanno sostanzialmente capo a due ambiti: in primo luogo, la ricerca di una religione più pura e umana della tradizionale religione del mito, ad opera principalmente di Ifigenia; in secondo luogo, l'impulso verso il comportamento eroico, nonché la fiducia nell'oracolo di Apollo, di cui è interprete innanzitutto Pilade, che riesce tuttavia, con la sua opera di persuasione, a orientare in questo senso anche Oreste. In questo capitolo l'attenzione si sposta sulla più nota e influente delle riscritture moderne dell'*IT*, l'*Iphigenie auf Tauris* di Goethe, con l'obiettivo di mettere in luce quello che potrebbe definirsi un processo di specializzazione, in virtù del quale il drammaturgo tedesco, nel rielaborare i tre personaggi principali euripidei, enfatizza quello che individua come tratto fondamentale caratteristico di ognuno di loro, finché quel tratto viene a identificarsi con il personaggio stesso. Ma più che di 'tratti', è opportuno parlare per l'*Iphigenie* goethiana di principi, opzioni etiche fondamentali, che rivelano inconciliabili visioni etico-filosofiche del mondo. Attraverso i personaggi che se ne fanno portavoce, si può dire che questi tre principi entrino in una competizione il cui scopo immediato è comprendere quale di essi sarà in grado di risolvere la situazione drammatica, ma che ha una posta in gioco ben più alta: determinare quale di queste norme di condotta è la più efficace al fine di risolvere ogni conflitto, e sia dunque più titolata a orientare l'azione degli uomini.

Il presente capitolo è in continuità con il capitolo successivo, che sarà focalizzato sul finale e in particolare indagherà come Goethe vi rielabori il tema euripideo dell'amore familiare, la cui rilevanza per l'*IT* euripidea è stata messa in luce nel secondo capitolo.

L'analisi della riscrittura goethiana dell'*IT* muove dalla convinzione che una comprensione profonda dell'opera di rielaborazione compiuta da Goethe non possa

essere adeguatamente compresa se si enfatizzano oltre il dovuto gli elementi di discontinuità e rottura rispetto al modello euripideo, come buona parte della critica è incline a fare<sup>99</sup>. È invece necessario comprendere come Goethe sviluppi premesse già presenti nel testo euripideo, con l'intento di portare a compimento tendenze che in esso vedeva ancora latenti e non ancora sufficientemente espresse. Questa consapevolezza è espressa in un articolo di Bernhard Zimmermann, dove lo studioso mette in luce come l'interesse di Goethe per Euripide "hat ihre Wurzeln vor allem in dem aufklärischen, emanzipatorischen, die Traditionen hinterfragenden Ton vieler euripideischer Stücke" (2004: 133). Pertanto, nel rielaborare Euripide Goethe si proponeva di renderlo ancora 'più euripideo':

[E]s ist gerade der aufklärerische Tenor, der Goethes *Iphigenie auf Tauris* mit der euripideischen *Iphigenie bei den Taurern* und überhaupt mit der gesamten euripideischen Tragödie verbindet. Die Änderungen, die Goethe gegenüber dem euripideischen Original vornimmt, lassen sich daraus erklären, daß Goethe das euripideische Stück noch euripideischer machen wollte, es konsequent euripideisch umschreiben wollte (137).

Le posizioni di Goethe verso Euripide furono notevolmente influenzate dalla lettura dell'opera di Johann Georg Sulzers, *Allgemeine Theorie der schönen Künste* (dated 1771-1774, nella quale Euripide era elogiato per il suo impegno contro le superstizioni religiose, che secondo l'autore derivava dalla sua formazione alla scuola di Socrate<sup>100</sup>).

Prima di addentrarsi nell'analisi di come Goethe rielabora l'originale euripideo, è opportuno qualche cenno sulla sua conoscenza della letteratura antica.

Onde evitare ambiguità, le citazioni dell'opera di Goethe saranno introdotte dalla forma abbreviata *Iph.*, mentre l'opera di Euripide continuerà a essere citata come *IT*.

## 1. La conoscenza dei testi antichi da parte di Goethe

Da tempo la critica si è dedicata a ricostruire le letture di Goethe nell'ambito della letteratura antica, interrogandosi su quali opere conoscesse e attraverso quali

---

<sup>99</sup> Si veda, come esempio degli errori portati da questa prospettiva critica, la questione della presenza delle Erinni in scena, cfr *infra*, p. 144 n. 115.

<sup>100</sup> Sulzers 152, 154, citato in Zimmermann 2004:136. Sulla convinzione che Euripide fosse stato allievo di Socrate cfr. Petersen 1974: 30 n. 6.

edizioni. L'evento che diede impulso al desiderio di conoscere la letteratura greca è stato individuato nell'incontro con Herder a Strasburgo a inizio ottobre 1770. Nel 1771 Goethe si misurò autonomamente con Omero, e in breve tempo divenne in grado di leggerne il testo originale senza traduzioni; probabilmente Omero fu l'unico poeta con il quale raggiunse un tale grado di familiarità (H. Lloyd-Jones, *Foreword* a Trevelyan 1941: xii). Gli anni successivi videro la lettura di alcuni dialoghi platonici, di Pindaro (1772), di Teocrito, delle odi anacreontiche, degli inni orfici e dei *Memorabili* di Senofonte, di Aristofane (1777-8); rimasero invece fuori dall'orizzonte di Goethe gli storici e gli oratori.

Per quanto riguarda la tragedia, è certo che Goethe utilizzò l'epitome di Brumoy (1730), che comprendeva sei tragedie in traduzione integrale (*Edipo Re*, *Elettra*, *Filottete* di Sofocle; *Ifigenia in Aulide*, *Ifigenia taurica*, *Alceste* di Euripide) e riassumeva le altre; si può invece solo ipotizzare che si sia avvalso della traduzione tedesca di Steinbrückel<sup>101</sup>. La biblioteca di Goethe conserva inoltre un'edizione delle tragedie di Sofocle curata da T. Johnson, che il drammaturgo tedesco fece rilegare nel 1782 (Nervi 2012: 210).

Trevelyan avanza l'ipotesi che già prima di arrivare a Weimar Goethe conoscesse il *Prometeo incatenato* e perlomeno la trama del *Filottete* (1941: 61-2). Ma la prima prova sicura della lettura di una tragedia risale all'opera *Götter, Helden und Wieland* (1773), dove l'ombra di Euripide recita una breve parafrasi di alcuni passi dell'*Alceste*<sup>102</sup>. A parere di Wilamowitz Goethe utilizzò anche l'originale greco (Morsch 1888: 5; cfr. Trevelyan 1941: 59 ss.). L'incertezza nella ricostruzione del percorso di letture tragiche si riflette nelle diverse valutazioni degli studiosi circa il novero di tragedie presenti a Goethe nel momento della scrittura della prima versione in prosa dell'*Iphigenie*, la cui stesura è databile dalle testimonianze dell'autore tra il 14 febbraio 1779 e il 28 marzo dello stesso anno (Gräf 1901-14: III 160, 165). Da un lato Trevelyan individua numerose reminiscenze di passi di tragedie antiche, che lo spingono a ritenere «that Goethe read a number of Greek tragedies – probably all the Tantalid cycle and perhaps one or two others – in conjunction with his writing of *Iphigenie*». Lo studioso precisa che

---

<sup>101</sup> JJ. Steinbrückel, *Das tragische Theater der Griechen*, Zürich: 1763

<sup>102</sup> I passi dell'*Alceste* parafrasati sono il prologo e i vv. 25-6, 74-7, 123 ss., 842-55.

con ogni probabilità Goethe si affidava principalmente a traduzioni, pur avendo sotto gli occhi anche il testo greco<sup>103</sup>. D'altro canto Petersen è scettico sulla possibilità che Goethe abbia letto un così alto numero di tragedie in poco tempo, e fissa due sole tragedie come di sicura lettura: l'*Ifigenia taurica* e il *Filottete* (Petersen 1974: 34). Ma a un attento lettore dell'*Iphigenie* nella versione definitiva del 1786 non possono sfuggire indizi che suggeriscono una certa conoscenza del corpus tragico greco. Ad esempio, è difficile leggere i vv. 1832-6, nei quali Ifigenia oppone al *Gesetz* che prescrive di sacrificare gli stranieri un più antico *Gebot* che impone di rispettare gli stranieri, senza pensare al conflitto tra il diritto positivo di Creonte e quello di origine religiosa invocato da Antigone.

Si possono produrre altri esempi di notevoli corrispondenze con le tragedie antiche. Uno di questi è certamente il repertorio di immagini associate nell'*Iphigenie* alle Erinni e alla loro persecuzione di Oreste, che ricorda da vicino quello presente nelle *Eumenidi* di Eschilo. Al verso 577 dell'*Iphigenie* Oreste si definisce *Opferthier* “animale da sacrificio”: nella trilogia eschilea dell'*Oresteia* il motivo del sacrificio ricorre in connessione con più assassinii, e in particolare nelle *Eumenidi* con la caccia delle Erinni<sup>104</sup>. Un passo goethiano esibisce una corrispondenza ancora più stretta: ai vv. 1055-6 Oreste rievoca per la sorella il momento in cui lo spirito della madre Clitemnestra appena uccisa aizzò le Erinni contro l'assassino, esclamando *euch ist er geweiht* “a voi è consacrato”; l'espressione appare citazione dal v. 304 delle *Eumenidi*: ἐμοὶ τροφεὶς τε καὶ καθιερωμένος “per me allevato e a me consacrato”, dove le Erinni immaginano Oreste come un animale nutrito in vista del sacrificio in loro onore. È difficile non pensare a una frequentazione diretta del testo eschileo, e si noti che l'espressione si trova già nella prima redazione in prosa (Stahr 1839: 89). Si ha la notizia che nel 1781 Goethe poté beneficiare della traduzioni in tedesco di alcune tragedie greche condotte da un giovane svizzero di nome Tobler, tra cui la trilogia eschilea dell'*Oresteia*<sup>105</sup>, e che trasse dalla lettura della tragedie di Eschilo una profonda ammirazione per il primo dei grandi tragici, al punto che nel 1784

---

<sup>103</sup> Trevelyan 1941: 96-8 (citazione da p. 98). Trevelyan aggiunge che Goethe traeva i dati mitici, oltre che dalle tragedie, dalle *Metamorfosi* di Ovidio, Da Apollodoro e da Igino.

<sup>104</sup> Aesch, *Eum.* 264-6, 304-5, 325-7. Cfr. Zeitlin 1965.

<sup>105</sup> Cfr. Trevelyan 1941: 106. Lo studioso sostiene che nello stesso periodo, anche grazie a Tobler, Goethe poté leggere tutte le opere di Sofocle.

Stolberg dichiarò che Eschilo era il suo poeta preferito dopo Omero (Trevelyan 1941: 106). Ma citazioni come queste sollevano l'interrogativo se non si debba retrodatare la lettura di Eschilo da parte di Goethe.

Un'osservazione di carattere lessicale può costituire un indizio in risposta al quesito su quale grado di conoscenza del testo dell'*IT* emerga dal testo dell'*Iphigenie* di Goethe. In quest'ultima si nota infatti la presenza di combinazioni di termini caratterizzati da un prefisso o suffisso comune, in riferimento alla condizione di Ifigenia: al v. 74 *Vertriebnen...Verwais'ten* "profuga...orfana"; al v. 1238 *kinderlos und schuldlos* "senza figli e senza colpa". Queste due brevi serie, presenti già nella prima redazione (Stahr 1839: 55, 96), ricordano da vicino quelle in *alpha* privativo presenti nell'*Ifigenia* di Euripide, ad es. al v. 220: ἄγαμος ἄτεκνος ἄπολις ἄφιλος "senza nozze, senza figli, senza patria, senza amici". La puntualità della ripresa lessicale induce a ritenere probabile che Goethe avesse sotto gli occhi, oltre a una traduzione, anche un testo greco.

## 2. I tre elementi costitutivi dell'intreccio

La letteratura critica ha da tempo riconosciuto che, accanto all'*IT* euripidea, Goethe ha tratto ispirazione dal *Filottete* di Sofocle<sup>106</sup>. La contaminazione tra i due modelli può essere illuminata attraverso un'analisi strutturale, finalizzata a mettere in luce come Goethe abbia individuato gli elementi portanti dei due drammi e li abbia reimpiegati in diverse combinazioni. Le due tragedie antiche mettono in scena personaggi incaricati di portare a compimento un oracolo attraverso una missione in una terra sconosciuta, ai margini del mondo greco (*Filottete*) o addirittura staniera (*Ifigenia*): nel *Filottete* gli incaricati della missione sono Odisseo e Neottolemo, nell'*Ifigenia* Oreste, Pilade e Ifigenia. Tra gli incaricati e il compimento della missione si frappone una figura di intermediario: Filottete nell'omonima tragedia, i barbari Tauri e il loro re Toante nell'*Ifigenia*. Gli elementi strutturali individuati da Goethe altro non sono che le alternative utilizzabili per venire a capo della situazione: nel lessico goethiano utilizzato nell'*Iphigenie*,

---

<sup>106</sup> Il primo ad averlo messo in luce sembra essere stato W. Scherer 1886: 161-75.

*Gewalt* “forza”, *List* “inganno” e *Wahrheit* “verità”. Per ‘verità’ si intende la franca esposizione dell’obiettivo della missione all’intermediario, a cui segue il tentativo di persuaderlo a consentire il raggiungimento dell’obiettivo prefissato.

Uno schema può illustrare come le diverse opzioni individuate da Goethe si configurano nelle due tragedie antiche:

Opzione	Euripide, <i>Ifigenia taurica</i>	Sofocle, <i>Filottete</i>
Forza <i>Gewalt</i>	Uccidere il re Toante	Portare via Filottete e il suo arco con la forza.
Inganno <i>List</i>	Far credere ai Tauri che non è possibile sacrificare i due greci prima che siano stati purificati con acqua di mare, in quanto sono contaminati dal sangue versato, e che anche la statua della dea deve essere lavata in mare poiché è stata toccata dalle loro mani impure; raggiungere così la nave con i compagni.	Far credere a Filottete che Neottolemo ha abbandonato il campo di battaglia di Troia e sta navigando verso la Grecia, e indurre così il vecchio eroe a salire sulla nave.
Verità (persuasione) <i>Wahrheit</i>	(Persuadere Toante a permettere la partenza dei Greci con Ifigenia e la statua di Artemide).	Persuadere Filottete a unirsi alla spedizione contro Troia, prospettandogli la possibilità della guarigione a opera dei figli di Asclepio e del conseguimento della massima gloria come distruttore di Troia.

Nell'*IT* la proposta di usare la forza e uccidere il re, avanzata da Oreste, si scontra con le riserve di Ifigenia, che non ha l'ardire di uccidere un ospite (*IT* 1020-3)<sup>107</sup>. L'opzione ‘verità’ è posta tra parentesi in quanto non è praticabile nella tragedia euripidea, non è pensabile persuadere i Tauri a consentire il trasferimento della statua di culto in Grecia. D'altro canto, la medesima opzione è invece effettivamente esperita da Neottolemo nel *Filottete*, sebbene senza successo. L'innovazione di Goethe, sulla scorta del *Filottete*, è proprio quella di introdurre la verità come una delle opzioni possibili per la risoluzione del conflitto tragico. Un altro elemento verosimilmente tratto dal *Filottete* è la figura del mediatore

<sup>107</sup> Oltre alle opzioni riportate nella tabella i fratelli valutano anche l'idea che Oreste e Pilade si nascondano all'interno del tempio e i tre greci tentino la fuga con il favore delle tenebre, ma Ifigenia la esclude in quanto il tempio è presidiato da guardiani che li scoprirebbero (1024-7).

dell'inganno: se nell'*IT* Ifigenia stessa sia escogita, sia mette in atto l'inganno ai danni di Toante, nell'*Iphigenie* è Pilade a ideare l'inganno, ma si serve di Ifigenia come intermediaria per attuarlo; nel *Filottete* allo stesso modo Odisseo ricorre a Neottolemo. In Sofocle e in Goethe è proprio il pentimento del mediatore a causare il fallimento della *List*.

Le premesse della contaminazione dell'*IT* con il *Filottete* sofocleo risiedono, come ha illustrato Maurer (2002), nella preferenza che riflessione tedesca sul teatro tragico accordava a un modello di tragedia che valorizzasse la vita interiore dei personaggi, rispetto al modello di tragedia basato sull'intreccio, di derivazione aristotelica<sup>108</sup>. Tra gli altri, un teorico come Jakob Lenz affermava che, se per Aristotele il racconto non era unitario se era incentrato su un unico personaggio (μῦθος δ' ἐστὶν εἷς οὐχ . . . ἐὰν περὶ ἓνα ᾗ, 1451a 16-17) per i moderni invece era proprio questa la condizione per definirlo tale: “[b]ei un also *fabula est una si circa unum sit*” (vd. Maurer 2002: 107): lo spettatore moderno non ricercava prioritariamente l'unità d'azione, bensì l'unità e la profondità di caratterizzazione dei personaggi. Nel *Filottete* di Sofocle, Goethe poteva trovare un modello di superamento di una tragedia di intrigo in favore di una “Charaktertragödie”, con il fallimento del piano di Odisseo a causa del cambiamento interiore di Neottolemo:

es ist offenbar noch niemand aufgefallen daß Goethe . . . mit seiner Anlehnung an das späte Stück des Sophokles zugleich eine prinzipielle Wendung in der Formgeschichte der klassizistischen Tragödie vollzog und legitimierte, die Aufhebung der Intrige durch den von innen her drängenden Impuls der handelnden Charaktere, gewissermaßen als Gegenstück zum von außen kommenden coup de théâtre (Maurer 2002: 213).

Come si vedrà, i personaggi dell'*Iphigenie* mostreranno una capacità di evoluzione interiore paragonabile a quella del Neottolemo sofocleo. Sarà Ifigenia a mostrare la via del cambiamento, il superamento della dimensione del mito, caratterizzata da gravi limiti etici, verso un più puro senso etico e umano. Al suo modello sapranno convertirsi Oreste e Toante, mentre solo Pilade rimarrà imprigionato nella sua

---

<sup>108</sup> In *Po.* 1450a 15-37, Aristotele argomenta che il più importante elemento della tragedia è la composizione dei fatti (ἡ τῶν πραγμάτων σύστασις): la tragedia è infatti imitazione non di persone, ma di azioni e modi di vita.

dimensione di personaggio rappresentante della tradizionale morale greca, non passibile di evoluzione.

### **3. Le tre opzioni nell'*Iphigenie* e i personaggi portavoce**

Al fine di comprendere come avvenga una siffatta evoluzione e conversione dei personaggi, è necessario partire dalla situazione iniziale della tragedia goethiana. Ciascuna delle tre possibili opzioni risolutorie della situazione, appena delineate, è assegnata a uno dei tre personaggi principali, Pilade Oreste Ifigenia, che ne diventa il portavoce in una competizione su quale sarà in grado di risolvere la situazione drammatica. L'inganno viene propugnato da Pilade, la forza eroica da Oreste, la verità da Ifigenia.

#### *a. Pilade*

Nell'*Iphigenie* è Pilade, non Ifigenia – come invece accadeva nella tragedia di Euripide – ad architettare l'inganno ai danni di Toante. Egli viene così a svolgere il ruolo che nel *Filottete* era di Odisseo, e Goethe non fa mistero del modello: al v. 762 Oreste a rivelarlo, affermando “mi sembra di sentir parlare Ulisse”, *Ich hör'Ulyssen reden*. È singolare la coincidenza con il resoconto del narratore frigio dell'*Oreste*, che ugualmente, in versi citati nel terzo capitolo (cfr. *supra*, p. 108), identificava Pilade con Odisseo (Eur. *Or.* 1403-6); e tuttavia si tratta con ogni probabilità di una semplice coincidenza, in quanto difficilmente Goethe poteva avere accesso al testo dell'*Oreste*, che non era tradotto da Brumoy, ma solo riassunto, senza un riferimento a quei versi (1730: 376-98), né era disponibile in altra edizione. Una volta affibbiato a Pilade il ruolo di mente ingannatrice, fu naturale per Goethe identificarlo con l'eroe dell'astuzia per eccellenza, tanto più in ragione del parallelo con il *Filottete* sofocleo. Inoltre, nella stessa *IT* euripidea Odisseo era ricordato come colui che aveva architettato l'inganno delle nozze con Achille per attirare Ifigenia in Aulide (*IT* 24-5).

Lo spunto per la caratterizzazione di Pilade venne a Goethe principalmente dall'*IT* stessa, non perché vi fosse affidato a lui il ruolo di creatore di inganni, che

invece spettava a Ifigenia, ma perché era raffigurato come il campione della fede nel dio oracolare e il fermo sostenitore della necessità di portare a termine il compito stabilito da dio. Il drammaturgo tedesco colse questa sua caratteristica di *flat character* – per usare un termine fortunato, seppur controverso, nella riflessione teorica sul personaggio<sup>109</sup> – che non va incontro ad alcuna evoluzione all'interno della tragedia euripidea, non possiede neppure complessità psicologica, e si esprime, come è stato rilevato nel terzo capitolo (cfr. *supra*, pp. 92 ss.), in modo piuttosto 'meccanico', con frasi fatte e sentenze. Questa cifra del personaggio euripideo ne fece, per Goethe, il degno rappresentante della morale tradizionale greca, compresa la sua componente di astuzia e inganno ai danni dei nemici.

Al suo ingresso in scena, in un dialogo con Oreste che ricorda la seconda scena del prologo euripideo (*IT* 67-122), Pilade si segnala, come il personaggio euripideo, per l'incrollabile fede nell'oracolo: si vedano i vv. 610-14, che ricalcano *IT* 719-22:

*Apoll*

*Gab uns das Wort: im Heiligthum der Schwester*

*Sei Trost und Hülff und Rückkehr dir bereitet.*

*Der Götter Worte sind nicht doppelsinnig,*

*Wie der Gedrückte sie im Unmuth wähnt.*

[Apollo ci ha dato la sua parola: nel tempio della sorella sono pronti per te aiuto e ritorno. Le parole degli dei non sono amigue, come colui che è oppresso con sfiducia ritiene].

Rispetto al Pilade euripideo, quello goethiano esibisce con autocompiacimento le proprie capacità percettive e intellettuali:

*ich sinn' und horche,*

*Ob nicht zu irgend einer frohen Flucht*

---

<sup>109</sup> La distinzione tra *flat* e *round characters* fu introdotta da Forster nel 1927: cfr. Forster 1963: 106 "La prova che un personaggio è a tutto tondo consiste nella sua capacità di sorprenderci in maniera convincente. Se non ci sorprende mai, egli è piatto; se non ci convince, è piatto e finge d'essere a tutto tondo. L'autentico personaggio a tutto tondo ha in sé l'elemento incalcolabile della vita: la vita nelle pagine di un libro". La distinzione di Forster è stata ritenuta a ragione vaga e impressionistica: solo un novero ristretto di personaggi sembra poter essere considerato *flat*, mentre è sufficiente una complessità pur minima perché un personaggio possa ritenersi *round*, con il risultato che quest'ultima categoria è troppo estesa e indistinta (per una discussione vd. Culpeper 2001: 52-3). Tuttavia, l'etichetta di *flat character*, per quanto ristretta, si applica bene a un personaggio come Pilade, che è oggettivamente caratterizzato dall'assenza di complessità psicologica e non evolve minimamente all'interno del dramma.

*Die Götter Rath und Wege zubereiten.*  
(601-3)

[Medito e ascolto, se gli dei non ci diano consigli e ci preparino vie per una fuga felice].

Egli si dà vanto di saper leggere la realtà in tutte le sue dimensioni temporali, passata presente e futura, interpretando il volere divino:

[...] *nicht ungeschickt*  
*Hab' ich das schon Geschehne mit dem Künft'gen*  
*Verbunden und im stillen ausgelegt.*  
*Vielleicht reift in der Götter Rath schon lange*  
*Das große Werk. Diana sehnet sich*  
*Von diesem rauhen Ufer der Barbaren*  
*Und ihren blut'gen Menschenopfern weg.*  
(730-6):

[In modo non insipiente ho collegato in silenzio ciò che è già successo con ciò che deve avvenire. Forse matura già da tempo nella mente divina la grande impresa. Diana intende lasciare questa rozza riva barbara e i sanguinosi sacrifici umani fatti in suo nome].

La congettura su un probabile accordo tra Apollo e Artemide riprende un ragionamento che nell'*IT* era di Oreste (*IT* 1012-16, cfr. *supra*, p. 60), e che ora esprime la fiducia di Pilade di poter leggere la volontà divina attraverso le chiavi interpretative dell'oracolo tradizionale e della ragione umana; una convinzione che, come si vedrà, risulterà fallace. Oreste mette in luce il pericolo che tale esibita capacità intellettuale possa commettere passi falsi (vv. 740-1), ma Pilade ribadisce la propria facoltà di ascolto della volontà divina (vv. 742-3): *Was ist des Menschen Klugheit, wenn sie nicht / Auf Jener Willen droben achtend lauscht?* "Cos'è l'astuzia umana, se non ascolta la loro [*scil.* degli dei] volontà?". Egli continua a esibire capacità di indagine che paiono degne di un *detective*, vantandosi di aver carpito parecchie informazioni sulla sacerdotessa taurica (Ifigenia) dai carcerieri (*Von unsern Wächtern / hab'ich bisher gar vieles ausgelockt*, vv. 770-1).

Questa caratterizzazione di Pilade come personaggio concentrato sulle capacità percettive e intellettuali deve molto alla prima parte della seconda scena del prologo euripideo, analizzata nel terzo capitolo (cfr. *supra*, pp. 90-1, e *infra*, commento al prologo in appendice), nella quale, insieme ad Oreste, appariva impegnato

nell'esplorazione dello spazio scenico (IT 67-76), nonché alla parte in cui Pilade dimostrava un piglio organizzativo che invece non caratterizzava Oreste (IT 104-17). Goethe potenzia l'abilità percettiva e ragionatrice del Pilade euripideo, articolandola in una visione del mondo basata sull'esaltazione dell'uso della ragione e dei sensi per interpretare la realtà e per portare a termine le missioni fissate dall'oracolo divino. La sua fiducia nelle proprie capacità è tale da indurlo di ingiungere a Oreste di non disturbare la sua pianificazione:

*Laß mich nur sinnen, bleibe still! Zuletzt,  
Bedarf's zur That vereinter Kräfte, dann  
Ruf' ich dich auf, und beide schreiten wir  
Mit überlegter Kühnheit zur Vollendung.*  
(758-61)

[Lasciami solo pensare, resta tranquillo! Alla fine, quando per l'impresa ci sarà bisogno di unire le forze, allora ti chiamerò, e insieme avizzeremo con ragionata audacia verso il compimento].

Pilade è dunque assertore di un eroismo che si avvale del ragionamento e del calcolo per raggiungere i suoi fini. È a questo punto che Oreste mette a fuoco l'analogia con Odisseo, al succitato v. 762. In effetti la richiesta di Pilade fa pensare al prologo del *Filottete*, nel quale Odisseo ordina al giovane Neottolemo di obbedire incondizionatamente ai suoi ordini (Soph. *Ph.* 53). Pilade e Oreste sembrano legati da quel medesimo rapporto tra personaggio dominante e personaggio subordinato che nel *Filottete* lega Odisseo e Neottolemo, ma va anche ricordato che i rapporti di forza che emergono dal prologo del *Filottete* sono in parte analoghi a quelli del prologo dell'*Ifigenia* euripidea, nel quale è Pilade a insistere sulla necessità di dare corso all'oracolo e a elaborare un piano d'azione. Goethe potrebbe aver colto l'analogia tra queste due coppie di persuasore e persuaso nei suoi due modelli antichi.

Rispondendo al paragone con Odisseo fatto da Oreste, Pilade rivendica il proprio modello, e nello stesso tempo introduce il mezzo che egli proporrà per portare a buon fine la spedizione, l'inganno (vv. 762-7):

*Spotte nicht.  
Ein jeglicher muß seinen Helden wählen,  
Dem er die Wege zum Olymp hinauf*

*Sich nacharbeitet. Laß es mich gestehn:  
Mir scheinen List und Klugheit nicht den Mann  
Zu schänden, der sich kühnen Thaten weiht.*

[Non prendermi in giro. Ognuno deve scegliersi il suo eroe, e seguirne le orme per salire la via dell'Olimpo. Lasciamelo dire: credo che inganno e astuzia non disonorino l'uomo che si consacra a audaci imprese].

È notevole che solo qui venga menzionato l'inganno (*List*), che finora è stato assente dal dialogo dei due amici: è proprio la menzione di Ulisse ad attivare l'idea del sotterfugio, di cui Pilade, proprio su modello dell'eroe omerico, rivendica la liceità morale al fine di compiere azioni gloriose. Pertanto, le parole di Pilade non possono non ricordare le argomentazioni di Odisseo nel *Filottete*, esposte ad esempio ai vv. 108-9:

Νε. οὐκ αἰσχρὸν ἡγῆ δῆτα τὸ ψευδῆ λέγειν;  
Οδ. οὐκ, εἰ τὸ σωθῆναί γε τὸ ψεῦδος φέρει<sup>110</sup>.

[Neottolemo. Non ritieni quindi vergognoso dire il falso?  
Odisseo. No, se il falso porta la salvezza].

Anche il lessico utilizzato da Pilade non è lontano da quello di Odisseo nel *Filottete*. Il personaggio goethiano ricorre insistentemente all'aggettivo *klug* "astuto" (con il derivato *Klugheit* "astuzia") e al sostantivo *List* "inganno". Il primo termine ricorda il greco σοφός, che nel *Filottete* appartiene al lessico di Odisseo o che è usato da altri in riferimento a lui. *List* ha invece un parallelo nel termine δόλος, che ricorre quattro volte nel dialogo tra Odisseo e Neottolemo in cui si valutano le opzioni possibili per guadagnare Filottete alla spedizione (Soph, *Ph.* 50-132)<sup>111</sup>.

---

<sup>110</sup> Le citazioni del testo di Sofocle sono conformi ad Avezzù, Pucci e Cerri 2003.

<sup>111</sup> Nella prima scena del *Filottete* δόλος compare ai vv. 91, 101, 102, 107. Le altre occorrenze nella medesima tragedia sono ai vv. 608, 948, 1116, 1228, 1282. Al v. 608, dove i codici riportano δόλιος Ὀδυσσεὺς εἶλε "lo [scil. Eleno] ha catturato l'ingannatore Odisseo", Housman emenda δόλοις "Odisseo lo catturò con inganni": che si accetti la lezione tradita o la congettura, rimane il riferimento alla predilezione di Odisseo per gli inganni (tra l'altro è lo stesso Odisseo, mascherato da mercante, a pronunciare il verso). Al v. 948 Filottete conferma ciò che già si sapeva dal prologo, e cioè che senza inganno (εἰ μὴ δόλω) Neottolemo non sarebbe riuscito a catturarlo. Al v. 1116 il coro si discolpa verso Filottete ricordandogli che non è l'autore del δόλος. Al v. 1228 Neottolemo, che sta per restituire l'arco, dichiara il proprio pentimento per aver preso Filottete con la menzogna (ἀπάταισιν αἰσχροῖς ἄνδρα καὶ δόλοις ἐλών). Al v. 1282 Filottete ribadisce che Odisseo e Neottolemo gli hanno preso la vita (βίον, con il ben noto gioco fonetico con βίός "arco") con raggiri (δόλοισι).

Dal confronto tra i versi sofoclei e quelli goethiani si nota come Pilade, rispetto all'Odisseo del *Filottete*, stabilisca un collegamento tra le imprese eroiche e la sfera degli dei, formulando l'idea che le grandi azioni conducano gli uomini all'Olimpo: un'idea che ricorda più la vicenda di Eracle che di Odisseo. In questo modo Pilade chiarisce qual è la posta in gioco nel conflitto di idee che nel corso della tragedia lo contrapporrà a Ifigenia: chiarire come l'uomo possa elevarsi fino alla divinità, con quale norma di comportamento possa raggiungere una piena intesa con gli dei e compiere la loro volontà.

Di grande interesse è l'analisi del lessico utilizzato da Pilade, oltre a *List* e *Klugheit*. Il mondo eroico, di cui egli è il campione, si esprime in un campo lessicale formato dagli aggettivi *kühn* "audace", *groß* "grande", *ehrenvoll* "onorevole", dai sostantivi *Held* "eroe", *Ruhm* "fama", *Unternehmen* "impresa", *That* "azione", *Sieg* "vittoria", *edel* "nobile". Tra questi vocaboli, *groß* e *That* non sono specifici del contesto eroico, ma lo diventano se combinati (v. 666: *großen Thaten...Große Thaten*; v. 1364: *großer That*). L'importanza di alcuni di questi aggettivi ha suggerito di riportarne le occorrenze in quattro tabelle, poste al termine del quinto capitolo<sup>112</sup>, la prima delle quali è dedicata all'aggettivo *groß*: si osserva che questo aggettivo, oltre alle imprese di eroismo, designa la figura di Agamennone (vv. 41, 421) e la stirpe di Oreste (v. 976), ma anche Zeus (v. 1095): si conferma così quell'unificazione tra la sfera degli eroi e la sfera degli dei espressa nelle parole di Pilade.

La seconda tabella contiene le occorrenze di un altro vocabolo emblematico, *kühn*, usato da Pilade (vv. 761, 767) e anche da Ifigenia (vv. 1678, 1905) in riferimento alle prodezze virili. La terza tabella è dedicata all'aggettivo *göttergleich* "simile agli dei", che è sovente riferito alla stirpe di Ifigenia e designa una volta Agamennone (v. 45), un'altra Tantalò (v. 1306). Anche dall'uso di questo aggettivo traspare l'unificazione concettuale della sfera degli eroi con quella della divinità olimpiche, in un'unica coerente immagine dell'antico mondo del mito. Si può definire questo mondo "eroico-mitologico", o anche "epico-mitologico", in quanto

---

<sup>112</sup> Per una ricognizione del lessico dell'*Iphigenie* si veda P. Schmidt 1970, che tuttavia è poco più di un elenco dei termini associati a ciascun personaggio. Lo studioso non coglie l'ambiguità d'uso dei vocaboli riportati nelle appendici a questo contributo, "contesi" tra Ifigenia e Pilade.

il modello epico è sempre presente nell'*Iphigenie* e costituisce un costante termine di confronto, come si avrà più volte occasione di rilevare.

Completa le appendici l'aggettivo *edel* "nobile", utilizzato a indicare un concetto di nobiltà che si sostanzia nella *valentia* eroica, come nelle parole di Pilade al v. 745.

Per tutti i vocaboli citati si è fatto finora riferimento alle occorrenze che nelle tabelle sono evidenziate in grassetto, riferibili all'universo eroico-mitologico. Tuttavia, si vedrà come ognuno di questi termini verrà volto da Ifigenia a esprimere un altro mondo di valori, distinto e anzi opposto al mondo eroico-mitologico. Come interprete di questo nuovo mondo, Ifigenia compirà dunque una rivoluzione all'interno del mito anche dal punto di vista linguistico, mostrando la possibilità di conferire alle parole della tradizione un altro significato, corrispondente a un'idea radicalmente nuova di "grandi imprese" e di servizio agli dei.

Tornando al parallelo tra Pilade ed Odisseo, mette conto osservare come il personaggio goethiano acquisisca i tratti non soltanto dell'Odisseo del *Filottete*, ma anche dell'Odisseo epico. All'interrogazione di Ifigenia riguardo l'identità dei due greci, Pilade risponde che sono due fratelli cretesi, figli di Adrasto (820-43) e fuggiti dalla loro isola rei di aver ucciso un terzo fratello per il regno e l'eredità. È stato osservato<sup>113</sup> che questa finzione cretese riprende le storie fittizie create dall'eroe dell'*Odissea* per non rivelare la propria identità, localizzate appunto a Creta. Ma è possibile individuare altre reminiscenze dell'Odissea. Due di queste riguardano l'esortazione al proprio cuore affinché non si abbatta e nutra speranza, pronunciata prima da Ifigenia al v. 869 (*O hoffe, liebes Herz!* "spera, mio cuore") poi da Pilade ai vv. 923-5 (v. 923: *Nur Stille, liebes Herz* "ora calma, mio cuore"). Sebbene nell'*Ifigenia* euripidea sia presente un'invocazione al cuore (*IT* 344), il ricordo va anche all'allocuzione di Odisseo in *Od.* 20,18-21, quando, camuffato da mendicante, è costretto a sopportare la tracotanza dei pretendenti in attesa dell'occasione per vendicarsi ("sopporta, cuore", τέτλαθι δή, κραδίη, Hom, *Od.* 20,18). A favore di una citazione omerica depongono non solo la familiarità di Goethe con i due poemi epici, ma anche una particolarità lessicale: il cuore di Pilade

---

<sup>113</sup> Goethe 1949: 184 *ad Iph.* 762).

è *liebes*, aggettivo che letteralmente significherebbe “caro, amato”, ma che in unione con *Herz* non può non far pensare all’espressione omerica φίλον ἦτορ; in essa φίλον, che in altri contesti omerici e nel greco successivo avrà appunto il significato di “caro”, ha come è noto la funzione di semplice aggettivo possessivo (cf. DELG, s.v.).

Un’ulteriore suggestione omerica si coglie nel momento in cui Pilade, che con Oreste si è recato alla nave per permettere a Ifigenia di mettere in atto l’inganno, torna da lei per caricarsi sulle spalle la statua di Artemide e fuggire. Dopo averle annunciato che Oreste è guarito dalla malattia delle Furie, le racconta che i due hanno trovato i compagni:

*Auch die Gefährten haben wir gefunden.  
In einer Felsenbucht verbargen sie  
Das Schiff und saßen traurig und erwartend.  
Sie sahen deinen Bruder, und es regten  
Sich alle jauchzend, und sie baten dringend  
Der Abfahrt Stunde zu beschleunigen.  
Es sehnet jede Faust sich nach dem Ruder.  
(1551-8)*

[Abbiamo trovato anche i compagni. In un’insenatura tra gli scogli nascondevano la nave, e sedevano mesti e trepidi. Non appena ebbero visto tuo fratello, corsero tutti con gioia, e lo pregavano con insistenza di affrettare l’ora della partenza. Ogni pugno brama afferrare il remo].

Si respira un’atmosfera simile a quella dei momenti di ritorno di Odisseo alla nave e ai compagni dopo le sue imprese, ad esempio l’accecamento del ciclope (Hom. *Od.* 9,466-72).

La presenza di motivi e situazioni dell’*Odissea* in Goethe non deve stupire, non solo a motivo dell’assidua frequentazione del testo omerico da parte dell’autore tedesco, ma anche in considerazione delle numerose citazioni odissiache che è dato trovare già nell’*IT* euripidea (vd. Lange 2002: 102-15). I poemi epici offrono a Goethe un modello di esaltazione di quell’universo abitato dagli eroi umani e dagli dei olimpici, nel quale è compresa sia la *List* esaltata da Pilade, sia la *Gewalt*, che Pilade condivide, ma che Oreste vorrebbe invece, come si vedrà nel prossimo capitolo, scervra da ogni inganno.

b. *Oreste*

In risposta all'esaltazione di *List* e *Klugheit* fatta da Pilade sul modello odissiaco, Oreste propugna l'eroismo che non ricorre a sotterfugi: "io approvo colui che è valente e retto" (*ich schätze den, der tapfer ist und grad*, v. 768). Proponendo un Oreste che non vorrebbe ingannare, Goethe lo riscatta dal ruolo di ideatore in prima persona di inganni che rivestiva nella tragedia greca (si pensi alle *Coefore* eschilee e alle due *Elettra* di Sofocle ed Euripide), concentrando questa caratteristica nel solo Pilade. Il testo dell'*IT* offriva uno spunto per la caratterizzazione di Oreste come campione della *valentia* eroica: nel dialogo in cui i due fratelli valutano le opzioni di fuga, il personaggio euripideo proponeva infatti di uccidere il re tauro (*IT* 1020), una proposta che però incontrava le resistenze di Ifigenia, restia a fare del male al suo ospite (*IT* 1020-3). Ma nel propugnare il ricorso alle armi senza sotterfugi, l'Oreste goethiano si mostra affine anche al Neottolemo del *Filottete*, una figura accostata dalla critica in modo troppo esclusivo con Ifigenia. Nella tragedia di Sofocle, infatti, il giovane fa resistenza da subito all'ordine di Odisseo di ricorrere all'inganno, mentre si dichiara pronto a catturare Filottete con la forza (*Soph. Ph.* 86-95). Oreste e Neottolemo sono accomunati dal lignaggio aristocratico, e in base al codice d'onore di lealtà "cavalleresca" vorrebbero comportarsi. È dunque opportuno scomporre il personaggio sofocleo in un 'primo Neottolemo', più vicino all'Oreste goethiano, e un 'secondo Neottolemo', che invece, commosso dalle sofferenze di Filottete, cerca con il vecchio eroe un'intesa umana, ed è fonte di ispirazione per il personaggio goethiano di Ifigenia.

Un primo momento di rifiuto della *List* si ha, nell'*Iphigenie*, quando Oreste, commosso dalla nobiltà d'animo della sacerdotessa, le rivela la falsità della storia raccontata da Pilade, secondo cui i due sarebbero due fratelli cretesi, e le svela la propria identità:

*Ich kann nicht leiden, daß du große Seele  
Mit einem falschen Wort betrogen werdest.  
Ein lügenhaft Gewebe knüpf' ein Fremder  
Dem Fremden, sinnreich und der List gewohnt,  
Zur Falle vor die Füße; zwischen uns  
Sei Wahrheit!*

*Ich bin Orest!*  
(1076-82)

[Non posso tollerare che tu, grande anima, venga ingannata con una parola menzognera. Una rete di inganni tenda allo straniero lo straniero, ingegnoso e aduso all'inganno, per farvi inciampare i piedi; tra di noi ci sia la verità! Io sono Oreste!]

Questa modalità di scioglimento dell'inganno ricorda l'*Elettra* sofoclea, dove Oreste sceglie di svelare a Elettra la propria identità perché mosso da pietà di fronte alla disperazione di lei, colpita dalla falsa notizia della morte del fratello (*El.* 1205 ss.). Tramite il modello sofocleo, Goethe si distacca dall'*IT*, nella quale il riconoscimento avveniva tramite un elemento estrinseco e casuale come la lettura della lettera di Ifigenia, e valorizza il tema dell'affetto tra i due fratelli, in consonanza con la generale enfasi sulle ragioni del cuore e del sentimento che, come si vedrà meglio parlando di Ifigenia, caratterizza il rifacimento goethiano.

In questi versi Oreste compie il primo passo verso il superamento della strategia del sotterfugio, ma si tratta tuttavia di un passo ancora insufficiente, nella misura in cui lascia cadere l'inganno nei confronti di una congiunta, ma ne dichiara la liceità verso uno straniero. È comunque degno di nota che in questo frangente egli usi per designare l'anima di Ifigenia l'aggettivo *groß*, con una connotazione che non può essere ricondotta a quella epico-mitologica che è l'unica conosciuta a Pilade. Questo slittamento connotativo segnala un inizio di conversione di Oreste alla nuova concezione di "grandezza" che, per opera di Ifigenia, trionferà nel finale della tragedia.

Dopo la rivelazione della propria identità, Oreste si allontana momentaneamente dalla scena e Ifigenia prorompe in una invocazione al Compimento (*Erfüllung*), figlio di Zeus (vv. 1094 ss.)<sup>114</sup>. Con il ritorno in scena di Oreste (v. 1158) si apre la seconda fase del riconoscimento, nella quale il giovane accetta gradualmente l'identità della sorella. Così quest'ultima si rivela:

IPH. *Es zeigt sich dir im tiefsten Herzen an:*

---

<sup>114</sup> In questa apostrofe al Compimento, dietro al quale è stato visto un riferimento al Favore di Zeus (*Χάρις*) si coglie un accento paganeggiante; Goethe ha voluto introdurlo nella redazione finale definendo figlia del padre degli dei l'*Erfüllung*, mentre nella prima redazione in prosa aveva questa origine la *Gnade* "grazia", che in fase di rielaborazione dovette sembrargli eccessivamente legata al cristianesimo (vd. Trunz 1982-8: V 454 nota al v. 1094; cfr. Stahr 1839: 91).

*Orest, ich bin's! Sieh Iphigenien!*

*Ich lebe!*

OR.       *Du!*

IPH.       *Mein Bruder!*

OR.                       *Laß! Hinweg!*

(1172-4)

[If. Te lo dice il profondo del cuore: Oreste, sono io! Guarda Ifigenia! Io sono viva!

Or. Tu! . . . If. Fratello mio! . . . lasciami, vai via!

La partizione del v. 1174 veicola la tensione emotiva del momento e insieme il brusco rifiuto da parte di Oreste di ammettere l'identità di Ifigenia. Oreste è alterato a causa delle allucinazioni inviate dalle Erinni<sup>115</sup>, e la sua mente delirante elabora una serie di riferimenti mitologici che dovrebbero frapporre un ostacolo tra lui e Ifigenia: il velo nuziale di Creusa, ricevuto in dono da parte di Medea, come racconta l'omonima tragedia euripidea (1174); la morte solitaria di Ercole, avvenuta (Oreste lo sottintende) a causa del mantello intriso del sangue del centauro Nesso, inviato a Ercole dalla moglie Deianira (1178-9); il furore estatico delle Baccanti, alle quali Oreste assimila Ifigenia, nel tempio di Dioniso (1188-9); le ninfe, una delle quali è per Oreste Ifigenia, che vorrebbe sedurlo (vv. 1201-2). Tutti questi riferimenti riguardano casi nei quali una donna ha danneggiato un uomo, e Oreste ora teme che anche Ifigenia voglia comportarsi allo stesso modo. All'interno del mito, che è l'orizzonte di riferimento di Oreste, non è contemplato un ruolo positivo per la donna, che al contrario conosce solo le arti della violenza e dell'inganno contro gli uomini: ma Ifigenia vuole sovvertire questo paradigma mitico di odio e

---

<sup>115</sup> A proposito delle Erinni, la critica sull'*Iphigenie* goethiana ha notato come esse non siano più entità autonome, ma siano interiorizzate come coscienza sporca del matricida (cfr. ad es. Rasch 1979: 118). In proposito la critica si è fatta acriticamente condizionare dall'affermazione di Schiller, che in una lettera a Goethe del 22 gennaio 1802 lamentava che l'assenza delle Erinni dalla scena di Goethe nuoceva alla qualità drammatica della tragedia, in quanto "senza Furie non c'è Oreste" (*ohne Furien ist kein Orest*). Certamente la rielaborazione di Goethe elimina elementi drammaticamente efficaci della *pièce* euripidea, segnatamente il riconoscimento tramite la lettera e il *deus ex machina*. Nel fare questo egli mostra di privilegiare una tragedia incentrata sull'interiorità dei personaggi rispetto a una tragedia basata sull'intreccio; del resto questa preferenza è espressa anche da Herder e Lenz, all'interno di quella cerchia di Strasburgo della quale anche Goethe fece parte (cfr. Maurer 2002). Ma l'assenza delle Erinni dalla scena non è un'innovazione goethiana: già in Euripide esse non hanno presenza scenica. D'altra parte, Goethe dà alla malattia di Oreste maggiore consistenza drammatica rispetto all'Euripide dell'*Ifigenia Taurica* (ma non dell'*Oreste*): se infatti il drammaturgo antico non mostrava sulla scena gli attacchi della malattia, ma li faceva raccontare dal mandriano, il moderno esibisce le sofferenze del personaggio. Da questo punto di vista sembra dunque di poter dire che Goethe ha aumentato, per così dire, il "tasso di drammaticità" rispetto all'*IT*.

violenza, facendo appello al valore umano dell'amore fraterno, attraverso un vocabolo, *Herz*, che più di tutti simboleggia la ricerca di nuovi rapporti umani e di una nuova religiosità (cfr. *infra*, pp. 147 ss.). Tramite la sua elencazione di casi mitici Oreste dà dunque voce alla resistenza del mondo epico-mitologico all'azione rivoluzionaria di Ifigenia, la quale tuttavia persiste nel suo tentativo:

[...] *Fasse*  
*dich, Bruder, und erkenne die Gefundne!*  
*Schilt einer Schwester reine Himmelsfreude*  
*nicht unbesonnene, strafbare Lust.*  
(1211-14)

[Ritorna in te, fratello, e riconosci colei che hai ritrovato! Non schernire la pura gioia celeste di una sorella come fosse un piacere folle e biasimevole].

Ifigenia cerca di sciogliere la resistenza di Oreste utilizzando tra l'altro un aggettivo, *rein* "puro", che è anch'esso emblematico della nuova forza interiore di cui è portatrice. Nel sostantivo *Himmelsfreude* il riferimento al cielo fa intravedere una nuova immagine del mondo divino, che non ha più i tratti delle spietate divinità del mito, ma di un nuovo senso etico-affettivo in piena consonanza con quello della mortale Ifigenia.

Oreste si convince dunque di avere di fronte la sorella (vv. 1223 ss.), ma questo riconoscimento non ha i toni della gioia, bensì quelli del sarcasmo. Il giovane infatti è ancora rinchiuso nella sfera epico-mitica, e pertanto non può immaginare che la famiglia degli Atridi possa lasciarsi alle spalle il passato di lotte fratricide e conoscere un nuovo destino, basato sull'armonia tra i suoi componenti. Dice perciò con sarcasmo a Ifigenia che, se in virtù del suo ruolo di sacerdotessa dovrà sacrificarlo, non farà altro che rispettare l'usanza della stirpe<sup>116</sup>.

Per un attacco della sua malattia, Oreste cade svenuto, e Ifigenia esce di scena per chiedere l'aiuto di Pilade. Nella scena successiva Oreste ha una visione (vv.

---

<sup>116</sup> Goethe si riferisce all'uccisione di Crisippo per mano di Atreo e Tieste. Distaccandosi dalla sua fonte Igino (*Fabula* 85) passa sotto silenzio il coinvolgimento di Ippodamia nell'assassinio di Crisippo. Anche il ruolo della stessa Clitemestra nell'assassinio di Agamennone è ridimensionato rispetto all'*Agamennone* eschileo, in quanto è Egisto, e non la donna, a vibrare il colpo fatale ad Agamennone (cfr. Trunz 1982-8: V 448, nota al v. 341). Il ridimensionamento della responsabilità femminile nei mali della stirpe atridica prepara la strada all'apertura di una via di pace per la risoluzione dei conflitti operata dalla donna Ifigenia.

1258-9), nella quale vede avanzare verso di lui i suoi antenati, ormai sereni e riappacificati tra loro:

*Sie gehen friedlich, Alt' und Junge, Männer  
Mit Weibern; göttergleich und ähnlich scheinen  
Die wandelnden Gestalten  
(1271-3)*

[Camminano in pace, giovani e vecchi, uomini insieme alle donne; simili a dei, simili le une alle altre appaiono quelle figure mutevoli].

Nell'aldilà, Atreo e Tieste, Agamennone e Clitemnestra sono riconciliati, e sono simili gli uni agli altri (*ähnlich*) in quanto sono scomparse le contese che li dividevano<sup>117</sup>. Questa riconciliazione onirica delle generazioni e dei sessi, impensabile all'interno del vecchio mito, prefigura l'esito finale della tragedia, quando Ifigenia metterà fine alla catena di sangue della stirpe e riconcilerà i due mondi maschile e femminile.

Dopo questa visione, Oreste si libera finalmente dalla maledizione del matricidio, ma non prima che Ifigenia abbia rivolto una preghiera ai fratelli divini Apollo e Artemide (vv. 1317-31; cfr. *infra*, pp. 172-3). La guarigione del giovane, la sua ritrovata capacità di godere del calore dell'affetto della sorella e dell'amico, sono dimostrate dal suo uso del lessico del cuore e del sentimento introdotto da Ifigenia (*mit freiem Herzen*, v. 1341; *reine Freude*, v. 1342; *das Herz*, v. 1358). Tuttavia, Oreste è ancora lontano dal fare propria le nuove istanze etiche di Ifigenia, che del resto, a questa altezza del dramma, non sono ancora state espresse pienamente: egli dichiara la volontà di perseguire nuovamente una grande impresa (*großer That*, v. 1364), utilizzando un'espressione che, come si è visto, indica le tradizionali imprese eroiche. E infatti, nel finale, egli proporrà a Toante un duello risolutivo (vv. 2041-4), che il re tauro accetterà, riconoscendo che Oreste si è rivelato degno dei suoi antenati (vv. 2058-9). In effetti il ricorso alle armi e alla violenza è in linea con il passato dei Tantalidi, e più in generale con il mondo epico-mitico di cui Oreste è l'erede: una via tante volte percorsa, ma che in realtà non ha saputo che perpetuare sangue e di delitti. Solo sperimentando un mezzo

---

<sup>117</sup> Solo Tantalò, che compì il primo atto di sangue servendo agli dei le carni del figlio Pelope, non è perdonato, e deve ancora scontare la sua pena

radicalmente nuovo si potrà raggiungere il risultato di mettere fine a queste sofferenze; e il compito di indicare questo nuovo mezzo spetta a Ifigenia.

c. *Ifigenia*

Un passo cruciale per comprendere il personaggio di Ifigenia è contenuto nella terza scena del primo atto. Il re Toante si presenta in scena per sollecitare l'eroina a dargli una risposta definitiva in merito alla proposta di matrimonio che ormai da tempo ha avanzato – un'innovazione che Goethe non è il primo ad apportare al modello euripideo<sup>118</sup>. Ifigenia oppone un diniego a questa proposta (vv. 481-92). La risposta di Toante apre un confronto sulla possibilità di udire la voce degli dei:

THO. *Es spricht kein Gott; es spricht dein eignes Herz.*

IPH. *Sie reden nur durch unser Herz zu uns.*

THO. *Und hab' Ich, sie zu hören, nicht das Recht?*

IPH. *Es überbraust der Sturm die zarte Stimme.*

(493-498)

[Toante. Non è un dio a parlare, ma il tuo cuore.

Ifigenia. Solo attraverso il nostro cuore parlano a noi.

To. E io non ho il diritto di sentirli?

If. La tempesta copre la flebile voce].

Colpisce, nelle parole di Ifigenia, la designazione del cuore come unico organo “sensoriale” che può udire la voce degli dei. Si ricorderà che anche Pilade aveva vantato la capacità di ascoltare gli dei (vv. 601-3), ma attraverso i sensi e l'intelletto. Nel confronto a distanza tra Ifigenia e Pilade si esprime ancora una volta la centralità della tematica religiosa in questa tragedia, che si articola in due punti collegati: la possibilità di ascoltare la voce degli dei e di compiere, conseguentemente, azioni da loro approvate. Con il riferimento allo *Herz*, Goethe utilizza un termine chiave del dibattito religioso contemporaneo, in un'epoca che, svincolandosi dall'illuminismo più ortodosso, stava rivalutando il ruolo del

---

<sup>118</sup> La proposta matrimoniale di Toante è già nel rifacimento di François Joseph de Lagrange-Chancel (1697), in quello di Joseph Stranitzky, scritto in data incerta nel primo quarto del Settecento, e infine in quello di Mattia Verrazzi (1764) (vd. Heitner 1964: 306). Non pare però che si possa provare che Goethe conoscesse questi precedenti adattamenti.

sentimento come ispiratore di un sentimento religioso più autentico di quello vissuto attraverso la guida della ragione.

L'appello dell'Ifigenia goethiana al sentimento mostra infatti analogie con il Sentimentalismo (*Empfindsamkeit*), un movimento culturale con radici in ambito inglese, e innanzitutto dall'opera di Anthony Ashley, duca di Shaftesbury (1671-1713), nella cui opera "Gefühl und Empfindung" sono viste come "Grundlage der moralischen und ästhetischen Erziehung des Menschen" (Kaiser 2007: 30). Rüdiger Nutt-Kofoth (2004) ha mostrato come concetto goethiano di *Herz*, quale si esprime nell'*Iphigenie*, trae la sua duplice valenza etica e affettiva rispettivamente dai due concetti di *Seele* e di *Herz* presenti nelle opere di sentimentalisti tedeschi come Gellert. Questa fusione dell'ambito morale e affettivo rivela l'influsso di Herder, che concepiva il cuore come la sede dell'impulso morale dell'individuo, nonché delle sue risorse creative (vd. la voce *Herz* nel *Goethe-Wörterbuch*).

Una seconda, ancora più significativa fonte di ispirazione per il messaggio religioso dell'*Iphigenie* è da identificarsi nel pietismo, quel movimento religioso che esaltava lo *Herz* come sede della rivelazione divina in ogni uomo. A questo proposito è istruttiva la lettura di un passo da una lettera scambiata tra due comunità di pietisti svevi:

*Preyß seye der erbarmenden Gnade Gottes über uns gesagt, die uns . . . das Fürbild der Heilsamen Worte vom Glauben und von der Liebe in Christo Jesu, als eine gute Beylage, in unser Herz geschenkt hat. Solche Erkenntnuß des Heils in dem Sohn Gottes dienet uns immer für einen Probiestein, woran wir jezo und künftig das schimmernde Flittergold unserer jetzigen aufgeklärten Welt prüfen können (cfr. Köhnke 1979: 104-5).*

[Sia resa lode alla grazia misericordiosa di Dio nei nostri confronti, che ci ha donato nel nostro cuore l'immagine delle parole salvifiche della fede e dell'amore in Gesù Cristo, come un prezioso tesoro. Una simile comprensione della santità del figlio di Dio ci serve costantemente come pietra di paragone con cui possiamo, ora e in futuro, sottoporre a prova il luccicante oro finto del nostro contemporaneo mondo dei lumi].

L'affermazione secondo cui lo *Herz* contiene l'immagine della fede e dell'amore di Cristo si pone in aperta polemica con la religiosità illuministica, che riponeva invece nelle facoltà razionali il principio della religione. Nel suo *Die Religion innerhalb der Grenzen der bloßen Vernunft* (1794) Kant esclude che tramite un

*Gefühl* sia possibile ottenere una nozione delle leggi morali, né una qualche rivelazione divina:

*Aber so wenig, wie aus irgend einem Gefühl, Erkenntnis der Gesetze, und daß diese moralisch sind, eben so wenig und noch weniger, kann durch ein Gefühl das sichere Merkmal eines unmittelbaren göttlichen Einflusses gefolgert und ausgemittelt werden* (AA VI 114,1-4).

La vicinanza di Goethe al pietismo è documentabile anche su base biografica. Non solo la sua città natale, Francoforte, era sede di una nutrita comunità pietistica, ma questa comunità si riunì più volte nella casa dei genitori di Goethe, per iniziativa della madre (Chiarloni 1989: 133-6). Goethe stesso frequentò probabilmente sedute dei pietisti e lesse autori pietisti come Poiret e Arnold (141). Ancora più importante fu l'amicizia di Goethe con Susanne Katarina von Klettenberg, un'aristocratica che era tra i maggiori esponenti della comunità pietistica di Francoforte: nella sua corrispondenza con Goethe e con il teologo svizzero Lavater emergono temi che saranno centrali nell'*Iphigenie*: la superiorità assiologica del sentimento sulla ragione, la maggiore vicinanza della donna e del bambino all'autentico spirito religioso, la capacità dello *Herz* di mettersi in comunicazione con il divino (147-50). Ma Goethe fu interessato persino a figure di visionari e profeti, che percorrevano la Germania contemporanea affermando di avere visioni estatiche e un contatto diretto con la divinità: nel 1774 compì un viaggio sul Reno allo scopo di incontrare una comunità di ispirati (ricostruito in Schneider 1995: 163-9).

La controversia tra ragione e sentimento, rinvenibile nell'opera di Goethe, ha un parziale parallelo nel percorso intellettuale di Schiller, diviso tra la volontà di non rinunciare alle conquiste filosofiche dell'illuminismo e il bisogno di riservare uno spazio al cuore come sede del sentimento, delle energie individuali, della personalità (Lohmann 1959: 8). Schiller avvertiva che la religione razionale di Kant (la *Vernunftglaube*) non era in grado di creare un senso etico autenticamente vissuto (Köhnke 1979: 103-4). Nei suoi primi drammi (*Fiesco*, *Kabale und Liebe*, *Don Carlos*), alla dimensione religiosa si aggiunge quella politico-sociale, e lo *Herz* costituisce il baluardo della rivolta individuale contro le norme sociali, le leggi politiche, la corruzione della società. La tormentata ricerca di una conciliazione tra ragione e sentimento sfocia nel saggio *Über Anmut und Würde* (1793), nel quale

Schiller da un lato concede che il principio morale, come ritiene Kant, è un principio razionale, dall'altro sostiene la necessità che la natura sensitiva (*die sinnliche Natur*), non venga repressa, ma sia messa in condizione di collaborare al perfezionamento morale dell'individuo: una collaborazione nella quale la ragione ha un ruolo direttivo, dovendo “formare” il cuore (*das Kopf muss das Herz bilden*; cfr. Lohmann 1959: 81-2).

Per quanto riguarda Goethe, negli anni successivi all'*Iphigenie* egli tentò di superare la rigida distinzione tra ragione e sentimento, argomentando sulla inseparabilità e la compenetrazione di corpo e mente (Krimmer 2013: 108). D'altra parte, la sua perdurante fiducia nel sentimento religioso femminile traspare ancora nel *Faust*, in una figura come Gretchen (109-10), e nell'enfasi posta sull'importanza delle preghiere femminili per la salvazione del protagonista (113).

La ricostruzione del quadro culturale in cui nasce l'*Iphigenie* goethiana aiuta a comprendere il senso del confronto tra Ifigenia e Pilade, finalizzato a determinare quale delle due norme religiose sia più idonea a comprendere la volontà degli dei. Se Ifigenia è l'assertrice di una religione fondata sul senso morale interiore, rappresentato dal cuore, Pilade propugna l'uso della ragione e dei sensi esterni: sarebbe troppo affermare che egli è il rappresentante della *Vernunftglaube* kantiana, ma certamente in lui si dimostra l'insufficienza di un senso religioso che non faccia appello alle risorse etiche interiori dell'individuo.

Ifigenia si riferisce all'incorrotta fonte morale che è nello *Herz* tramite l'aggettivo *rein* “puro”, che Pilade le ritorce contro, utilizzandolo per esprimere l'incapacità di Ifigenia di adattarsi a quelle che egli ritiene essere le leggi del mondo (al v. 1583 la definisce *reine Seele*). Si apre così un confronto tra i due sulla liceità di usare l'inganno per portare a termine la missione taurica:

IF. *Die Sorge nenn' ich edel, die mich warnt,  
Den König, der mein zweiter Vater ward,  
Nicht tückisch zu betrügen, zu berauben.*  
PY. *Der deinen Bruder schlachtet, dem entfliehst du.*  
IF. *Es ist derselbe, der mir Gutes that.*  
PY. *Das ist nicht Undank, was die Noth gebeut.*  
IF. *Es bleibt wohl Undank; nur die Noth entschuldigt.*  
PY. *Vor Göttern und vor Menschen dich gewiß.*

If. *Allein mein eigen Herz ist nicht befriedigt.*  
Pi. *Zu strenge Forderung ist verborgner Stolz.*  
If. *Ich untersuche nicht, ich fühle nur.*  
(1640-50)

[If. Chiamo nobile la preoccupazione che mi ammonisce a non ingannare perfidamente il re, che è stato il mio secondo padre.  
Pi. Tu scappi da chi uccide tuo fratello.  
If. È lo stesso, che mi ha fatto del bene.  
Pi. Non è ingratitudine, ciò che la necessità impone.  
If. Rimane invece ingratitudine, solo la necessità la scusa.  
Pi. Di certo scusa te di fronte agli dei e agli uomini.  
If. Solo il mio cuore non è in pace.  
Pi. Un eccessivo rigore cela l'orgoglio.  
If. Io non indago, sento soltanto].

In questi versi va in scena, nella forma serrata della sticomitia, il duello tra i modelli etici espressi dai personaggi. L'inquietudine dell'eroina di fronte all'inganno e al furto è espressa tramite la parola *Sorge*. Essa è associata all'aggettivo *edel* "nobile": come è riportato nella tabella 4, questo aggettivo può appartenere sia all'ambito epico-mitologico, dove designa la tradizionale nobiltà di stirpe, sia, come qui, all'ambito della nuova religiosità di Ifigenia. È notevole che al v. 33 Ifigenia abbia definito *edel* lo stesso Toante: il riconoscimento della qualità morale di un barbaro crea dunque, già dall'inizio, la possibilità di quella conciliazione tra Greci e Tauri che Ifigenia otterrà alla fine della tragedia.

Alla *Sorge* di Ifigenia Pilade oppone la *Noth*, la Necessità, un termine che fa pensare al greco *ἀνάγκη*. Pilade si fa dunque portavoce di quel principio di sottomissione di ogni cosa alla legge del Fato che era espressa al termine della tragedia euripidea da Atena (*IT* 1486), riprendendo ancora più oltre quasi alla lettera le parole della dea euripidea (*Iph.* 1680-4). La Necessità cui Pilade fa appello è anche una rigida configurazione dei rapporti umani, tale per cui non è pensabile che Greci e Tauri possano arrivare a un'intesa, ma solo avere rapporti ostili. In questo, il *Noth* dell'*Iphigenie* ricorda la *Notwendigkeit* che, nel *Don Carlos* di Schiller, indica l'inflessibilità del potere assoluto, che ha la sua emanazione nella volontà di re Filippo e il suo braccio armato nel duca di Alba (cfr. Lohmann 1959: 52): in entrambi i drammi, si tratta di una realtà politica apparentemente fissa e immutabile. Il successo di Ifigenia risiederà allora nello scardinare questa Necessità politica, nel

mostrare che un'altra modalità di relazione tra gli uomini è possibile. Il principio su cui l'eroina fa leva per questa sua rivoluzione nei rapporti umani ha sede nello *Herz*, che qui ella eleva a giudice supremo delle scelte compiute: anche se tutti gli uomini e gli dei giustificassero il comportamento immorale di Pilade, nondimeno lo *Herz* di Ifigenia non potrebbe trovare pace. La regola di Ifigenia non prevede la ricerca e la riflessione razionale (espressa dal verbo *untersuchen*) bensì soltanto l'affidarsi al sentimento (con il verbo *fühlen*), e in questo l'eroina si dimostra davvero erede del pietismo.

Dal pietismo, l'Ifigenia di Goethe trae anche l'esaltazione dell'ingenuità e dell'innocenza legate alla sfera dell'infanzia. Lo si osserva nel momento in cui Ifigenia, al sentire da Oreste il racconto dell'assassinio di Clitemestra, commenta che gli anni di servizio alla dea come sacerdotessa le fanno sentire in modo ancora più acuto il dolore per le efferatezze della stirpe:

*Unsterbliche, die ihr den reinen Tag  
Auf immer neuen Wolken selig lebet,  
Habt ihr nur darum mich so manches Jahr  
Von Menschen abgesondert, mich so nah  
Bei euch gehalten, mir die kindliche  
Beschäftigung, des heil'gen Feuers Gluth  
Zu nähren aufgetragen, meine Seele  
Der Flamme gleich in ew'ger frommer Klarheit  
Zu euern Wohnungen hinaufgezogen,  
Daß ich nur meines Hauses Gräuel später  
Und tiefer fühlen sollte?*  
(1039-49):

[O immortali, che vivete sereni un puro giorno su nuvole sempre nuove, mi avete separato per alcuni anni dagli uomini, e tenuta così vicina a voi, e affidato l'infantile compito di alimentare la brace del fuoco sacro; avete innalzato la mia anima, come una fiamma, in un'eterno pio splendore, fino alle vostre dimore, solo perché io potessi poi avvertire più profondamente l'orrore della mia casa?].

Da questi versi emerge il collegamento tra la purezza degli dei, così come essi sono visti da Ifigenia (*reinen*), e l'innocenza del culto che a essi tributa Ifigenia, espressa dall'associazione con l'infanzia (*kindliche Beschäftigung*). Negli anni di prigionia

in Tauride<sup>119</sup> Ifigenia ha coltivato un culto puro e interiore della divinità, e come è stato chiarito già all'inizio della tragedia, è persino riuscita a convincere Toante a sospendere i sacrifici umani (cfr. vv. 122-7). L'eroina goethiana non è contaminata dal sangue di vittime sacrificali, diversamente dall'eroina euripidea<sup>120</sup>, e non cova nemmeno odio verso i responsabili della sua rovina (Elena, Menelao, Odisseo, Calcante), che invece, come si è visto, nell'*IT* l'eroina malediceva e addirittura, nel caso di Elena e Menelao, si augurava di poter sacrificare. L'eroina moderna è purificata da questi limiti etici che ancora sussistevano nel personaggio euripideo, e conosce solo pensieri e parole di autentica eticità. Proprio in nome di questo senso etico ella denuncia la contraddizione dell'agire divino: perché gli dei, che le hanno concesso di purificare il culto taurico, hanno poi permesso il compiersi di eventi orribili come la morte di Agamennone e Clitemnestra? È chiaro che essi sono ancora legati alla dimensione epico-mitologica, necessitano ancora di una dimostrazione di amore e purezza da parte umana, per poter davvero modificare la propria natura. La premessa di questa azione umana è nel paragone tra la *Seele* umana e la *Flamme* dell'altare: non solo nel tempio della dea, ma anche nel tempio interiore dell'anima brucia una fiamma capace di ascendere al cielo. Come è nei dettami del pietismo, la religione istituzionale si trasforma in una religione interiore, pura come i sentimenti di un bambino.

Ed è con l'arrendevolezza di un bambino che Ifigenia si lascia convincere da Pilade, nonostante la sua ribellione interiore, a farsi strumento del piano di lui che prevede di ingannare Toante e di rubare la statua: al v. 1402 ammette che deve farsi guidare come fosse un bambino (*Ich muß mich leiten lassen wie ein kind*), perché è entrata in una dimensione di menzogna che non le è propria, e dove non può muoversi autonomamente. L'eroina sarà costretta a pronunciare con la sua voce parole che non vengono dal suo cuore, ma le sono state messe in bocca da Pilade, con la collaborazione di Oreste (vv. 1398-9): "mi hanno messo in bocca astute

---

<sup>119</sup> Nei testi antichi non è mai menzionata una terra di nome Tauride, ma semmai una terra dei Tauri (Ταύρων γῆ, *IT* 30. Tuttavia, poiché invece Goethe ritiene esistente una Tauride (*Tauris*), in riferimento alla sua *Iphigenie* è lecito usare questa designazione geografica.

<sup>120</sup> Al quesito se l'Ifigenia euripidea abbia già effettivamente sacrificato dei Greci dà una risposta positiva, e condivisibile, Strachan (1976: 138): "Iphigenia is consistently represented as having sacrificed Greeks, probably in some numbers".

parole" (*[sie] haben kluges Wort mir in den Mund gegeben*). Solo su direzione di altri Ifigenia può pronunciare parole che siano *klug*.

Tuttavia, l' 'infantilità' di Ifigenia non può sopportare di farsi portavoce della menzogna e dell'inganno nei confronti di altri esseri umani, come ella stessa mette in chiaro rivelando a Oreste di aver confessato a Toante tutto l'inganno:

*Verzeih mir, Bruder! doch mein kindlich Herz  
Hat unser ganz Geschick in seine Hand  
Gelegt.*  
(vv. 2005-7)

[Perdonami, fratello, ma il mio cuore infantile ha posto il nostro destino interamente nelle sue mani (*scil.* Di Toante)].

Con questa confessione di Ifigenia, le residue speranze si concentrano sul re barbaro Toante, al quale Ifigenia ha affidato la sorte sua e dei suoi cari. Nel prossimo capitolo si vedrà come Ifigenia, con il concorso di Oreste, avrà successo nel persuadere Toante a lasciar partire i Greci.

## Capitolo V

### Il finale dell'*Iphigenie* di Goethe

#### 1. L'esito della dialettica tra i tre elementi nell'*Iphigenie*

Dopo aver chiarito, attraverso l'analisi della caratterizzazione dei personaggi che ne sono portatori, la natura delle tre forze di *List*, *Gewalt* e *Wahrheit* in competizione per la risoluzione della vicenda tragica, è opportuno raccogliere in un quadro unitario gli spunti fin qui forniti e osservare l'esito della competizione tra i tre principi, riprendendo il paragone con l'*IT* di Euripide e il *Filottete* di Sofocle.

Nell'*IT* euripidea l'opzione della parola veritiera non è mai contemplata, dal momento che è impossibile instaurare un dialogo con barbari selvaggi e incivili. L'opzione della forza è proposta da Oreste in fase di discussione su quale via intraprendere, ma Ifigenia la esclude sulla base del rapporto di ospitalità che la lega a Toante (Eur. *IT* 1020-3). L'unica possibilità di soluzione umana alla vicenda rimane il sotterfugio, e in effetti sembra che questo abbia successo nel momento in cui la nave greca, dopo una breve scaramuccia, si avvia a uscire dalla baia in cui era ormeggiata (Eur. *IT* 1391-2). Ma a questo punto Euripide inserisce un elemento del tutto imprevisto e imprevedibile da parte dei personaggi: un forte vento contrario e alte onde rispingono la nave verso riva, dove i Tauri si preparano all'arrembaggio. Si annuncia un nuovo ricorso alla *Gewalt*, che si tradurrebbe però in una sicura sconfitta per i greci a causa dell'inferiorità numerica. Sembra che nulla ormai possa impedire il fallimento dell'impresa, che significherebbe non solo la mancata purificazione di Oreste, ma la fine della famiglia degli Atridi. Solo un intervento divino può salvare i greci, ed è la voce di Atena (Eur. *IT* 1435-74) a fermare i Tauri e a stabilire il ritorno degli Atridi in Grecia.

Nel *Filottete*, l'unica opzione che all'inizio appare percorribile è quella dell'inganno. A Neottolema, che respinge il sotterfugio in quanto indegno del proprio lignaggio aristocratico e si dichiara pronto a catturare Filottete con la forza (vv. 86-95) o in alternativa ad adire la via della persuasione (v. 102), Odisseo replica che queste due strade non sono percorribili: l'eroe non si lascerebbe persuadere, e le sue frecce avvelenate sarebbero letali a un assalitore. È il caso di notare che in effetti Odisseo ha ragione:

l'inganno potrebbe sortire il risultato voluto, e solo il pentimento di Neottolemo lo impedirà.

All'inizio Odisseo convince con le sue argomentazioni Neottolemo: il giovane, fingendo di aver abbandonato la spedizione troiana a causa della decisione degli Atridi di dare le armi del padre Achille a Odisseo stesso, conquista la fiducia di Filottete e riesce a farsi consegnare l'arco (vv. 776). Ma la costruzione dell'inganno comincia a crollare nel momento in cui Neottolemo decide di rivelare a Filottete il vero motivo della spedizione a Lemno (vv. 915-16). Impietosito dalle recriminazioni e dai lamenti del vecchio eroe, il giovane tentenna e sta per riconsegnargli l'arco, quando sopraggiunge Odisseo e lo ferma (v. 974). Si noti che a questo stadio sarebbe possibile catturare Filottete, ormai privo di difese, attraverso l'uso della forza<sup>121</sup>. Odisseo minaccia di attuare questa soluzione (vv. 983), ma poi dichiara che una volta ottenuto l'arco non è necessario che Filottete si aggiunga alla spedizione, e può essere lasciato a Lemno (vv. 1054-62). A questo punto il coro fa un tentativo di persuadere Filottete, invano (vv. 1163 ss.). Ma ecco che rientra in scena Neottolemo (vv. 1222 ss.), dichiarando a Odisseo l'intenzione di riconsegnare l'arco a Filottete; Odisseo minaccia il giovane ma, quando vede che questi è pronto a reagire anche con la spada a ogni tentativo di fermarlo, esce di scena promettendo la ritorsione dell'esercito. Nulla più ostacola la restituzione dell'arco (v. 1292), che Neottolemo attua dopo un altro debole tentativo di persuadere il vecchio eroe. La restituzione mette fine alla possibilità di utilizzare la forza contro Filottete: Odisseo minaccia ancora di condurlo forzatamente a Troia (vv. 1296-8), ma Filottete è pronto a rispondere colpendolo con una delle sue frecce avvelenate, ciò che accadrebbe se Neottolemo non fermasse il suo braccio permettendo così l'uscita di scena di Odisseo (vv. 1300-7).

A questo punto del dramma inganno e forza sono definitivamente inapplicabili. Solo ora vi sono le condizioni perché venga tentata la carta che adottando il lessico di Goethe si è definito della 'verità', ovvero il tentativo di persuasione basato su franchezza, libera scelta e ricerca di fiducia; in precedenza questa possibilità non si dava, in quanto la privazione dell'arco costituiva un elemento di costrizione verso Filottete e rendeva impossibile un rapporto leale. La rinnovata fiducia di Filottete verso Neottolemo, che gli ha dimostrato di essere degno figlio di Achille (vv. 1310-13), consente al giovane di tentare di persuaderlo a partire (vv. 1314-401), facendo appello al duplice vantaggio che Filottete otterrebbe:

---

<sup>121</sup> L'esatta interpretazione dell'oracolo di Eleno è controversa: è sufficiente che l'arco di Filottete arrivi a Troia perché la città si conquistata, o è necessaria anche la presenza di Filottete stesso? Nel momento in cui Filotte cade addormentato, sembrerebbe delinearsi un contrasto di interpretazioni tra Neottolemo, che sostiene la necessità di portare anche l'eroe (vv. 839-42) e il coro, che esorta Neottolemo a cogliere l'occasione per sottrarre l'arco e abbandonare Filottete (questa almeno è l'interpretazione di Jebb e Kamerbeek dei vv. 843-54, cfr. Avezzù, Pucci e Cerri 2003: 257 *ad loc.*).

potrebbe essere guarito dal suo male a opera dei figli di Asclepio, che sono al seguito dell'esercito acheo, e conseguire la fama di distruttore di Troia. Filottete sembra forse tentennare, ma un suo cedimento è escluso dall'impossibilità di tornare a fianco degli Atridi e di Odisseo, che lo hanno danneggiato e certamente lo danneggerebbero anche in futuro. Neottolemo non respinge le argomentazioni del vecchio, ma dichiara che questo rischio sarebbe ampiamente bilanciato dai sicuri vantaggi; ciononostante non riesce a persuadere Filottete. Al contrario, questi richiama Neottolemo al rispetto dell'impegno a riportarlo in patria e il giovane cede alla sua richiesta. La decisione di Neottolemo certifica il fallimento di tutte e tre le opzioni finalizzate a portare Filottete e il suo arco a Troia; i mezzi umani hanno fallito, e l'unica soluzione che preservi il mito consolidato può arrivare dalla sfera soprannaturale. Solo l'intervento del *deus ex machina* Eracle potrà ripristinare le coordinate mitiche, prescrivendo a Filottete di recarsi a Troia e compiere il proprio destino.

I due drammi antichi hanno, nel loro intreccio, l'elemento comune del fallimento delle opzioni umane, che rende necessario l'intervento divino. Un simile esito non poteva che essere guardato con un profondo senso di insoddisfazione da parte di Goethe, in quanto non salvaguardava l'irrinunciabile principio dell'autonomia d'azione umana. Wolfdietrich Rasch (1979: 30-40), ha richiamato l'attenzione sul debito di Goethe con la concezione illuministica dell'autonomia umana<sup>122</sup>, quale si esprimeva ad esempio nella definizione kantiana di *Selbstdenken*:

Selbstdenken heißt den obersten Probirstein der Wahrheit in sich selbst (d. i. in seiner eigenen Vernunft) suchen; und die Maxime, jederzeit selbst zu denken, ist die Aufklärung.

(AA VIII 146,27 n.)

---

<sup>122</sup> L'idea di Rasch secondo cui Ifigenia sarebbe da includere nella categoria del *Selbsthelfer*, un termine usato da Goethe all'inizio del *Götz von Berlichingen* a indicare l'individuo che si emancipa, con le sue sole forze dalle costrizioni della società o dell'ortodossia religiosa per esercitare un'azione autonoma, è stata però a ragione ridimensionata da Berger (2008: 199), il quale ha fatto notare che il buon esito della vicenda tragica non è frutto dell'azione della sola Ifigenia, ma piuttosto si deve a una collaborazione con Toante e Oreste. Anche la guarigione di Oreste non è semplicemente l'autonomo frutto di un processo di espiazione interiore (come ritengono Rasch 1979: 124, Borchmeyer 1980: I 112) ma è il risultato della vicinanza della sorella e dell'amico (Berger 2008: 209). A questo proposito Mandelartz ricorda che, per Goethe, la colpa comporta un isolamento dal mondo, e di conseguenza la guarigione può avvenire solo attraverso una reintegrazione nella società e del mondo stesso: la guarigione non è dunque un momento solitario, bensì un processo che recupera il singolo al tutto ("Schuld ist zugleich Krankheit, insofern die Abtrennung vom Ganzen das Individuum seiner Lebensgrundlagen beraubt. Heilung ist umgekehrt zugleich Entschuldung, insofern das Individuum wieder ins Ganze aufgenommen wird", 2009: 48).

Il concetto dell'autonomia di pensiero, e quindi d'azione, è alla base della definizione kantiana di illuminismo. Ma a una valorizzazione dell'indipendenza dell'azione umana conduceva anche l'idea pietistica della presenza della voce divina nel cuore umano, che faceva di quest'ultimo una guida sicura per agire nella certezza di interpretare la volontà divina. Se dunque in molte rielaborazioni precedenti di drammi antichi, inclusa l'*IT*, l'apparizione divina era stata rifiutata in quanto violava il principio della verosimiglianza (cfr. *supra*, p. 46 n. 45), ora è prima di tutto questa istanza di emancipazione umana a condurre Goethe al rifiuto del *deus ex machina*. La soluzione alla sua tragedia doveva venire dalle energie interne dei personaggi umani, e le divinità dovevano rimanere fuori dal gioco drammatico, consentendo agli uomini di mettere fine alle dolorose vicende della famiglia atridica.

Per comprendere come questo risultato sia raggiunto nell'*Iphigenie*, è necessario riprendere la lettura della tragedia a partire dal confronto con Pilade sulla necessità di adire la via dell'inganno per raggiungere l'obiettivo della salvezza. Dopo l'uscita di scena di Pilade, Ifigenia si trova sola in scena, e può così dar sfogo al dissidio interiore tra la necessità di ingannare Toante, che apparentemente è l'unico mezzo per raggiungere la salvezza, e la consapevolezza che in questo modo persevererà in quella prassi di menzogne e sotterfugi che ha dannato la stirpe dei Tantalidi fin dalla sua origine:

*So hofft' ich denn vergebens, hier verwahrt,  
Von meines Hauses Schicksal abgeschieden,  
Dereinst mit reiner Hand und reinem Herzen<sup>123</sup>  
Die schwer befleckte Wohnung zu entschünnen!*  
(1699-1702)

[Allora ho sperato invano, qui custodita, separata dal destino della mia casata, che un giorno avrei, con mano pura e cuore puro, purificato la mia casa così macchiata di delitti].

Il lamento di Ifigenia ricorda la succitata invocazione agli dei ai vv. 1039-49, nella quale ugualmente parlava della sua permanenza in Tauride, separata dagli altri

---

<sup>123</sup> Torrance 2007: 186 coglie la derivazione di questo duplice riferimento alla purezza di mano e cuore dal Salmo 24,3: «Chi salirà alla collina del Signore? [...] Colui che ha mani immacolate e un cuore puro».

Greci. Ora ella esprime più chiaramente il concetto che questa separazione è stata la premessa per potersi distanziare dalla consuetudine alla violenza e all'inganno propria della sua casa, e poter immaginare un nuovo modo per interrompere la catena di sangue che la affligge: un modo basato sulla purezza, ancora una volta espressa dall'aggettivo *rein*. Esprimendo la speranza di poter lavare via la macchia dalla propria casa, Ifigenia introduce un concetto di purificazione etica che supera la mera purificazione rituale della religione tradizionale: un concetto etico che, come si è visto nel secondo capitolo (cfr. *supra*, pp. 62-3), era già presupposto dall'Ifigenia euripidea quando affermava che, se i suoi piani fossero andati a compimento, la dea avrebbe abitato una casa pura (καθαρὸν οἰκήσεις δόμον, v. 1231). Anche lì Ifigenia si basava sull'ambiguità tra la purificazione rituale del tempio taurico dal contatto con il matricida, e la purificazione sostanziale di Artemide dall'inumano rito taurico. L'Ifigenia goethiana sviluppa questo concetto di purezza, includendo nelle macchie etiche che devono essere ripulite non soltanto il sacrificio umano dei Tauri, ma anche la violenza e l'inganno abitualmente praticati dai Greci, in particolare nella sua stirpe. Da questo punto di vista, non sorprende che in Tauride, nonostante la pratica dei sacrifici umani – che però Ifigenia è riuscita a far sospendere – l'eroina abbia potuto maturare quell'idea di purezza che non aveva potuto maturare in Grecia: l'isolamento dalla famiglia le ha consentito di vederne le limitazioni etiche e di comprendere con quali mezzi possono essere superate.

A ragione Torrance ha visto, in questa sottolineatura della positività della separazione dalla propria famiglia e comunità, “a reflection of Christian ideology, according to which separation from society, through leading the life of a monk, nun, or hermit, brings one closer to god” (2007: 186); questa non è che uno degli elementi riconducibili al cristianesimo presenti in questo dramma, che saranno meglio focalizzati nelle conclusioni.

Ma il paradosso di una greca che riesce a purificare il suo cuore in Tauride, oltre a richiamare una concezione cristiana di eremitaggio, serve a scardinare l'idea di una superiorità morale della Grecia sulla terra barbara e preparano la successiva unificazione di Greci e barbari nella comune patria dell'umanità. La Grecia, adusa all'inganno e alla violenza, non è meno bisognosa di un'evoluzione etica di quanto

lo sia la Tauride, ma ciò non è compreso da un personaggio come Pilade, che poco prima ha affermato che, ingannando i Tauri, Ifigenia avrebbe potuto cancellare la maledizione (*Fluch*) che grava su Oreste (v. 1617). Ifigenia sente che tale maledizione non potrà che perpetuarsi all'infinito finché non cesserà il ricorso a quei mezzi immorali che fin qui sono stati la norma; ma d'altra parte si vede costretta a ricorrere ancora a quei mezzi, perché la Necessità, invocata da Pilade, così impone, e per questo teme che la maledizione continuerà, forse per sempre (*Soll dieser Flucht denn ewig walten?*, v. 1694). Per questo, ella cova dentro di sé una ribellione (*ein Widerwille*, v. 1713) contro la volontà degli dei, che sembra obbligarla all'inganno, e la paragona alla ribellione dei Titani (vv. 1713-16). Tuttavia, la sua rivolta avrà carattere opposto a quello della rivolta dei Titani, che era stata motivata da una competizione con le divinità sul terreno della forza e dell'arbitrio: essa sarà invece basata sul rifiuto etico dell'idea, radicata nel mito, che gli dei possano costringere gli uomini a compiere atti disumani. Questa immagine mitica di una divinità spietata è fissata nel successivo *Prazenlied*, il canto delle Parche che la balia recitava a Ifigenia quando era bambina (vv. 1726-67): gli dei sono indifferenti al destino umano, e il genere umano li può solo temere (*Es fürchte die Götter / Das Menschegeschlecht!*, v. 1726); se innalzano un uomo alla loro mensa, è solo per farlo cadere più rovinosamente nel Tartaro, dove attenderà vanamente una giusta sentenza.

Contro questa concezione di un mondo divino che persegue i suoi fini senza avere riguardo per gli uomini, e che assegna loro dei compiti che, per essere portati a termine, richiedono il ricorso a mezzi che ripugnano a un autentico senso etico umano, Ifigenia matura una ribellione graduale. Un primo momento di cedimento si è già verificato quando la sacerdotessa ha acconsentito, dopo una debole opposizione, alla richiesta del consigliere di Toante, Arcade<sup>124</sup>, di informare il re prima di avviare il rito di purificazione dei due stranieri e della statua (atto quarto scena seconda, vv. 1421-1502); l'abbandono definitivo dell'inganno e si compie nella terza scena del quinto atto, in un confronto verbale tra Ifigenia e Toante.

---

<sup>124</sup> Il personaggio di Arcade è invenzione di Goethe, che sviluppa la figura francese del *confident* anonimo (su cui cfr. *supra*, p. 45), e fa da mediatore tra Toante e Ifigenia. Tramite Arcade, Goethe sviluppa il tema del rapporto tra il potere assoluto e i sudditi; egli è "the representative and spokesman of the upper class of Tauri, who have responsibility toward both king and plebeian" (Heitner 1964: 307).

Non è di poco conto notare una differenza con l'*IT* circa l'atteggiamento del re e dei barbari verso la richiesta di dilazione avanzata da Ifigenia: nella tragedia euripidea Toante non dubita per un momento della buona fede di Ifigenia, e anzi la esorta a compiere la purificazione scrupolosamente senza curarsi della durata del rito (*IT* 1219-20). I Tauri che scortano la processione al mare, e che vengono allontanati da Ifigenia con il pretesto che non possono assistere al rito, pur notando il trascorrere del tempo non pensano che la sacerdotessa possa averli ingannati, ma solo che corra il pericolo di essere sopraffatta dai due greci; ciononostante, trattiene dalla devozione, si risolvono a intervenire troppo tardi, quando non possono più impedire che gli stranieri prendano la via del mare (*IT* 1327 ss.). Euripide evidenzia in questo modo il contrasto tra l'astuzia dei greci e l'ingenua credulità dei barbari. Nella tragedia di Goethe, al contrario, Toante, non appena informato della richiesta di Ifigenia, concepisce subito il sospetto che si tratti solo di un *bluff* (*Iph.* 1783-1803). Questa differenza rispetto a Euripide sembra funzionale non solo a far sì che, nella scena successiva, la consapevolezza di Toante metta alle strette Ifigenia e acceleri la sua confessione, ma anche a ridurre quella distanza tra greci e barbari che in Euripide è incolmabile e si sostanzia in un senso di superiore intelligenza e abilità dei primi. Goethe crea anche nei particolari i presupposti perché tale distanza venga annullata al termine della tragedia.

Nel confronto con Toante, l'eroina approfitta della dilazione del sacrificio, causata dalla necessità di purificare la statua e le vittime, per cercare di convincere il re a sospenderlo: "la dea", dice, "ti concede una pausa di riflessione" (*Die Göttin gibt dir Frist zur Überlegung*, v. 1808). Ifigenia, una sacerdotessa e straniera, ardisce di denunciare di fronte a Toante la facilità con cui il sovrano assoluto impartisce ordini disumani, seduto su una nuvola in cielo, lasciando che siano i suoi sgherri a sporcarsi le mani (vv. 1810-20). È chiaro il parallelo tra Toante e gli spietati dei olimpici, e d'altra parte tra gli esecutori degli ordini dei sovrani e Oreste e Pilade, esecutori degli ordini divini. L'azione di Ifigenia si volge dunque sia all'ambito religioso, sia a quello politico, con il fine di unificare entrambi in un'unica visione etica: come l'eroina si propone di superare la concezione mitica della divinità, così mira, non già a superare l'assolutismo, bensì a convertire il

sovrano ai dettami dell'umanità (sulla dimensione politica dell'azione di Ifigenia cfr. Mandelartz 2009).

Toante mette a fuoco l'anomalia di questo progetto di Ifigenia, rinfacciandole di aver dimenticato la prima regola della *Klugheit*, non irritare il potente (vv. 1839-40): con l'uso di questo termine, il re dimostra la sua vicinanza alla concezione del mondo di Pilade. Dal punto di vista politico, questa visione maschile si esprime nel tradizionale dominio del potente sul debole. Dal punto di vista del rapporto tra i sessi, essa si sostanzia nella subordinazione della donna all'uomo, come denuncia Ifigenia:

Laß ab! Beschönige nicht die Gewalt,  
Die sich der Schwachheit eines Weibes freut.  
Ich bin so frei geboren als ein Mann.  
Stünd' Agamemnons Sohn dir gegenüber,  
Und du verlangtest was sich nicht gebührt:  
So hat auch Er ein Schwert und einen Arm,  
Die Rechte seines Busens zu verteid'gen.  
Ich habe nichts als Worte, und es ziemt  
Dem edeln Mann, der Frauen Wort zu achten.  
(1856-64)

[Basta! Non abbellire la violenza che si compiace della debolezza di una donna. Sono nata libera come un uomo. Se ti stesse di fronte il figlio di Agamennone, e tu pretendessi qualcosa di ingiusto, avrebbe anche lui una spada e un braccio per difendere i diritti del suo cuore. Io non ho altro che le parole, e si addice a un uomo nobile ascoltare le parole di una donna].

Toante si caratterizza dunque, come gli uomini di parte greca, per l'uso della *Gewalt*, la forza brutta, con la quale si sforza di imporre la volontà del suo cuore maschile<sup>125</sup>, che batte solo per imprese basate su violenza e inganno. Il riferimento a Oreste prefigura il finale del dramma, nel quale in effetti si darà una possibilità di risolvere la contesa tra Greci e Tauri con l'uso delle armi; tuttavia, la qualifica di *edel* per Toante, che non per la prima volta Ifigenia attribuisce al sovrano (cfr. tabella 1), lascia aperto uno spiraglio per la sua conversione alla nuova etica che nasce dal cuore femminile di Ifigenia. Il re stesso conferma di essere sensibile alle parole di Ifigenia, addirittura più che alle armi del fratello (v. 1865).

---

<sup>125</sup> Il testo tedesco ha *Busen* (v. 1862), il "petto" che però in questa tragedia è visto come sede del cuore.

Tuttavia, per ora il re non mostra di recedere sulla necessità di compiere il sacrificio. Rimasta senza alternative per convincere Toante, Ifigenia decide di tentare l'ultima carta a sua disposizione: rivelargli la *Wahrheit* e appellarsi al suo senso di umanità per convincerlo a far partire i Greci. La rivelazione dell'inganno è preceduta da una lunga riflessione (1892-1919), introdotta, secondo l'indicazione scenica, da una pausa di silenzio. Il soliloquio comincia con una serie di ben otto interrogative che danno forma a un dibattito interiore sullo statuto delle imprese eroiche e sulla divisione delle due sfere di attività maschile e femminile (vv. 1892-1912); il momento di presa di coscienza delle possibilità femminili (vv. 1912-19) è segnalato dalla sostituzione delle interrogative con due esclamative, a rimarcare la nuova determinazione di Ifigenia. Quest'ultima si chiede innanzitutto se solo gli uomini hanno diritto (*Recht*) ad imprese inaudite (*zu unerhörten That*), utilizzando un vocabolo come *That*, spesso associato ai fatti eroici maschili. Con una successiva domanda, al v. 1895, Ifigenia chiarisce qual è quella che si può definire la posta in gioco dell'intero dramma: "cosa si considera grande?" (*Was nennt man groß?*) Si è già visto (cfr. tabella 1), che *groß* è un termine tipico del lessico epico-mitologico, e in questo senso è stato utilizzato anche da Ifigenia. Tuttavia, questa non è l'unica sfera semantica dell'aggettivo: *groß* possono essere detti anche il cuore e l'anima, e il fatto che così siano qualificati sia Toante sia Ifigenia è una spia della possibile intesa tra i due, che si realizzerà al termine della tragedia.

Se finora il termine è stato ambiguo, Ifigenia vuole determinare quali imprese umane meritino veramente il titolo di grandi, nel senso che chiarisce la domanda successiva: "cosa innalza e fa rabbrivire l'anima al narratore che la ripete?" (*Was hebt die Seele schaudernd / dem immer wiederholenden Erzähler?*, vv. 1895-6). L'eroina si chiede dunque che cosa appassiona ed è tramandato tramite racconto. Sembrerebbe che solo le imprese maschili, caratterizzate da violenza e inganno, siano tramandate ai posteri: Ifigenia cita come esempi il raid notturno di Odisseo e Diomede nel campo troiano, narrato in *Iliade* 10,463 ss., e le spedizioni di Teseo (definito *kühn*) contro i briganti, note a Goethe tramite la *Vita* di Plutarco (cap. VI). La prima di queste imprese, non a caso attuata da Odisseo, comprende il ricorso al sotterfugio, nella forma non della parola ingannevole ma del proditorio attacco notturno; le imprese di Teseo sono invece caratterizzate dalla sola *Gewalt*.

Ritornano dunque le due componenti dell'universo eroico maschile, che non lascia spazio a una positiva espressione delle qualità femminili. Per avere un ruolo in esso, le donne non possono che adottare i mezzi maschili, come hanno fatto le Amazzoni:

*Ist uns nichts übrig? Muß ein zartes Weib  
Sich ihres angeborenen Rechts entäußern,  
Wild gegen Wilde sein, wie Amazonen  
Das Recht des Schwerts euch rauben und mit Blute  
Die Unterdrückung rächen?*  
(1908-12)

[A noi non resta niente? Deve una fragile donna abdicare al proprio diritto naturale, essere selvaggia tra i selvaggi, rubarvi come un'Amazzone il diritto della spada e vendicare la sottomissione con il sangue?]

L'autorità della tradizione mitica tramandata dai poeti sembra confermare che per una donna l'unica possibilità di compiere imprese degne di essere cantate dai poeti sia quella di entrare nel *Recht* maschile, secondo il modello delle Amazzoni. Ma l'espressione *Wild gegen Wilde* implica che il campo maschile è anche il campo della disumanità, del sangue che degrada l'uomo a una condizione ferina e chiama altro sangue, in una alternanza di ritorsioni senza fine. La rivoluzione di Ifigenia sarà allora quella di non entrare nella sfera maschile, ma al contrario di indurre gli uomini a entrare nella sfera femminile della parola veritiera. Sarà merito della donna indicare una via che nasce dal cuore femminile, ma può fare appello anche al cuore maschile e diventare la via comune di tutti gli uomini.

Ifigenia è ora pronta a questa scelta, lungamente maturata nel suo cuore, che capovolge gli schemi della tradizione: "in certi momenti mi cresce nel petto un'impresa audace" (*auf und ab / Steigt in der Brust ein kühnes Unternehmen*, vv. 1912-13). La donna fa propri i termini *kühn* e *Unternehmen* delle imprese maschili, ma imprime a essi una direzione nuova, in quanto la sua impresa consiste nel tentare la possibilità della *Wahrheit*, come finora non è stato mai fatto. Per questo suo cimento, Ifigenia si rivolge agli dei in quella che più che una preghiera suona come una sfida alla loro capacità etica, resa più ardita dalla sostituzione della formulazione *wenn ihr die wahrhaftigen seid* "se voi siete coloro che amano il vero" della redazione originaria con il *Wenn / Ihr wahrhaft seid* dei vv. 1916-17 della redazione definitiva. *Warhaft* può infatti svolgere la funzione sia di nome del

predicato (“se siete veraci”) sia di avverbio (“se esistete veramente”) e l’ambiguità sottolinea come, per Ifigenia, l’esistenza degli dei e il loro afferire alla *Wahrheit* siano la stessa cosa (Cfr. Trunz 1982-8: V 459 *ad v.* 1917; Stahr 1839: 120). L’appello agli dei perché salvaguardino la verità può ricordare quello dell’Ifigenia euripidea ad Artemide perché acconsenta al trasferimento della sua statua, affinché Apollo continui a essere per i mortali la bocca della verità (ετήτυμον στόμα) (Eur. *IT* 1082-5). Ma l’eroina goethiana è su un piano diverso: nel suo caso non si tratta di confermare la voce esterna di un oracolo, quanto di mostrare come gli dei parlino nel cuore umano; e “verità” non è semplicemente il compiersi di ciò che era previsto dal dio, ma la massima istanza etica di una nuova religione.

Tuttavia, a questo stadio resta ancora da verificare se la nuova arma della parola risulterà vincente. Dopo che Ifigenia ha svelato il piano frutto dell’inganno e l’identità dei due greci (vv. 1919-33) e si è rimessa completamente nelle mani di Toante (vv. 1934-6), questi replica chiedendo a Ifigenia come può aspettarsi che un barbaro ascolti quella voce che neppure i Greci sanno ascoltare:

TO. *Du glaubst, es höre*  
*Der rohe Scythe, der Barbar, die Stimme*  
*Der Wahrheit und der Menschlichkeit, die Atreus,*  
*Der Grieche, nicht vernahm?*  
IF. *Es hört sie jeder,*  
*Geboren unter jedem Himmel, dem*  
*Des Lebens Quelle durch den Busen rein*  
*Und ungehindert fließt*  
(1936-42)

[To. Pensi che il rozzo scita, il barbaro, senta la voce della verità e dell’umanità, che Atreo, il greco, non percepì?

If. La sente chiunque, nato sotto qualunque cielo, a cui la fonte della vita scorra pura e senza ostacoli nel petto].

Paradossalmente, è lo stesso Toante a definirsi rozzo barbaro, e a mettere in dubbio che i Tauri possano sentire la voce di una comune umanità, ma Ifigenia replica che non è la nazione a fare la differenza, bensì la capacità di liberare il petto, sede del cuore, da ciò che impedisce alla vita di scorrere nella sua purezza (*rein*). Risulta evidente che il termine *Wahrheit* non indica più semplicemente il dire il vero a Toante, ma è la fissazione di un principio etico innato che ha sede nello *Herz*, con

le valenze filosofico-religiose del termine che sono state indicate nel capitolo precedente. Qui la Verità viene a essere strettamente legata all'Umanità, un termine che non può non ricordare il magistero di Herder sul classicismo weimariano (su cui vd. ad es, Berger 2008: 215-42).

Si noti come la comprensione della verità sia descritta nei termini dell'ascolto della sua voce, con una sottolineatura sulle capacità percettive che richiama, per contrasto, l'esaltazione della proprie presunta capacità di cogliere la realtà esterna da parte di Pilade (cfr. *supra*, pp. 135 ss.). Se quest'ultimo ripone la sua fiducia nell'intelligenza e nei sensi esterni, Ifigenia chiarisce che la verità può essere percepita solo nell'interno dell'individuo, in quel cuore che è anche l'unico organo che può percepire la voce degli dei. Anche in seguito Ifigenia ribadisce l'istintività del bene e la necessità di affidarsi al cuore, utilizzando il verbo *fühlen* (vv. 1989-92).

L'esitazione di Toante circa la richiesta di Ifigenia di consentire la partenza dei greci è interrotta dal sopraggiungere in scena di Oreste, che impugna la sua spada (vv. 1993 ss.). Il re mette la mano sull'elsa e sta per sfoderare la sua arma, ma Ifigenia riesce a ottenere una breve tregua. Nella scena successiva (vv. 2012 ss.), nella quale fanno irruzione Pilade e Arcade, si chiarisce che i Greci sono sul punto di cedere di fronte alle preponderanti forze dei Tauri; i due vengono inviati a imporre ai due gruppi in lotta la tregua finché sarà in atto il tentativo di mediazione di Ifigenia. Restano in scena (vv. 2027 ss.) i due fratelli e Toante, ed è in questo momento che l'interrogativo su quale elemento risolverà la situazione si ripresenta pressante, di fronte a colui dal quale dipende la partenza dei greci. In conformità con il suo ruolo di portavoce della *Gewalt* eroica, Oreste propone a Toante un leale duello tra Oreste stesso e un uomo dell'esercito dei Tauri. Il re si lascia convincere (vv. 2058-9), vantando la presenza di numerosi *edeln tapfer Männer* "uomini nobili e coraggiosi", che potrebbero affrontare un duello; egli usa dunque *edel* come contrassegno di un aristocrazia guerriera, analogamente a Pilade e Oreste. È l'unico caso in cui questo aggettivo è in bocca a Toante, ed è significativo che la stessa persona che è stata più volte qualificata come *edel*, da Ifigenia ed Arcade, con riferimento a una nuova nobiltà di cuore (cfr. tabella 4), utilizzi invece in prima persona l'aggettivo in un senso ancora tradizionale: ciò dimostra come Toante sia

tuttora legato al linguaggio maschile delle armi. L'aggettivo associato a *edel*, *tapfer*, è specifico dell'ambito eroico, e significativamente è lo stesso usato da Oreste nel già citato v. 768 per indicare il suo modello di comportamento, che al valore di *tapfer* univa il rifiuto del sotterfugio. L'idea che anche i Tauri possano rivendicare la *valentia* eroica, confermata dalle numerose vittorie che, come si è appreso all'inizio del dramma, hanno arriso all'esercito di Toante (vv. 56-7), segna un distacco rispetto alla tradizionale visione greca di una inferiorità dei barbari in battaglia, implicitamente confermata nell'*IT* di Euripide dal fatto che la cattura di Oreste e Pilade ha richiesto l'impiego di decine di uomini (Eur. *IT* 260 ss.). La proposta del duello mette i barbari sullo stesso piano e crea un codice d'onore militare che essi possono condividere con i greci: si tratta quindi di una prima forma di riavvicinamento tra i due popoli. Ma il limite di tale operazione è nel suo essere basata sulla violenza, su un elemento che ha dimostrato di non poter mettere una parola fine alle sofferenze del mito, ma al contrario di perpetuarle potenzialmente all'infinito.

Nell'opporci alla soluzione delle armi Ifigenia chiama in causa ancora una volta il tema della celebrazione poetica (*Iph.* 2064 ss.): se una morte rapida in duello garantisce agli uomini gloria immortale, il poeta trascura il dolore delle donne, condannate a sopravvivere nel rimpianto del caro scomparso. Ifigenia denuncia qui ancora il carattere disumano insito nella soluzione della *Gewalt*. È fondamentale notare come questa soluzione sia, a questo punto del dramma, pienamente praticabile: Goethe non ha voluto concludere la sua tragedia con un esito obbligato, ma mettere a confronto le due soluzioni maschile e femminile.

Di queste è anzi la seconda ad apparire per il momento impraticabile, perché, come chiarisce Toante, non è possibile che i Tauri si privino della statua di Artemide (*Iph.* 2095-2101). Il re denuncia che il furto della statua sarebbe solo l'ultima di una serie di rapine attuate dai greci, con avidità, ai danni dei barbari (con riferimento al vello d'oro). La sua accusa completa il processo di parificazione tra barbari e greci in atto nella tragedia: se in precedenza i primi erano stati innalzati, ora i secondi sono abbassati. Già all'inizio della tragedia l'unica arte in cui i greci eccellono sui Tauri è stata indicata nella retorica (*Iph.* 166-8), ma si tratta di quell'arte che prima di Ifigenia è stata solo impiegata per ingannare, come ribadisce

ora Toante precisando che i greci si avvalgono, per conquistare le ricchezze dei barbari, non solo della *Gewalt*, ma anche della *List*. Da questo punto di vista l'estraneità dei Tauri alla retorica li connota positivamente come un popolo ancora ingenuo e genuino, che può sentire la voce della verità, forse persino con più facilità rispetto a un popolo gravato dall'abitudine alla *List* come i Greci.

Data l'impossibilità che Toante consegni la statua, l'unica via percorribile sembra quella della *Gewalt*. Ma a questo punto si inserisce un ultimo colpo di scena, la reinterpretazione dell'oracolo da parte di Oreste (vv. 2107 ss.), giocata sull'ambiguità del termine *Schwester*: se finora i greci avevano ritenuto che esso indicasse la sorella divina di Apollo, ora Oreste realizza che si riferiva alla sorella umana, Ifigenia:

*Das Bild, o König, soll uns nicht entzweien!  
Jetzt kennen wir den Irrthum, den ein Gott  
Wie einen Schleier um das Haupt uns legte,  
Da er den Weg hierher uns wandern hieß.  
Um Rath und um Befreiung bat ich ihn  
Von dem Geleit der Furien; er sprach:  
"Bringst du die Schwester, die an Tauris Ufer  
Im Heiligthume wider Willen bleibt,  
Nach Griechenland, so löset sich der Fluch".  
Wir legten's von Apollens Schwester aus,  
Und er gedachte dich!  
(2107-17)*

[La statua, o re, non deve dividerci! Ora capiamo l'errore, che un dio ci ha posto come un velo attorno al capo, quando ci ha prescritto di recarci qui. Lo implorai di un consiglio e di liberarmi dall'accolta delle Furie; ed egli disse: "se porti in Grecia la sorella, che dimora contro la sua volontà nel tempio, si scioglierà la maledizione"].

L'oracolo ha imposto quindi, per la piena guarigione di Oreste, la partenza non della statua, bensì di Ifigenia. La reinterpretazione di Oreste è apparsa repentina e immotivata (Rasch 1979: 177), ma, come ha compreso Berger (2008: 195-6), essa sostituisce per suo carattere risolutivo il *deus ex machina* ed è quindi plausibile che ne erediti il carattere di evento imprevisto. È notevole che sia Oreste, e non Ifigenia, a reinterpretare l'oracolo; al riguardo ha scritto bene Sandro Barbera:

Che sia Oreste, e non Ifigenia, a risolvere l'oracolo, ci indica lo stato di simbiosi raggiunta tra la sfera maschile e quella femminile, l'atteggiamento attivo e quello paziente, nell'ambito della verità (1990: 127).

Barbera coglie l'opera di conversione attuata dalla donna Ifigenia nei confronti dell'uomo Oreste, ma anche il fatto che la soluzione indicata da Ifigenia, pur provenendo dalla sfera femminile, diventa la soluzione di tutta l'umanità. Se la violenza eroica poneva le donne in una inevitabile condizione di inferiorità, la soluzione della parole veritiera, una volta indicata da una donna, rende possibile una nuova collaborazione tra i sessi.

Gli ultimi versi pronunciati da Oreste sono un suggello alla vittoria della *Wahrheit* sugli altri due moventi che a essa hanno inutilmente conteso il ruolo risolutivo della vicenda tragica, con una ultima sottolineatura degli associati elementi della purezza e dell'infanzia (vv. 2142-5):

*Gewalt und List, der Männer höchster Ruhm,  
Wird durch die Wahrheit dieser hohen Seele  
Beschämt, und reines kindliches Vertrauen  
Zu einem edeln Manne wird belohnt.*

[La violenza e l'inganno, la più alta gloria dell'uomo, vengono svergognate tramite la verità di questa alta anima, e la fiducia pura e infantile verso un uomo nobile viene premiata].

La verità non è più soltanto un attributo della parola, ma è la cifra di un'anima, quella di Ifigenia, pura e infantile, che è riuscita a mettere in ridicolo i valori maschili di cui finora gli uomini si sono vantati. Il *Ruhm* di cui parla Oreste è quello assicurato dai racconti e dalle opere letterarie che hanno sempre celebrato le imprese maschili, senza lasciare spazio per altre imprese ispirate a più alti principi etici. Pertanto, come con Ifigenia si afferma una nuova via all'azione umana, si apre anche una nuova via poetica, che Goethe è il primo a sperimentare.

Tuttavia, Toante non ha ancora autorizzato i greci a lasciare la Tauride. A ciò lo sollecita un'ultima volta Ifigenia, esortandolo ad ascoltare le parole provenienti *aus einem g'raden treuen Munde* "da una bocca onesta e fedele" (v. 2147) e manifestandogli la possibilità di compiere una *edeln That* (v. 2149), in conformità con la sua qualità più volte ricordata di *edler Mann*. La risposta di Toante si limita

a un *So geht!*, “allora andate” (v. 2151), ma Ifigenia non può esserne soddisfatta e lo incalza affinché conceda la sua benedizione, che sarà ricambiata dalla sollecitudine con la quale Ifigenia stessa si prenderà cura di ogni Tauro che capiti alla sua dimora. Ifigenia convince così il re a benedire i greci con un *Lebt wohl!* (v. 2174), ultimo verso della tragedia. Nella sua laconicità, questa ultima battuta di Toante simboleggia la difficoltà con cui il sovrano assoluto si piega alla legge dell'Umanità; e tuttavia, essa è un suggello alla vittoria di questo principio tramite Ifigenia. L'eroina goethiana compie quindi un'impresa di persuasione che nell'*Ifigenia* euripidea non era pensabile e che nel *Filottete* non era riuscita a Neottolemo. Quest'ultimo non aveva potuto persuadere Filottete non solo per l'incapacità, da parte del vecchio eroe, di uscire dalla logica arcaica dell'odio, ma anche perché, nell'ottica di Goethe, neanche Neottolemo stesso poteva esprimere compiutamente una forza morale in grado di risolvere i contrasti del mito, in quanto si riconosceva ancora nel codice maschile e nobile. Solo la forza etica del mondo femminile, rappresentato da Ifigenia, è stata in grado di imprimere una vera svolta nel mito.

## **2. Dal parallelo tra la sorella umana e divina all'interiorizzazione della divinità**

In quest'ultimo paragrafo, l'*Iphigenie* di Goethe, e in particolare il suo finale, saranno considerati dal punto di vista di come Goethe sviluppa il tema euripideo dell'amore familiare, possibile base per una nuova intesa tra il mondo divino e il mondo umano; ciò darà l'occasione per una ricognizione profonda dei legami tra la tragedia euripidea e l'elaborazione goethiana.

Nell'*Ifigenia* euripidea, e in particolare al termine del suo soliloquio (*IT* 380-91) il drammaturgo tedesco poteva innanzitutto trovare una donna che sfidava la legge cultuale che imponeva il sacrificio umano, nonché l'immagine di una divinità disumana a essa sottesa, in quanto incompatibili con una sua norma etica interiore. Il personaggio euripideo però univa l'istanza etica a una riflessione razionale: rilevava la contraddizione nel comportamento di una dea che da un lato espelleva chi si era macchiato di sangue, dall'altro esigeva sacrifici umani, e la risolveva

affermando che erano i Tauri a volere i sacrifici, prendendo a pretesto il culto della dea. Goethe fa riprendere alla sua eroina la convinzione che siano i Tauri ad attribuire alla dea il compiacimento per i sacrifici umani (*Iph.* 523-5) ma nel complesso, come si è visto, la sua Ifigenia è tratteggiata come una persona senziente più che ragionante, in conformità con la convinzione, di matrice prima di tutto pietistica, che il più autentico senso etico e religioso si radica nel cuore umano. Lo spunto più significativo che Goethe poteva trarre dal testo euripideo per una siffatta caratterizzazione di Ifigenia risiede proprio nell'importanza dell'amore fraterno, che nelle speranze dell'eroina antica non è limitato alla sfera umana, ma deve essere condiviso anche dagli dei: solo se essi dimostreranno di essere sensibili a questo appello confermeranno la fede nella bontà divina formulata nel soliloquio di Ifigenia.

Goethe ha recepito l'appello dell'eroina euripidea all'affetto fraterno e il legame ideale che esso creava tra la coppia umana di fratelli, Ifigenia e Oreste, e la coppia divina, Artemide e Apollo, lo ha sviluppato e ne ha fatto uno strumento per superare le limitazioni del suo stesso modello euripideo. Se uno dei limiti avvertiti dal drammaturgo tedesco è già stato esposto, e consiste nella frustrazione della libertà umana causata dall'intervento finale della divinità, se ne possono aggiungere perlomeno altri due. Il primo concerne la difficoltà di comunicazione tra uomini e dei, nonché la difficoltà, da parte degli uomini, di comprendere le forme e il senso dell'azione divina. Come è stato osservato nei capitoli precedenti, nell'*IT* la voce di Artemide non si fa mai udire, mentre Apollo parla tramite l'oracolo. Dal lato femminile del rapporto tra Ifigenia e Artemide, la sacerdotessa non può sapere se la dea acconsentirà al trasferimento del simulacro e alla sua fuga dalla terra taurica, e di fatto la dea oppone una resistenza che può essere superata solo tramite l'intervento di Atena, senza però che si chiarisca qual è la vera posizione di Artemide riguardo ai sacrifici umani. D'altra parte, la stessa Ifigenia ha male interpretato il sogno riguardante Oreste, dimostrando così i limiti delle possibilità intellettive umane, ma anche l'ambiguità e la mancanza di chiarezza delle comunicazioni soprannaturali in forma di sogno. Dal lato maschile di Apollo e Oreste, il lieto fine non può far dimenticare il fatto che il dio si è espresso attraverso oracoli non chiari, svelando al suo protetto Oreste solo una parte dei propri piani,

ed evitando di dargli indicazioni su come portare a termine la missione taurica. Goethe intende colmare questa distanza comunicativa tra uomini e dei, mettendo gli uomini in condizione di comprendere più immediatamente e chiaramente la volontà divina.

Un altro elemento inaccettabile dell'intreccio euripideo era costituito dal furto della statua di Artemide, che poneva al drammaturgo moderno un problema etico sconosciuto al modello antico. Nell'*IT*, l'unica riserva sul furto riguardava la possibile reazione negativa della divinità, che avrebbe potuto sentirsi danneggiata dalla sottrazione della sua statua dal tempio; nel dramma moderno, invece, questo atto diventava innanzitutto un crimine contro altri uomini, che nello spirito dell'illuminismo erano posti sullo stesso piano dei Greci. Non era più pensabile che la divinità ordinasse un atto a tal punto immorale, ed era invece necessario che la vicenda tragica avesse un esito positivo senza il ricorso al furto.

Al fine di superare queste limitazioni, Goethe fa sì che la liberazione di Oreste dalla maledizione delle Furie si attui già durante il dramma, e non, come nell'originale euripideo, nel futuro extrascenico, quando il simulacro di Artemide arriverà ad Atene. Il momento cruciale si ha nella terza scena del terzo atto, con la preghiera di Ifigenia ai fratelli celesti:

*Geschwister, die ihr an dem weiten Himmel  
Das schöne Licht bei Tag und Nacht herauf  
Den Menschen bringet, und den Abgeschiednen  
Nicht leuchten dürft, rettet uns Geschwister!  
Du liebst, Diane, deinen holden Bruder  
Vor allem, was dir Erd' und Himmel bietet,  
Und wendest dein jungfräulich Angesicht  
Nach seinem ew'gen Lichte sehnd still.  
O laß den einz'gen Spätgefundenen mir  
Nicht in der Finsterniß des Wahnsinns rasen!  
Und ist dein Wille, da du hier mich bargst,  
Nunmehr vollendet, willst du mir durch ihn  
Und ihm durch mich die sel'ge Hülfe geben;  
So lös' ihn von den Banden jenes Fluchs,  
Daß nicht die theure Zeit der Rettung schwinde.*  
(1313-31)

[Fratelli, che nell'ampio cielo portate agli uomini la bella luce di giorno e di notte, e non potete splendere per i trapassati, salvate noi fratelli! Tu, Diana, ami il tuo dolce

fratello più di ogni cosa che ti offrono la terra e il cielo, e volgi con tacito affetto il tuo volto verginale verso la sua luce eterna. Non lasciare che l'unico mio familiare, tardi ritrovato, piombi nelle tenebre della follia! E se ora è compiuto il tuo disegno, per il quale mi hai nascosto qui, e vuoi concedere il tuo aiuto benefico a me tramite lui e a lui tramite me, allora scioglilo dai lacci di quella maledizione, cosicché non scompaia il prezioso momento della salvezza].

La preghiera discende da quella rivolta dall'Ifigenia euripidea ad Artemide in *IT* 1398-402 (cfr. *supra*, p. 68), nella quale ugualmente l'eroina si appellava all'amore della dea verso il fratello. L'Ifigenia goethiana estende l'invocazione a entrambi i fratelli divini, e rafforza così l'idea di un accordo tra le due divinità, simboleggiato dall'armoniosa alternanza tra la luce diurna del sole e la luce notturna della luna. L'eroina immagina persino che Diana l'abbia custodita in Tauride al preciso scopo di fare di lei, un giorno, la guaritrice del fratello Oreste. Ma una modifica ancora più significativa rispetto al modello euripideo è lo spostamento della preghiera da un punto avanzato del dramma, nel quale, dopo lo scatenarsi della tempesta, i protagonisti umani non hanno più risorse e possono solo appellarsi alla divinità, a un momento precedente, nel quale un piano di fuga non è stato neppure elaborato, e gli uomini conservano ancora intatta la loro possibilità di incidere sugli eventi.

Non meno significativo è il fatto che qui Ifigenia non chieda alla dea di intervenire in persona, bensì di agire attraverso la mediazione di lei e del fratello, salvando l'uno attraverso (*durch*) l'altra. La preposizione *durch* è un elemento linguistico di primaria importanza nell'*Iphigenie*, in quanto codifica il processo per cui il dio parla e agisce non direttamente, ma attraverso l'uomo: gli dei comunicano con l'uomo attraverso il cuore (*durch unser Herz*, v. 494); Ifigenia chiede agli dei di esaltare la Verità attraverso di lei (*verherrlicht / Durch mich die Wahrheit!*, vv. 1918-19); la voce di Verità e Umanità può essere compresa da coloro nei quali scorre attraverso il petto, incontaminata, la corrente della vita (*durch den Busen*, v. 1941); inganno e violenza, vanto dell'uomo, sono stati svergognati attraverso la Verità dell'anima di Ifigenia (*durch die Wahrheit dieser hohen Seele*, v. 2143)<sup>126</sup>.

---

<sup>126</sup> D'altra parte, *durch* può anche esprimere l'azione contraria di chi, come Pilade e Oreste, si muove ancora nella dimensione epico-mitica della realtà. Pilade esorta l'amico a ringraziare gli dei perché hanno fatto molto attraverso lui (*Allein, o Jüngling, danke du den Göttern, / Daß sie so früh durch dich so viel gethan*, vv. 699-700), ma più oltre l'atto di Oreste viene messo a nudo nella sua crudezza: tramite la sua mano di figlio è morta Clitemnestra (*Klytämnestra fiel durch Sohnes Hand*, v. 1038; cfr. vv. 1965-6).

La preghiera di Ifigenia sembra avere effetto, in quanto poco dopo Oreste sente dal cuore che la maledizione è sciolta (*Es löset sich der Fluch, mir sagt's das Herz*, v. 1358). I tre amici si dedicano al piano di fuga, la cui attuazione è affidata a Ifigenia. Ma l'eroina comincia presto a maturare una rivolta interiore contro lo stratagemma dell'inganno e del furto, e pertanto implora gli dei di salvare lei e l'immagine di loro che ella custodisce nell'anima (*rettet mich, / rettet euer Bild in meiner Seele!*, vv. 1716-7). In questa preghiera si segnala l'uso del verbo *retten*: se nell'originale greco salvezza (σωτηρία) significava semplicemente la fuga dai Tauri, nell'*Iphigenie* goethiana a questa salvezza fisica si affianca la salvezza spirituale della sostanza etica dell'individuo, di chiara derivazione cristiana. Quest'ultima forma di salvezza è anzi prioritaria, al punto da dover essere raggiunta anche a costo di mettere a rischio la vita: lo farà capire Ifigenia più oltre, quando, rivelando a Oreste di aver svelato l'inganno a Toante, dirà che in questo modo ha rimesso al re il loro destino, ma ha almeno salvato la sua anima dal tradimento (. . . *Und meine Seele vom Verrath gerettet*, v. 2008). Il 'tradimento' va inteso sia come inganno verso Toante, che è stato per Ifigenia come un padre (v. 1641), sia tradimento nei confronti della propria coscienza. Come chiarisce questa affermazione, è ancora una volta Ifigenia stessa ad aver agito salvando la sua anima, non la divinità.

Un secondo punto fondamentale di questa preghiera è l'idea che esista non solo il *Bild* materiale, la statua di Artemide, ma anche un *Bild* della divinità nell'anima di Ifigenia. Come si vedrà, questa convinzione sarà alla base della sostituzione di Ifigenia stessa con la statua di Artemide nel finale della tragedia.

Va osservato che la decisione di Ifigenia di rivelare l'inganno a Toante corrisponde alla tempesta che, nel dramma antico, obliterava l'iniziale successo del piano di fuga; ma questa corrispondenza non può oscurare le sostanziali differenze. La tempesta euripidea era un evento al di fuori del controllo umano, che come tale rendeva indispensabile l'intervento della divinità; nell'*Iphigenie*, al contrario, nessun ostacolo esterno sembra impedire il successo del piano, e si sottolinea anzi che il vento è favorevole alla navigazione (vv. 1158-9). È semmai la maggiore accortezza dei Tauri a minacciare il piano di fallimento (cfr. *supra*, p. 161), ma il definitivo abbandono dell'inganno si deve al pentimento di Ifigenia. Come si è

visto, in un primo momento l'eroina cerca di ottenere da Toante la cancellazione del sacrificio, senza rivelare ancora l'inganno e l'identità dei due stranieri. Ma di fronte al diniego di Toante, la disperazione di Ifigenia la spinge a rievocare per un momento la necessità di un intervento divino:

*So steh' ich denn hier wehrlos gegen dich?  
Die schöne Bitte, den anmuth'gen Zweig,  
In einer Frauen Hand gewaltiger  
Als Schwert und Waffe, stößest du zurück:  
Was bleibt mir nun, mein Innres zu verteid'gen?  
Ruf' ich die Göttin um ein Wunder an?  
Ist keine Kraft in meiner Seele Tiefen?*  
(1879-85)

[Dunque rimango qui senza difesa contro di te? La bella preghiera, il ramo grazioso, che in mano a una donna è più forte di spada e armi, tu lo respingi: cosa mi rimane ora, per difendere la mia interiorità? Devo chiedere alla dea un miracolo? Non c'è forza nel profondo della mia anima?].

Tramite il termine *Wunder*, Goethe apparenta il *deus ex machina* al concetto cristiano del miracolo, evocando un dibattito sulla possibilità del verificarsi dei miracoli particolarmente sentito nel Settecento (vd. Brown 2011: 277-83). Goethe stesso avrebbe preso chiara posizione al riguardo in un passo di *Die natürliche Tochter* (5,8):

*Wenn ein Wunder auf der Welt geschieht,  
Geschieht's durch liebevolle, treue Herzen.*

[Se mai è avvenuto un miracolo al mondo, è successo tramite cuori amorevoli e fedeli].

Si noti il riferimento allo *Herz* e la preposizione *durch*, che legano strettamente questa posizione di Goethe a ciò che in effetti avviene nell'*Iphigenie*: sarà Ifigenia, una semplice donna, a compiere il miracolo. Una concezione non dissimile si riscontra in *Nathan il saggio* di Lessing<sup>127</sup>. La figlia adottiva di Nathan, Recha, è convinta che un angelo l'abbia salvata dall'incendio che ha distrutto la casa, ma Nathan le rivela che in realtà è stato un templare a soccorrerla, eppure sostiene che è ugualmente avvenuto un miracolo:

---

<sup>127</sup> Lessing espresse la sua opinione sui miracoli anche in *Über den Beweis des Geistes und der Kraft* (1777): vd. Jasukata 2002: 57-60.

*Wie? Weil*

*Es ganz natürlich, ganz alltäglich klänge,  
Wenn dich ein eigentlicher Tempelherr  
Gerettet hätte: sollt' es darum weniger  
Ein Wunder seyn? – Der Wunder höchstes ist,  
Daß uns die wahren, echten Wunder so  
Alltäglich werden können, werden sollen.*  
(213-19)

[E allora? Solo perché suonerebbe del tutto naturale e quotidiano se un vero templare ti avesse salvata, solo per questo dovrebbe essere di meno un miracolo? Il miracolo supremo è che i veri e autentici miracoli possano, debbano essere così quotidiani].

Sono dunque gli esseri umani, il templare di Lessing o l'Ifigenia di Goethe, a compiere i veri miracoli. Tuttavia, non sarebbe corretto affermare, come pure è stato fatto, che Ifigenia compia la sua miracolosa rivoluzione in autonomia (cfr. *supra*, p. 157 n. 122). Il suo appello a Toante non può all'inizio avere successo, in quanto ha un oggettivo punto di debolezza nella pretesa che il re tauro acconsenta all'abduzione della statua: nel momento in cui chiede a Toante di compiere un atto di umanità, Ifigenia vorrebbe anche che acconsentisse a un atto inumano quale il furto. Questa *aporia* minaccia di far naufragare il tentativo di addivenire a una soluzione della vicenda con mezzi umani, ma a scongiurare un simile fallimento interviene la reinterpretazione dell'oracolo da parte di Oreste, con una funzione analoga, come si è rilevato, al *deus ex machina* antico. Come in precedenza la sorella ha beneficiato il fratello, ora è quest'ultimo a venire in soccorso della sorella, facendo sì che accada ciò che Ifigenia aveva chiesto a Diana: la mutua salvazione dei due fratelli umani, senza bisogno di un'apparizione diretta della divinità. Tuttavia, Oreste riconosce che è la sorella la prima artefice della svolta che si è verificata nel dramma. Ifigenia ha infatti sostituito l'immagine di Artemide, acquisendone i poteri salvifici, ma non si è limitata a guarire il fratello; ha anzi salvato l'umanità intera:

*Die strengen Bande  
Sind nun gelös't; du bist den Deinen wieder,  
Du Heilige, geschenkt. Von dir berührt,  
War ich geheilt; in deinen Armen faßte  
Das Übel mich mit allen seinen Klauen*

*Zum letztenmal und schüttelte das Mark  
Entsetzlich mir zusammen; dann entfloh's  
Wie eine Schlange zu der Höhle. Neu  
Genieß ich nun durch dich das weite Licht  
Des Tages. Schön und herrlich zeigt sich mir  
Der Göttin Rath. Gleich einem heil'gen Bilde,  
Daran der Stadt unwandelbar Geschick  
Durch ein geheimes Götterwort gebannt ist,  
Nahm sie dich weg, dich Schützerin des Hauses;  
Bewahrte dich in einer heil'gen Stille  
Zum Segen deines Bruders und der Deinen.  
Da alle Rettung auf der weiten Erde  
Verloren schien, gibst du uns alles wieder.*  
(2117-26)

[Le dure catene sono spezzate, e tu sei restituita, tu santa, ai tuoi cari. Da te toccato, fui guarito; nelle tue braccia il mio male mi ha preso con tutti i suoi artigli per l'ultima volta, e mi ha scosso il midollo terribilmente; poi sparì come un serpente nel buco. Ora grazie a te io godo di nuovo della vasta luce del giorno. Bello e maestoso mi appare il disegno della dea. Come un'immagine sacra, a cui è indissolubilmente legato per misterioso decreto divino il destino della città, ti portò via, tu, protettrice della casa; ti conservò in un sacro silenzio come benedizione per tuo fratello e per i tuoi cari. Quando la salvezza sulla vasta terra sembrava interamente perduta, tu ce la riporti interamente].

In questo passo si concentra una simbologia di chiara matrice cristiana. Ifigenia è definita santa, e questa qualifica richiama subito il verbo *heilen*, guarire, che in tedesco è corradicale (*du heilige . . . war ich geheilt*). L'immagine del male come un serpente che si rintana è poi, come ha notato Torrance (2007: 185) una diffusa immagine biblica. Ifigenia è poi paragonata, per la sua capacità di risanare la sua famiglia, a una reliquia che protegge una città. L'iperbole finale, per cui la donna ha restituito al mondo la salvezza, è una delle più chiare immagini cristologiche, e consente di universalizzare l'azione che Ifigenia ha compiuto in questo dramma, nella misura in cui l'eroina non ha semplicemente salvato la sua famiglia, ma ha indicato una via di Verità e Umanità che può essere percorsa per risolvere ogni conflitto umano. Si completa così anche la trasfigurazione del concetto di salvezza, dalla semplice sopravvivenza alla liberazione da ciò che rende inumani.

Oreste comprende anche perché Diana ha deciso di tenere Ifigenia segregata tanti anni in Tauride, confermando così l'intuizione che aveva avuto Ifigenia nella sua preghiera ai fratelli divini (cfr. *supra*, pp. 172-3). Pertanto, la totale

imperscrutabilità del volere dell'Artemide euripidea lascia il posto a una chiara comprensione del disegno divino, senza che sia neppure necessario che Diana, o un'altra dea per lei, si mostri a confermarla. Grazie a Ifigenia, Oreste ha infatti riacquisito la capacità di guardare nel proprio cuore, e può dunque comprendere direttamente la volontà degli dei, senza timore di sbagliarsi.

L'affetto familiare, nell'*Iphigenie*, non riguarda però soltanto i due fratelli, Ifigenia e Oreste. Esso diventa anzi un mezzo per superare la divisione tra Greci e barbari, riunendoli in un comune umanità, tramite il riconoscimento a Toante di un ruolo paterno:

*Werth und theuer,  
Wie mir mein Vater war, so bist du's mir,  
Und dieser Eindruck bleibt in meiner Seele.*  
(2155-7)

[prezioso e caro, come mi è stato mio padre, tu sei per me, e questa immagine resta nella mia anima.

Ifigenia ha già accostato in precedenza Toante alla figura paterna (vv. 1641-2, 2004). La sfera dell'amore familiare viene ad includere una persona totalmente estranea al *genos* atridico, e il mero legame di sangue lascia spazio a un più profondo legame umano, che lo trascende. La completa parificazione tra Greci e Tauri si osserva anche nella promessa di Ifigenia di accogliere ogni viaggiatore proveniente da quella terra come fosse un dio (*wie einen Gott*, v. 2162), che non è soltanto l'estensione di quel rapporto di ospitalità che spingeva l'Ifigenia euripidea a rifiutare l'idea di uccidere Toante (vv. 1020-3). Questa frase contiene infatti il riconoscimento del fatto che anche i Tauri sono immagine della divinità tanto quanto lo sono i Greci, che anch'essi, come del resto dimostra Toante, possono sentire nel loro *Herz* la voce della divinità.

### **3. Conclusioni**

A conclusione dell'analisi sui rapporti tra l'*Iphigenie* goethiana e il modello euripideo, si può affermare con certezza che Goethe abbia colto la rilevanza del tema dell'affetto familiare come nuovo canale di comunicazione tra dei e uomini

nella tragedia euripidea, e abbia inteso svilupparne ulteriormente le possibilità. Se gli sviluppi del dramma euripideo obbligavano la protagonista a chiedere ad Artemide di mostrare la sua condivisione di quel valore aiutando direttamente i due fratelli umani, in Goethe la dea dimostra la sua vicinanza trasferendo i propri poteri taumaturgici, che prima erano concentrati nella sua statua, nella sorella umana. Tuttavia, ciò non fa di Ifigenia un'eroina che agisce singolarmente, ma anzi l'esito positivo del dramma è reso possibile dalla collaborazione di Oreste e Toante.

I nuovi poteri divini concentrati in Ifigenia non la rendono un'ipostasi divina superiore a un mortale; in realtà, è grazie alle sue qualità umane, condensate nell'immagine della purezza di cuore, che ella riesce a guarire Oreste e a persuadere Toante. In questa coincidenza tra umanità e divinità, Ifigenia rappresenta la realizzazione sulla scena dell'ideale umano formulato da Herder ed espresso ad esempio nella lettera ventisettesima delle sue *Lettere per la promozione dell'umanità (Briefe zur Beförderung der Humanität): das Göttliche in unserm Geschlecht ist also Bildung zur Humanität*, l'elemento divino consiste nella formazione all'umanità (Irmischer 1991: 147-8).

Tramite l'interiorizzazione dell'immagine divina e del suo potere, Goethe supera i limiti dell'originale euripideo. Gli uomini possono ora risolvere autonomamente i conflitti, a condizione di basare i loro rapporti sul comune senso di umanità. Si chiarisce che gli dei non hanno ordinato, né potrebbero ordinare, un atto odioso come il furto. Infine, si risolve il problema dell'oscurità delle comunicazioni divine. Le due scoperte di questa tragedia, e cioè la presenza dell'immagine del dio all'interno dell'uomo e l'affidabilità del cuore come organo di percezione della voce divina, concorrono nel rendere superflui e vacui i tradizionali strumenti di contatto con il soprannaturale, sogni e oracoli.

Il risultato finale è l'annullamento della distanza tra la sfera umana e la sfera divina. Questa unificazione delle due sfere non avviene però come la immaginava Pilade, come un'ascesa degli uomini al distante Olimpo divino (*zum Olymp hinauf*) tramite azioni magnificate dai poeti (cfr. *supra*, p. 137-8), ma al contrario, tramite una discesa degli dei nel cuore degli uomini. In altre parole, non sono questi ultimi a dover raggiungere un modello divino, ma sono piuttosto gli dei a riconoscere l'azione etica umana e a manifestarsi attraverso essa. L'uomo non deve cercare

fuori di sé il paradigma di comportamento e azione, ma solo dentro di sé, e quando l'avrà trovato potrà star certo di aver trovato anche la volontà degli dei.

È opportuno spendere alcune parole di valutazione generale del rapporto con il modello euripideo. Senza sottovalutare i cambiamenti apportati dal drammaturgo moderno allo spirito dell'*IT*, non si può negare che le premesse intellettuali della sua Ifigenia siano in larga misura presenti nel personaggio antico. Entrambe le protagoniste sono accomunate dall'indipendenza etica dal mito, e dalla convinzione che gli dei debbano corrispondere all'immagine purificata che esse ne hanno, nonostante questa immagine sia incompatibile con il mito stesso; un mito che non è un corpus di storie remote, ma il passato e il presente delle protagoniste stesse. Come può l'eroina euripidea dubitare che Artemide si compiaccia dei sacrifici umani, quando è stata la dea stessa a insediarsi in un tempio, e in una terra, dove questi sacrifici si compiono? E come può l'eroina goethiana pensare che gli dei condannino l'inganno e il furto, se questi sono sempre stati la prassi nelle imprese del mito, volute e sostenute dagli dei stessi?

Rispetto a Euripide, Goethe scommette nella possibilità di colmare pienamente la distanza tra i due livelli umano e divino, che nel modello antico invece, come si è visto nel secondo capitolo, rimanevano nonostante tutto irriducibilmente separati. Per questo, ha bisogno che gli uomini superino le limitazioni morali dei personaggi antichi, che neppure Euripide aveva superato: l'Ifigenia goethiana non nutre più odio verso i suoi nemici, e tutti gli uomini dimostrano di saper fare a meno dell'inganno, del furto e della forza bruta. Tra i due drammaturghi si frappone un'etica di matrice cristiana, meditata attraverso il pietismo, ma anche il dialogo con Herder. Tuttavia, a prescindere da questo scarto di fiducia nella possibilità di ricomporre della frattura tra uomini e dei, i due drammaturghi mettono in scena due eroine accomunate dal fatto di essere contemporaneamente creature del mito, e distruttrici del mito, capaci di forzare il mito dall'interno. Pertanto, sebbene l'*Iphigenie* di Goethe, come ha compreso Schiller, sia moderna e non greca<sup>128</sup>, è invece, da questo punto di vista, certamente euripidea.

---

<sup>128</sup> In una lettera a C. G. Körner del 21 gennaio 1802 Schiller definisce l'*Iphigenie* "erstaunlich modern und ungrüchisch" segnalando la povertà dell'azione drammatica e l'ipertrofia della 'vita interiore' dei personaggi (Berger 2008: 175). La critica di Schiller coglieva il fatto che Goethe aveva sacrificato l'efficacia drammatica dell'originale euripideo, i suoi colpi di scena, per focalizzare il dramma sul confronto tra le istanze etiche dei personaggi (su questo vd. Maurer 2002).

**Tabella 1:** occorrenze dell'aggettivo *Groß* nell'*Iphigenie auf Tauris*

	<b>Pronunciato da: Ifigenia</b>	<b>Arcade</b> (consigliere di Toante)	<b>Toante</b>	<b>Pilade</b>	<b>Oreste</b>
<b>41</b>	<b>Riferito a:</b> Agamennone				
181		l'anima ( <i>Seele</i> ) di Toante			
270	Il cuore ( <i>Herz</i> ) di Toante				
<b>307</b>			Parola ( <i>Wort</i> ) che rivela la discendenza di Ifigenia da Tantalo		
<b>320</b>	Tantalo				
<b>321</b>	Il dio del tuono				
<b>352</b>	Grandezza ( <i>Größe</i> ) degli antenati				
<b>421</b>	Agamennone				
<b>666</b>				Imprese ( <i>Thaten</i> )	
<b>666</b>					Imprese ( <i>Thaten</i> )
<b>682</b>				Impresa ( <i>That</i> )	
<b>734</b>				L'impresa ( <i>Werk</i> ) di sottrarre la statua di Diana	
778				La sventura ( <i>Unheil</i> ) cui la sacerdotessa (Ifigenia) è sfuggita riparando in Tauride.	
856	La sventura ( <i>Unglück</i> ) di Pilade (falsa storia cretese)				
<b>900</b>				Agamennone	
<b>976</b>	Stirpe ( <i>Stamm</i> ) di Oreste				
1076					Anima ( <i>Seele</i> ) di Ifigenia
<b>1095</b>	Il padre più grande ( <i>größter</i> <i>Vater</i> ), cioè Zeus, padre del Compimento ( <i>Erfüllung</i> )				
<b>1364</b>					Impresa ( <i>That</i> )
1675				Il male ( <i>Übel</i> ) della possibile morte dei tre Greci	
<u>1895</u>	<i>Was nennt man</i> <i>groß?</i> "cosa è detto grande?"				

<u>1914</u>	Il biasimo ( <i>Vorwurf</i> ) contro Ifigenia se fallisse nella sua impresa audace ( <i>kühnes Unternehmen</i> )				
<b>2039</b>					Agamennone

In grassetto le occorrenze riferibili alla sfera epico-mitologica.

Sottolineate le occorrenze comprese nel discorso in cui Ifigenia rinnega l'inganno (atto quinto scena terza, vv. 1892-1936)

Occorrenze non incluse in tabella: v. 624 (occhi), v. 2060 (numero dei guerrieri di Toante).

**Tabella 2:** occorrenze dell'aggettivo *kühn* e del sostantivo *kühnheit* nell'*Iphigenie auf Tauris*

	<b>Pronunciato da: Pilade</b>	<b>Ifigenia</b>
<b>761</b>	<b>Riferito a:</b> Pilade ed Oreste, che dovranno compiere la loro impresa con <i>kühnheit</i>	
<b>767</b>	Imprese eroiche ( <i>kühne Thaten</i> )	
<b>1678</b>		Il cuore maschile, quando si accinge a una impresa audace ( <i>wenn es einen kühnen Vorsatz hegt</i> ), non sente altra voce.
<b>1905</b>		Un eroe che, sprezzante del pericolo, percorre monti e boschi per liberare il suo paese dai briganti (modello di Teseo)
<u>1913</u>		La nuova impresa ( <i>Unternehmen</i> ) che sta maturando nel petto di Ifigenia.

In grassetto le occorrenze riferibili alla sfera delle imprese eroiche maschili.

Sottolineata l'occorrenza che esprime la decisione di Ifigenia di tentare una diversa forma di eroismo.

**Tabella 3:** occorrenze dell'aggettivo *göttergleich* nell'*Iphigenie auf Tauris*

	<b>Pronunciato da: Ifigenia</b>	<b>Pilade</b>	<b>Oreste</b>	<b>Arcade</b>
<b>45</b>	<b>Riferito a:</b> Agamennone			
<b>695</b>		Ombra degli antenati che compiono azioni memorabili		
772		La sacerdotessa (Ifigenia)		
814		La stirpe di Ifigenia		
<b>1272</b>			Gli antenati di Oreste	
<b>1306</b>			Tantalo	

Il finale dell'*Iphigenie* di Goethe

1472				Lo sguardo di Ifigenia per i greci giunti in Tauride, che grazie a lei si sono visti risparmiare la vita
------	--	--	--	--

In grassetto le occorrenze riferibili alla sfera epico-mitologica.

**Tabella 4:** occorrenze dell'aggettivo *edel* nell'*Iphigenie auf Tauris*

	Pronunciato da:	Arcade	Pilade	Oreste	Toante
<u>33</u>	<b>Riferito a:</b> Toante				
<b>160</b>		I figli dei nobili del regno			
<u>192</u>	“Il re pensa [...] ciò che nessun uomo nobile penserebbe? Pensa di trascinarci con la forza dall'altare nel suo letto?” ( <i>ma subito dopo Arcade assicura a Ifigenia che non è così: Toante rimane un uomo “nobile”</i> )				
<u>213</u>		Toante			
<u>117</u>		l'orgoglio ( <i>Stolz</i> ) di Ifigenia			
319	Tantalo ( <i>unedel war er nicht</i> )				
<u>470</u>	La promessa fatta da Toante				
<u>482-3</u>	Le “armi” a disposizione delle donne ( <i>nicht unedel</i> )				
<b>724</b>			Il popolo greco		
<b>745</b>			Un uomo, un eroe chiamato dagli dei a servire loro e il mondo		
<b>896</b>			Il nobile capo di Agamennone		
<u>1494</u>		Toante			
<u>1495</u>	Toante				
<u>1501</u>		Il comportamento di Toante verso Ifigenia			
<u>1640</u>	La pena ( <i>Sorge</i> ) di Ifigenia stessa, che la esorta a non imbrogliare e derubare Toante, che per lei è stato un secondo padre				
<b>1722</b>	Tantalo				
<u>1864</u>	L'uomo nobile, che ascolta le parole delle				

	donne (esortazione a Toante)				
<b>2041</b>				(A Toante) “scegli uno dei nobili del tuo esercito”	
<b>2049</b>				Azione nobile del sovrano	
<b>2060</b>					(A Oreste) “Numerosa è la schiera degli uomini nobili e coraggiosi ( <i>tapfer</i> ) che mi seguono”
<u>2145</u>				Toante	
<u>2149</u>	(A Toante) “non hai spesso l’occasione di compiere azioni così nobili” ( <i>scil.</i> Lasciar partire i greci)				

In grassetto le occorrenze riferibili alla sfera maschile ed eroica

Sottolineate le occorrenze che si riferiscono alla nuova concezione di nobiltà propugnata principalmente da Ifigenia.

Occorrenza non registrata in tabella: v. 645 (il padre di Pilade).

## Conclusioni

I capitoli di questo libro hanno inteso fornire un quadro vasto e articolato della costruzione dei personaggi tra Euripide e Goethe, con particolare riguardo alla loro funzione di mediatori del messaggio ideologico che il drammaturgo intende trasmettere. Nel primo capitolo, il personaggio è stato visto nel ruolo di narratore, che nel monologo prologico del dramma euripideo ha la possibilità, solo in scena, di comunicare la propria prospettiva sugli eventi che narra, orientando così il pubblico – a cui pure non si rivolge direttamente – nella ricezione della tragedia. Si è argomentato come il dramma euripideo possa essere utilmente paragonato a un esperimento, che in molte tragedie, tra le quali l'*IT*, è incentrato primariamente sulla questione del rapporto tra gli uomini e gli dei. Tramite il personaggio prologante, il drammaturgo può orientare l'esperimento dalla prospettiva che intende privilegiare: nell'*IT*, il problema della teodicea divina è visto tramite la mediazione di Ifigenia, il personaggio umano che più di tutti, insieme al fratello Oreste, ha sofferto per la contraddittorietà delle decisioni divine, e che esprime in modo più forte la protesta per la crudeltà delle divinità del mito. La tragedia si apre così con una distanza massima tra l'opaco mondo divino e un mondo umano offeso dall'insensibilità degli dei, confermata dalla successiva protesta di Oreste, nella seconda scena del prologo, contro l'incomprensibilità degli ordini di Apollo.

Nel prosieguo del dramma, come illustrato nel secondo capitolo, la tensione iniziale tra i personaggi e le divinità del mito sfocia, con il soliloquio di Ifigenia, nell'elaborazione di una nuova prospettiva filosofico-religiosa sul divino, che contesta quei racconti tradizionali nei quali le divinità sono ritratte come immorali e assolve la stessa dea Artemide per i sacrifici umani, attribuendoli alla barbarie dei Tauri. L'opinione di Ifigenia si muove sul filo della forzatura logica rispetto al mito di cui Ifigenia stessa è protagonista, giacché è difficile conciliare l'idea che Artemide disdegni i sacrifici umani con il fatto che la dea stessa ha portato Ifigenia nel tempio taurico, dove questi sacrifici si officiano. Inoltre, non vi è nessuna prova che l'eroina sia nel giusto, e che la sua concezione della divinità rispecchi veramente la natura di Artemide più della concezione che della dea hanno i Tauri. Ma le parole di Ifigenia esprimono precisamente la forzatura del mito da parte del

personaggio drammatico, il quale rivendica la libertà di sottoporre il patrimonio di storie tradizionali al vaglio della spregiudicata riflessione e del senso etico degli uomini. Tuttavia, nel resto del dramma *Ifigenia* stessa non si mostra così sicura della bontà divina come lo è stata nel soliloquio, e nel finale quella distanza tra il mondo divino e il mondo umano che era stata così ottimisticamente colmata nelle riflessioni della protagonista sembra invece largamente sussistere.

È vero che il piano divino di liberazione di Oreste dalla persecuzione delle Erinni tramite il trasferimento del culto di Artemide ha successo, dopo il necessario intervento divino. Se la spedizione taurica è stata conseguenza, e poi a sua volta causa, di 'sommovimenti' negli equilibri mitici – si è infatti originata dalla cancellazione del risultato sancito nelle *Eumenidi* eschilee, e ha messo in discussione le prerogative di Artemide stabilite in Aulide, quando *Ifigenia* è entrata al servizio della dea – l'esito finale della tragedia appiana i contrasti con la fondazione dei nuovi culti attici. A questo successo dal punto di vista mitico non può però corrispondere una piena soddisfazione dal punto di vista dei personaggi umani, i quali sono inseriti, senza autonomia di azione, in piani divini che tengono conto solo in parte delle necessità umane. Se Oreste sarà liberato dalle Erinni, *Ifigenia* dovrà continuare a essere sacerdotessa di Artemide, in quanto è parte integrante di quei meccanismi di compensazione con i quali il mito recupera i propri equilibri. Questi meccanismi mitici non possono più avere un significato davvero positivo per i mortali, non possono contenere la domanda di senso che proviene dai personaggi. Gli stessi riti ateniesi creati per Artemide sono una risposta davvero insufficiente alla professione di fede nella perfezione divina fatta da *Ifigenia* nel soliloquio: essi manterranno anzi un inquietante margine di ambiguità, in quanto, seppure in forma limitata, continueranno a prevedere lo spargimento di sangue umano. Il divario tra il mondo divino e il mondo umano, stabilito nel prologo, non è dunque superato.

Se i primi due capitoli hanno portato in primo piano il problema del rapporto con la divinità, il terzo capitolo, dedicato alla coppia amicale formata da Oreste e Pilade, ha evidenziato la crisi del paradigma eroico, osservando come il tentativo dei personaggi di comportarsi in conformità con esso si scontri con lo stato di prostrazione in cui versa Oreste a seguito del matricidio, ma anche con le condizioni

anomale in cui i due giovani sono costretti ad agire. La macchia del matricidio si traduce nell'isolamento del singolo, Oreste, dalla sua comunità, che prende varie forme nelle tragedie euripidee del ciclo atridico: dall'impossibilità di essere reintegrato (*Elettra*), alla segregazione rituale (*IT*), alla vera e propria ostilità (*Oreste*). La crisi del modello eroico è dimostrata anche da un altro elemento, il fallimento delle capacità progettuali dei mortali. L'Oreste euripideo è lontano dal possedere la capacità di iniziativa del personaggio eschileo e sofocleo, e deve affidarsi ai suoi due sodali, Pilade e Ifigenia (o Elettra) per l'ideazione di un piano d'azione; tuttavia, anche questi piani non arrivano a compimento, o non portano i risultati che i personaggi vorrebbero. Nell'*Elettra*, l'uccisione di Egisto e Clitemnestra non porta Oreste ed Elettra a reinsediarsi nella casa paterna; nell'*IT*, il piano di Ifigenia non può da solo garantire il successo ai mortali, i quali si scontrano con l'opposizione di poteri soprannaturali che con le loro forze non possono superare; e Ifigenia stessa non riprenderà la vita interrotta con la partenza per l'Aulide, ma rimarrà a disposizione della dea. Nell'*Oreste*, il tentativo di convincere l'assemblea argiva è un fallimento; il piano di uccidere Elena non va a buon fine, perché gli dei la salvano, e nel finale si chiarisce che la comune convinzione che sia stata la spartana la causa della guerra di Troia, giustificazione per l'assassinio, era errata. Infine, il piano di ottenere da Menelao la salvezza minacciando di uccidere la figlia Ermione sembra sul punto di fallire, causando la morte dei tre amici e la distruzione della casa.

Se la distanza tra uomini e dei non è colmata, se il modello eroico si dimostra ormai inapplicabile, e se la progettualità umana non raggiunge gli scopi prefissati, l'unico valore veramente positivo si trova nell'affetto fraterno che lega Oreste a Ifigenia e nella nobiltà dell'amicizia di Oreste e Pilade. I personaggi umani sanno dunque dimostrare quella altezza di pensiero e sentimento che hanno ricercato negli dei, trovandola solo in forma assai imperfetta. Solo dal punto di vista umano l'esperimento di Euripide ha avuto un risultato positivo.

Gli ultimi due capitoli di questo libro hanno preso in esame la riscrittura dell'*IT* euripidea nell'*Iphigenie auf Tauris* di Goethe. È emerso come il drammaturgo tedesco abbia colto gli elementi di critica e superamento della concezione religiosa tradizionale presenti nell'opera euripidea, e abbia inteso svilupparli ulteriormente,

liberando il modello perlomeno da tre limitazioni etiche che apparivano inaccettabili alla sensibilità moderna: l'impossibilità umana di autodeterminare il proprio destino, la precarietà delle comunicazioni tra uomini e dei, e l'uso di inganno e furto per risolvere la situazione drammatica. In particolare, se furto e inganno erano, nell'originale greco, strumenti tradizionali compatibili con il senso etico di Ifigenia, la protagonista goethiana li relega ora in quel mondo epico-mitico, che ella, proprio ripudiando questi mezzi, si propone di superare. Questo mondo tradizionale si esprime nei due principi della *List* e della *Gewalt*, mentre il mondo nuovo che Ifigenia vuole creare si basa su un appello alla *Wahrheit*. L'intuizione di Goethe è quella di far competere questi principi attraverso i tre personaggi greci del dramma, ognuno dei quali diventa il portavoce di uno dei principi stessi; in questo modo, il drammaturgo tedesco scompone il trio amicale, che nelle tragedie euripidee aveva una sostanziale unità di intenti. Separando idealmente i tre sodali, Goethe annulla la divisione nazionale tra Greci e barbari, facendo sì che la sua Ifigenia possa trovare sintonia con il re barbaro Toante, il quale si dimostrerà sensibile all'appello della *Wahrheit*, e non con il greco Pilade, che non mostrerà alcuna capacità di evolvere verso il più alto modello di umanità indicato dall'eroina.

Nel finale del dramma goethiano, il parallelo euripideo tra la sorella umana e la sorella divina, che costituiva l'argomento per la richiesta di aiuto ad Artemide, evolve nell'interiorizzazione del potere di Artemide in Ifigenia, la quale sostituisce così la statua della dea nella capacità di guarire il fratello Oreste dalla persecuzione delle Erinni. Il personaggio umano diventa dunque in prima persona immagine della divinità, mentre gli dei non dovranno più manifestarsi né indirettamente, tramite oracoli o sogni, né direttamente, apparendo *ex machina*: essi in un certo senso saranno sempre in scena, attraverso la loro immagine vivente che non è solo Ifigenia, ma ogni uomo che sappia ascoltare nel suo cuore la loro voce.

In conclusione, in questo studio si è dimostrato come il personaggio costituisca il punto focale della tensione tra dramma e mito. Il drammaturgo antico, e su suo modello quello moderno, mette in scena un episodio di un patrimonio mitico passato e distante, e con esso le figure che lo popolano; ma nel momento in cui calcano la scena, esse vivono la doppia condizione di essere ancora figure del mito, e però anche personaggi che, nella finzione drammatica, sono vivi nel presente.

Questa loro duplicità è messa allo scoperto nel prologo diegetico, nel quale il prologante nasce come figura mitica, per poi trasformarsi, con una graduale presa di contatto con l'*hic et nunc* della rappresentazione, in una figura 'realistica', che pensa, parla e agisce in modo non dissimile da come accadrebbe nella vita reale. Ma la doppia natura risalta anche quando un personaggio come Ifigenia espone un pensiero sulla divinità che si pone, se non in aperto contrasto, perlomeno in frizione con i dati della sua vicenda mitica: il dramma diventa allora uno spazio di libera riflessione razionale, incondizionata dalle premesse mitiche del personaggio.

Questa forzatura intellettuale del mito, delineata in Euripide, viene portata alle estreme conseguenze nella rielaborazione goethiana, cosicché si può affermare che l'intera vicenda tragica dell'*Iphigenie* è incentrata sul quesito se sia giusto rimanere nel mito o superarlo. A più riprese nel testo goethiano si fa riferimento diretto alla trasmissione della memoria delle imprese umane tramite il racconto, e Ifigenia stessa si chiede quali azioni siano degne di essere cantate e tramandate. A voler restare nel mito è il personaggio di Pilade, che come il Pilade euripideo si attiene all'oracolo di Apollo e sostiene la liceità di ogni mezzo per portarlo a compimento. La forza della lunga tradizione mitica di cui si fa portatore è tale che egli riesce per un certo tempo a mantenere all'interno di essa anche Ifigenia, che così, facendosi portavoce dell'inganno, non compirebbe alcuna evoluzione rispetto all'eroina euripidea. Tuttavia, l'Ifigenia goethiana si risolve a rifiutare inganno e furto, e in ciò va oltre il personaggio euripideo nel superamento del mito. Si tratta però solo di un punto più avanzato su una strada che ha aperto l'eroina euripidea, con la sua fede nella bontà degli dei, il suo appellarsi all'amore fraterno, ma anche l'atteggiamento 'pragmatico' con il quale ha sfruttato un elemento della tradizione religiosa, la contaminazione del matricida, ai fini del piano di fuga. Lo scarto tra le due protagoniste corrisponde alla distanza tra l'uomo greco, sottoposto al Fato, e l'uomo moderno, libero di determinarsi. Il personaggio euripideo esprime la sua autonomia di pensiero, ma deve poi piegarsi a un intreccio che ha una conclusione non abbastanza distante dai tradizionali modi del mito; il personaggio goethiano, invece, costringe l'intreccio ad allontanarsi da un finale mitico che non è compatibile con la sua rivoluzione etica e religiosa. Una Ifigenia riscatta il suo pensiero; l'altra, con il concorso degli altri personaggi, riscatta il suo destino.

## Appendice

### Commento al prologo dell'*Ifigenia taurica* di Euripide (vv. 1-122)

**1-122 Prologo:** il prologo è diviso in due scene, secondo una modalità che tra i tre tragici solo Euripide utilizza, mentre Eschilo o Sofocle prediligono prologhi di una o tre scene (cfr. Schmidt in Jens 1971: 3-11). Come consueto, la prima scena (vv. 1-66) è monologica, la seconda (vv. 67-122) dialogica. L'*IT* adotta la modalità delle scene separate, tale per cui il personaggio che recita la prima scena si ritira alla fine di essa e non prende parte al dialogo successivo, che intercorre tra due nuovi personaggi. Tale scelta è motivata dalla necessità di evitare l'incontro tra i due fratelli, preservando l'agnizione per una fase successiva del dramma.

Euripide svela solo gradualmente l'ambientazione della tragedia: il primo riferimento alla Terra taurica, con dimostrativo, è al v. 30 (cfr. n) e il primo riferimento al tempio è al v. 34. I particolari delle decorazioni del tempio e dell'altare, che dovevano attirare l'attenzione degli spettatori, sono descritti dai personaggi solo nel dialogo tra Pilade e Oreste ai vv. 68 ss. Una menzione così ritardata dell'ambientazione del dramma ha parallelo nell'*Oreste*, dove Argo è nominata con dimostrativo solo al v. 46; risalta la differenza con l'*Elena*, dove la protagonista precisa con un dimostrativo già al v. 1 di trovarsi nei pressi del Nilo e al v. 2 nomina l'Egitto. Nel caso dell'*IT* il ritardo nella menzione del nome è finalizzato a incrementare il senso di smarrimento del pubblico, provocato in primo luogo dalla affermazione di Ifigenia di essere stata sacrificata – “come sembra”. I dubbi circa la sorte dell'eroina e l'ambientazione della tragedia vengono risolti congiuntamente ai vv. 28-30.

**1-66. Monologo di Ifigenia:** la tragedia si apre con un monologo della protagonista, sola in scena, scarsamente motivato dal punto di vista drammatico. L'esordio con la genealogia della protagonista ha un parallelo, tra le tragedie conservate, nello *Ione* (dove Ermes si presenta come figlio di Maia, a sua volta figlia di Atlante), ma era più comune nei drammi euripidei: tra le tragedie frammentarie compare, per

esempio, in *Archelao*, *Ipsipile*, *Melanippide Sapiente*, *Frisso*, *Meleagro*. Complessivamente, le forme di esordio dei drammi euripidei sono le seguenti<sup>129</sup>:

1. Apostrofe, invocazione o preghiera (apostrofe al palazzo rappresentato dalla *Skenè*, *Alc.*; alla terra natale, *Andr.*, preghiera a Demetra, *Suppl.*; apostrofe al luogo geografico, *El.*; al sole, *Pho.*
2. Dichiarazione di ingresso, generalmente con la formula ἦκω λιπών, tipica dei prologanti soprannaturali (*Hec.*, *Tro.*, *Ba.*). Nello *Ione*, dopo aver esposto brevemente la sua genealogia, anche Ermes dichiara ἦκω δὲ Δελφῶν τήνδε γῆν.]
3. *Gnome* generale (*Her.*, *Or.*)
4. Desiderio irrealizzabile, esposto in forma patetica (*Med.*).
5. Domanda retorica (“chi non conosce colui che ha diviso con Zeus lo stesso letto, l’argivo Anfitrione?”), *HF*).
6. Genealogia (*IT*, *Ion*)

La prima tipologia costituisce una forma di ‘mascheramento’ drammatico del monologo, come è rilevato da sch. Eur. *Pho.* 1 e Sch. Soph., *El.* 86a:

sch. Eur. *Pho.* 1 ἔθος ἔχουσιν οἱ τραγικοὶ παράγειν τοὺς ἥρωας θεοῖς τὰς συμφορὰς ἀπολοφυρομένους.

[I tragediografi sono soliti introdurre in scena i personaggi eroici nell’atto di lamentarsi con gli dei per le proprie disgrazie].

Sch. Soph., *El.* 86a ἐπεὶ δὲ ἄηθές ἐστι πρὸς τοὺς θεατὰς ἢ πρὸς ἑαυτὴν ταῦτα διαλέγεσθαι ὡς ἀπομεμομένη τοῖς θεοῖς ἢ μάρτυρας τῶν θρῆνων καλοῦσα πρὸς τὰ στοιχεῖα ποιεῖται τὸν λόγον.

[Poiché sarebbe improprio che dicesse ciò agli spettatori o a se stessa, (Elettra) rivolge la parola agli elementi naturali, come a biasimare gli dei o a chiamarli come testimoni dei suoi lamenti].

L’assenza di una qualsivoglia forma di introduzione drammatica al monologo rende invece i prologhi delle tipologie 5 e 6 passibili di un sospetto di artificialità diegetica: e infatti afferiscono a queste due tipologie i sette prologhi parodiati da Aristofane nell’agone delle *Rane* (vv. 1198-248), tra i quali è incluso proprio quello dell’*IT*. In effetti, non solo il monologo di Ifigenia non è introdotto da alcuna

<sup>129</sup> Dalla tassonomia è esclusa *IA*, che è aperta da un prologo dialogico anomalo per Euripide.

formula drammatica, ma la prima parte del discorso non ha alcuna motivazione psicologica o connessione con la situazione presente del personaggio in scena. Il personaggio introduce invece la narrazione del sogno, affermando di volerlo raccontare al cielo (cfr. vv. 42-3 n.), ma cionondimeno anche il racconto del sogno è privo di quegli accenti patetici che ci si aspetterebbe da un verosimile racconto fatto sulla scena.

Per quanto riguarda le partizioni interne del monologo, è utile rapportarlo allo schema generale individuato da Paola Albini (1987) per i prologhi euripidei. La studiosa vi individua una progressione cronologica lineare che, partendo dal passato prescenico, procede con la situazione presente, la prefigurazione del futuro scenico, e infine il “presente scenico”, ovvero la situazione scenica del momento. Albini osserva inoltre che “la rivelazione della località geografica, scelta dall'autore come cornice del dramma, è collocata nella ῥῆσις prologica in modo da segnare un distacco, a volte netto, a volte più incerto, ma comunque evidente, tra il presente, da cui scaturisce l'azione teatrale, e il passato dei personaggi (45). Sebbene le sequenze così individuate da Albini siano fondamentalmente corrette, la loro individuazione come proposta dalla studiosa (46) non trova corrispondenza nel testo euripideo. Se per ‘luogo’ Albini intende “il momento in cui il personaggio precisa la propria collocazione scenica”, ciò avviene manifestamente non al v. 41 (sul quale tra l'altro grava un sospetto di interpolazione, cfr. v. 41 n.), bensì al v. 34, dove Ifigenia, dopo aver già rivelato al v. 30 il luogo geografico, svela che Artemide l'ha insediata “in questo tempio” (ναοῖσι δ' ἐν τοισδε(ε)). A questo proposito, è bene distinguere più chiaramente tra il luogo geografico del dramma e il luogo scenico (che Albini definisce, con notevole ambiguità, “località geografica”), rappresentato dalla facciata scenica e dallo spazio antistante in cui si muovono attori e coro. L'affermazione di Albini secondo cui il luogo viene rivelato nel momento di transizione tra il passato e il presente è valida per l'*IT*, a condizione però che si intenda il luogo come luogo geografico, ovvero la terra taurica: è infatti il v. 30 (e non 41), dove Ifigenia nomina per la prima volta, con il deittico τήνδε, la Terra taurica, a segnare il passaggio dalla dimensione temporale del passato a quella del presente, anche nei tempi verbali. Questa coincidenza spazio-temporale però, pur essendo una consuetudine prevalente, non è affatto una regola fissa dei prologhi

euripidei. Per fare pochi esempi, il luogo scenico viene rivelato subito nell'*Alceste* tramite l'apostrofe di Apollo alla casa di Admeto (v. 1); nell'*Elena*, cronologicamente vicina all'*IT*, la notazione geografica si estende in una elaborata descrizione delle correnti del Nilo: il nome del fiume è la prima parola della tragedia, le correnti sono indicate con un deittico (αἶδε . . . ῥοαί), al v. 2 la prologante dice chiaramente di trovarsi in Egitto (Αἰγύπτου πέδον), al v. 8 chiarisce che la scena rappresenta il palazzo reale egizio (τοῖσδε δώμασι).

Per quanto concerne le sequenze cronologiche, nell'*IT* si riscontra effettivamente, come nelle altre tragedie, una progressione passato-presente-futuro-immediato presente scenico, ma al suo interno si trova una prolessi narrativa (vd. il capitolo sulla frequenza narrativa in Genette 2006: 162-207): Ifigenia infatti anticipa già al v. 8, subito dopo la genealogia e all'inizio della sezione riservata al passato, che il padre l'ha sacrificata in Aulide. Con l'ambigua formula ἔσφαξεν Ἑλένης οὐνεχ', ὡς δοκεῖ, πατήρ lascia intendere di essere stata effettivamente sacrificata, salvo poi, venti versi dopo (v. 28), rivelare che Artemide l'ha tratta in salvo. L'anticipazione è funzionale a creare confusione e attesa negli spettatori, facendo loro sospettare di trovarsi di fronte a un fantasma, come il Polidoro dell'*Ecuba*.

Quanto alla dimensione temporale del futuro scenico, ovvero la prefigurazione di eventi che avranno una realizzazione nel corso del dramma, va segnalata una anomalia dell'*IT*. Il sogno che Ifigenia ha avuto nella notte appena trascorsa dovrebbe in effetti agire nella dimensione del futuro, mettendo in guardia Ifigenia sulla prossima cattura di Oreste e sulla possibilità che ella stessa sacrifichi il fratello, ma l'eroina lo interpreta invece nella direzione del passato, come una rivelazione che Oreste è già morto. In questo modo il monologo prologico dell'*IT* si conclude senza che il personaggio prologante offra una qualche prospettiva per gli sviluppi futuri: se Ifigenia avesse ragione, non ci sarebbe dramma. Questo scollamento tra la potenzialità prolettica del sogno e la sua errata interpretazione sottolinea il tema della distanza tra apparenza e realtà, ma anche della fallibilità delle capacità umane di comprendere le comunicazioni soprannaturali, le quali d'altra parte sono spesso confuse e ambigue. Viene insomma introdotta la problematica della difficoltà di comunicazione tra il mondo divino e umano, che percorrerà il dramma.

**1-5. Genealogia di Ifigenia:** come consueto alle tragedie euripidee più tarde, il prologo si apre con la genealogia della protagonista dall'inizio della stirpe; questa caratteristica distingue i prologhi di Euripide da quelli di Eschilo, che narrano solo l'antefatto immediato della vicenda in scena nel dramma, e da quelli di Sofocle, che hanno una funzione principalmente etopoietica.

Colpisce la brevità della genealogia, se la si confronta, ad esempio, con i ventitré versi a essa dedicati in un'altra tragedia del ciclo dei Tantalidi, l'*Oreste*. Se lì è rilevante sottolineare i precedenti nella storia familiare dell'assassinio perpetrato da Oreste e delle conseguenze che ne sono derivate (cosicché West 1987 su *Or.* 11 fa notare che l'enfasi sulle sofferenze familiari induce Euripide a omettere le vicende felici del matrimonio di Pelope), nell'*IT* importa arrivare quanto prima, dopo una veloce premessa, all'episodio del mancato sacrificio di Ifigenia. Può forse essere dettata dall'esigenza di brevità anche la mancata menzione del nome di Ippodamia e di Clitemestra, identificate con un patronimico.

2. **θοαῖσιν ἵπποις:** si può intendere come dativo strumentale o comitativo in dipendenza da μολῶν, oppure, più plausibilmente, come strumentale in dipendenza da γαμεῖ, con un riferimento alla corsa dei carri tramite la quale Pelope conquistò la mano di Ippodamia ("grazie alle veloci cavalle sposa la figlia di Enomao").

**γαμεῖ:** il cosiddetto "presente di registro" utilizzato per esprimere le parentele (Cfr. Mastrorade 1994: 145 *ad Eur. Pho.* 13).

**6-34. Narrazione del passato predrammatico:** il racconto del sacrificio in Aulide mantiene complessivamente un tono di resoconto obiettivo e spassionato, nel quale tuttavia le scelte narratoriali veicolano la prospettiva della narratrice, come si darà conto nelle note ai singoli versi. Ifigenia trasmette pertanto l'impressione della brutalità e della violenza che ha dovuto subire.

6-9. il periodo è costruito ad arte, con le due specificazioni di luogo che racchiudono ad anello il nucleo principale della relativa, introdotto da ἔσφαξεν al v. 8. La notazione geografica rallenta provvisoriamente il ritmo narrativo, e si contrappone al brusco aoristo ἔσφαξεν.

6. **Εὐριπτος:** lo stretto che divide l'Eubea dalla Beozia.

8. **ἔσφαξεν**: il verbo, posto a inizio verso, suscita la sorpresa degli spettatori in quanto paradossalmente Ifigenia afferma di essere stata uccisa dal padre, e si dovrà attendere fino al v. 28 perché l'eroina chiarisca che in realtà Artemide l'ha salvata dalla morte. L'uso ambiguo del verbo σφάζω continua per tutta la tragedia. Al v. 20 Calcante richiede la morte di Ifigenia come condizione per la partenza della spedizione (σφαγεῖσαν), ai vv. 770-1 la stessa Ifigenia sembra paradossalmente accreditare la convinzione comune circa la sua morte in Aulide, definendo se stessa come colei che è stata sacrificata in Aulide (Ἡ ἔν Αὐλίδι σφαγεῖσ') e giocando sul participio ζῶσα (ζῶσ' Ἰφιγένεια, τοῖς ἐκεῖ δ' οὐ ζῶσ' ἔτι). Anche il verbo ἀπόλλυμι (vv. 356, 541, 1187, 1363), sembra ripetutamente alludere alla morte di Ifigenia. L'ambiguità introdotta da questi verbi sottolinea la distanza tra l'apparenza e la realtà, un tema che l'*IT* condivide con l'*Elena* (vd. Wright 2005: 133-57). Alle occorrenze in aoristo si giustappongono le occorrenze in imperfetto, considerabile di conato, che veicolano l'idea che l'azione di uccidere Ifigenia è stata interrotta (ἐκαινόμεν, v. 27; ἔσφαζον, v. 360) (cfr. Hulton 1962: 365, Wright 2005: 151).

**Ἐλένης οὐνεκ'**: la lapidaria menzione di Elena come causa del sacrificio esprime l'ostilità verso la spartana, che sarà in seguito articolata più chiaramente quando Ifigenia lamenterà che nessuna nave abbia mai condotto Elena e Menelao in terra taurica, perché lei potesse sacrificarli, ricambiando l'Aulide (vv. 354-8).

**ὥς δοκεῖ**: la precisazione corregge parzialmente l'affermazione precedente sul sacrificio di Ifigenia, ma mantiene ancora un notevole margine di ambiguità. Analoga combinazione tra un verbo indicativo, accompagnato dal participio di σφάζω, e un corradicale di δοκέω occorre ai vv. 176-7 (δοκήμασι / κεῖμαι σφαχθεῖσ'); un ulteriore corradicale di δοκέω è al v. 831 (κἀγώ σε τὴν θανοῦσαν, ὥς δοξάζεται). Anche in virtù dei due paralleli è preferibile intendere che δοκεῖ sia impersonale e sottintenda, come soggetto logico, i greci in generale; in alternativa si può pensare che il soggetto logico sia Agamennone ("come sembra al padre" Platnauer 1938: v. 8 n.). Kyriakou 2006: vv. 8-9 n. suggerisce in alternativa che il verbo sia personale, abbia come soggetto Agamennone ed esprima l'ignoranza di Ifigenia riguardo al destino del padre: l'ipotesi è insostenibile, in quanto Ifigenia certamente sa che è stato il padre ad officiare il sacrificio.

Il verbo δοκέω ha numerose occorrenze in un'altra tragedia che esplora la distanza tra l'opinione comune e la realtà, l'*Elena* (cfr. in particolare i vv. 35, 54, 121, 289, 576, 611, 658, 1205, 1691), dove esprime il contrasto tra le azioni attribuite a Elena, ma in realtà compiute dal suo fantasma, e ciò che le è realmente accaduto. Sulle analogie tra le due tragedie nell'attitudine verso il mito cfr. Wright 2005: 133-57.

9. **κλειναῖς ἐν πτυχαῖσιν**: il termine πτυχή, genericamente “strato, livello, piega” si riferisce solitamente, se usato in senso geografico-spaziale, ai declivi dei monti (Pind. *P.* 9.15; Soph. *OT* 1026; Eur. *Ba.* 797, 1219; *Andr.* 1277 ecc.) o suggerisce l'idea della profondità infinita degli spazi dell'etere (Eur. *Or.* 1636 ecc.). Qui tuttavia il termine indica con ogni probabilità le insenature della costa, con significato analogo a ἐν Αὐλίδος μυχοῖς e Αὐλίδος κοιλούς μυχοῦς di *IA* 660, 1600; cfr. anche la descrizione dell'Aulide come κολπώδη “ricca di baie” in *IA* 120-1. Ci si è interrogati sul motivo dell'aggettivo κλεινός: a parere di Platnauer 1938: *ad* 9 esso è spiegato dai versi successivi, come segnalerebbe il γάρ del v. 10; ma in realtà γάρ spiega non tanto perché l'Aulide sia illustre, quanto perché Agamennone sia stato indotto al sacrificio di Ifigenia. Wright riconduce l'aggettivo al carattere ‘metamitologico’ dell'*IT*, una tragedia nella quale i personaggi sembrano parlare anacronisticamente delle vicende di cui sono protagonisti come di miti già noti e fissati (Wright 2005: 136-7). L'aggettivo è però di largo uso in Euripide, anche in tragedie diverse dalle tre (oltre all'*IT*, *Elena* e, per quanto possibile, *Andromeda*) considerate da Wright: generalmente, esso viene riferito a fatti e persone relativi alla guerra di Troia (Winnington-Ingram 1960: 34-5).

10. **χιλίων νεῶν**: il numero indicato da Omero è di 1186, ma il numero tondo è preferito da Euripide (cfr. 141, *Andr.* 106, *El.* 2, *Or.* 352, *IA* 174, 355) ed è anche in Aesch., *Ag.* 45.

12-14. In questi tre versi si trova una maggiore articolazione delle cause della spedizione troiana rispetto alla semplice indicazione della responsabilità di Elena al v. 8. Si aggiunge la motivazione della gloria, ma si precisa che Agamennone non la ricercava solo per se stesso, ma a beneficio di tutti gli Achei. La guerra è vista quindi come il risultato della combinazione di motivazioni familiari e di motivazioni pubbliche.

13. **Ἀχαιοῖς**: gli editori accolgono l'emendamento Ἀχαιοῖς di Lenting contro Ἀχαιοῦς di L, sulla base del confronto con Eur. *Suppl.* 315 (πόλει παρόν σοι στέφανον εὐκλείας λαβεῖν). Il participio θέλων potrebbe reggere una costruzione di accusativo più infinito Ἀχαιοῦς λαβεῖν, ma il successivo infinito μετελθεῖν sembra riferito ad Agamennone, come induce a ritenere il successivo Μενέλεω χάριν φέρων, ed è dunque probabile che anche λαβεῖν abbia come soggetto logico Agamennone.

14. **Μενέλεω χάριν φέρων**: nell'*Oreste* è ripetutamente sottolineato il debito di gratitudine che Menelao ha verso Agamennone, e quindi verso i figli di lui, per la spedizione troiana; per due volte il concetto è espresso tramite il termine χάριτας (244, 453).

15. **δεινῇ δ' ἀπλοῖα πνευμάτων τ' οὐ τυγχάνων**: la lezione di L δεινῆς τ' ἀπλοῖας produce una contraddizione con πνευμάτων ("non trovando la bonaccia né i venti"); la correzione di Madwig δεινῇ δ' ἀπλοῖα, con un dativo di causa, appare la più ragionevole ("non trovando venti a causa della bonaccia").

16. **καὶ λέγει Κάλχας τάδε**: la narrazione viene vivacizzata attraverso un discorso diretto, nel quale Calcante espone le ragioni della bonaccia e la necessità di sacrificare Ifigenia. Parker insiste sul fatto che non c'è alcuna prova che Artemide voglia effettivamente il sacrificio, che potrebbe al contrario essere un'invenzione di Calcante (2016: xxxix, 58 *ad IT* 16); ciò è vero, purché si sottolinei che non vi sono nemmeno prove che non l'abbia voluto, a parte la convinzione espressa nell'ultima parte del suo soliloquio (vv. 380-91), da Ifigenia, che giudica impossibile l'approvazione della dea verso i sacrifici, in quanto confliggerebbe con la sua idea che le divinità non possono essere malvagie. Euripide lascia deliberatamente aperta la questione della posizione di Artemide verso i sacrifici umani, suggerendo così che le divinità del mito sono caratterizzate da una ambiguità etica che le rende inadeguate alla nuova domanda di senso e di purezza etica che i mortali, specialmente Ifigenia, svilupperanno durante la tragedia.

20-1. Il motivo della promessa di sacrificare ad Artemide il prodotto migliore dell'anno potrebbe essere innovazione di Euripide nel mito. La versione presenta

però notevoli analogie con quella esposta da Apollod. *Epit.* 2,10 e 3,21: Atreo fece voto di sacrificare ad Artemide il migliore dei suoi capi di bestiame, ma quando nacque un agnello d'oro non tenne fede alla promessa; per questo molti anni dopo Calcante rivelò ad Agamennone che doveva sacrificare la più bella delle figlie (θυγατέρων ἢ κρατιστεύουσα) per ottemperare al sacrificio mancato (e inoltre per scontare la superbia di aver affermato di essere un cacciatore migliore di Artemide). Platnauer fa giustamente notare che, nella nostra tragedia, il termine ἐνιαυτὸς implica che la promessa sia stata formulata da Agamennone nell'anno della nascita di Ifigenia, e che quindi sia rimasta incompiuta per lungo tempo: se ora Ifigenia è in età da poter essere falsamente promessa in sposa ad Achille (v. 25) deve avere perlomeno quindici anni. Le due versioni condividono dunque il motivo del voto incompiuto e quella della pretesa di Artemide di sostituire una promessa vittima animale con una vittima umana, facente parte della stirpe di colui che ha mancato al voto. Un'altra significativa consonanza è nel motivo del primato di bellezza della figlia sacrificata.

La versione euripidea è accostata da West (1997: 441-2) al motivo tradizionale che si può definire dell' "incauto voto" (definizione mia): in un momento di emergenza, un uomo promette di sacrificare la prima persona che gli verrà incontro al suo ritorno a casa, ma accade che questa persona sia il figlio (West cita la storia biblica di Jephthah e quella di Kerphakos).

23. **τίκτει**: presente storico a indicare la maternità; cfr. ad es. 1319, *Andr.* 898-9 (ἦνπερ μόνην γε Τυνδαρίς τίκτει γυνή / Ἑλένη), *Ba.* 2 (Διόνυσος, ὄν τίκτει ποθ' ἢ Κάδμου κόρη).

**τὸ καλλιστεῖον**: non pare, nonostante la voce del LSJ, che il termine significhi "offering of what is fairest", quanto piuttosto "l'essere la cosa/persona più bella" (più che una traduzione il dizionario fornisce una glossa del passo). Così si evince dal confronto con Luciano, *Dearum iudicium* 1.12, dove indica la palma di bellezza tra le dee, e da Soph. *Ai.* 435, dove designa al plurale i più bei premi di guerra acquisiti dall'esercito greco. Il termine è assimilabile a καλλίστευμα, come indica anche uno scolio a *Or.* 1639 (ὄρα. καλλίστευμα οὐ μόνον τὸ κάλλος, ἀλλὰ καὶ τὸ καλλιστεῖον) e allo stesso Soph. *Ai.* 435 (435b. καλλιστεύματα).

24. **Ὀδυσσεύως τέχναις**: il ruolo di Odisseo è testimoniato anche da *Soph. Fr.* 305 Radt, dalla perduta *Ifigenia* (cfr. Lloyd-Jones 1996: 138-9), e da *Apoll., Epit.* 3.22, secondo cui Odisseo fu inviato a prelevare Ifigenia insieme all'araldo Taltibio. Si tratta del resto di un ruolo tradizionale del personaggio, al quale è spesso associato il termine τέχνη nel significato peggiorativo di inganno: cfr. ad es. *Rh.* 953 e *Soph., Phil.* 88, 138. Nell'*IA* Odisseo non è l'artefice dell'inganno delle nozze né è inviato ad Argo, ma è menzionato, pur non presente in scena, come il più acceso sostenitore della necessità del sacrificio (*IA* 524 ss., 1361 ss.). Nell'*IT* τέχνη suggerisce l'idea di inganno anche ai vv. 89, 1032. Questa breve menzione di Odisseo, pur non condannandolo con parole esplicite, lo mostra responsabile dell'azione descritta al verso successivo, lo strappare Ifigenia dalla madre. Nel dialogo con il prigioniero greco, che ancora non sa essere Oreste, l'eroina esulterà alla notizia che Odisseo non ha ancora fatto ritorno a casa (vv. 533-6).

25. **μητρὸς παρείλοντο**: in questo punto si assiste a un pur moderato aumento di *pathos*, nella misura in cui l'abduzione di Ifigenia da Argo è visualizzata come una separazione forzata dalla madre. Quando Ifigenia, nel soliloquio che seguirà alla notizia della cattura dei due stranieri, ripercorrerà nuovamente i fatti di Aulide, svilupperà ulteriormente il senso di perdita di contatto fisico con i suoi cari, raccontando di aver salutato i suoi fratellini tenendo un velo davanti agli occhi (λεπτῶν ὄμμα διὰ καλυμμάτων / ἔχουσ(α)), senza abbracciare con le mani il fratello (ἀδελφὸν οὔτ' ἀνειλόμην χεροῖν), né congiungere le sue labbra a quelle della sorella (οὐ κασιγνήτη στόμα / συνῆψ(α)) (vv. 372-5), convinta di poter riabbracciare i suoi congiunti in una futura visita ad Argo da sposa di Achille.

**ἐπὶ γάμοις Ἀχιλλέως**: l'inganno delle nozze con Achille è nei *Cypria*, secondo il riassunto di Proclo (*Procl. Chrest.* 80 Seve.46-7, cfr. Bernabé 1987: 41), nell'*IA*, in *Apollod. Epit.* 3.22.

26. **τάλαινα(α)**: Secondo Denniston (1939: 193 *ad El.* 1171) e Wilson (1971) l'aggettivo può avere due significati: 1) "paziente", "che sopporta" e, in senso negativo, "tracotante"; 2) "sventurato". Nell'*IT* ha numerose occorrenze (vv. 26, 344, 549, 565, 628, 717, 805, 866, 894, 1074) nelle quali sembra avere sempre il secondo significato. È notevole che, insieme al καλόν del v. 36, questo sia l'unico

aggettivo che lascia trasparire il giudizio della prologante sugli eventi che va raccontando. Tramite questi due aggettivi, Ifigenia mette a fuoco la violenza a cui è stata ed è sottoposta tanto dagli uomini quanto dalla dea, prima con il sacrificio in Aulide, poi con l'obbligo di farsi ella stessa sacrificatrice.

27. **ἐκαινόμην**: imperfetto di conato. A esso si contrappone, al verso successivo, il puntuale aoristo ἐξέκλεψεν, che interrompe l'azione del sacrificio in svolgimento e sottolinea la repentinità dell'azione della dea.

**διὰ δὲ λαμπρὸν αἰθήρα**: l' αἰθήρ è propriamente lo strato più alto dell'aria, dove si originano i venti e dove sono poste le stelle; si tratta di un vocabolo poetico e filosofico. L'epiteto λαμπρός per l' αἰθήρ è amato da Euripide (cfr. *Med.* 829-30; *fr.* 443.1; *Hip.* 178; *Or.* 1087; *Ant.* 48.11 ὃς τῷ λαμπρὸν αἰθέρος ναίεις πέδον). αἰθήρ è associato all'aggettivo δῖος già da Omero ed Esiodo (*Il.* 16.365; *Od.* 19.540; *h. Cer.* 70; Hes., *Th.* 697) e un'invocazione all'etere δῖος è in Aesch., *PV* 88. Aristofane, *Ran.* 892, fa dire a Euripide stesso che l' αἰθήρ è il suo βόσκημα "nutrimento"; in *Nub.* 265 è invece Socrate a invocarlo, con l'aggettivo λαμπρός, come un dio, insieme ad Aria e Nuvole. L'etere era uno degli elementi di quella speculazione filosofica, a cui si ispirava in buona misura Euripide, derisa da Aristofane (cfr. Austin e Olson 2004 su Aristoph., *Thesm.* 14-18).

30. **ἐς τήνδ' ὄικισεν Ταύρων χθόνα**: la prima menzione della Terra taurica. Finora gli spettatori hanno potuto forse capire che la scena rappresenta una terra barbarica dalle caratteristiche singolari del santuario (cfr. vv. 68 ss. nn.). L'uso del dimostrativo, ripetuto nel momento in cui Ifigenia mostra il tempio al v. 34, riporta l'attenzione degli spettatori sulla scena e sul momento presente, dopo l'esposizione del passato mitico e delle vicende biografiche precedenti di Ifigenia.

**31-41. Il presente di Ifigenia in terra taurica**: dopo aver raccontato il tentato sacrificio in Aulide, Ifigenia procede a descrivere la sua situazione presente tra i Tauri, dove è costretta a sacrificare ella stessa gli stranieri catturati. Come si vedrà, il tono fin qui fattuale di questo resoconto prologico è alterato nel momento in cui l'eroina deve rivelare ciò che le causa risentimento e sdegno contro la dea Artemide.

32-3. **ὄς ὠκὺν...ποδοκείας χάριν**: il nome del re barbaro Toante viene ricondotto alla sua velocità di piedi, con un collegamento con θεός “veloce”, o θέω “correre”. Paretimologie come questa non sono inusuali in tragedia, e soprattutto in Euripide (altri esempi sono elencati da Platnauer 1939: 62 *ad IT* 32).

35-41. **ὄθεν, νόμοισιν...ἀνακτόρων θεᾶς**: questo passo è uno dei più controversi dell'intera tragedia. Riporto i versi come traditi dal manoscritto L:

ὄθεν νόμοισιν τοῖσιν ἦδεται θεὰ  
Ἄρτεμις ἑορτῆς τοῦνομ' ἧς καλὸν μόνον·  
τὰ δ' ἄλλα σιγῶ, τὴν θεὸν φοβουμένη·  
θύω γὰρ ὄντος τοῦ νόμου καὶ πρὶν πόλει,  
ὄς ἂν κατέλθῃ τήνδε γῆν Ἑλλήν ἀνήρ·  
κατάρχομαι μὲν· σφάγια δ' ἄλλοισιν μέλει,  
ἄρρητ' ἔσωθεν τῶνδ' ἀνακτόρων θεᾶς.

[Perciò, sulla base delle usanze di cui si diletta la dea Artemide, della festa – di cui solo il nome è bello: il resto lo taccio, per paura della dea: sacrifico infatti, in base a una legge preesistente, ogni greco che sbarchi in questa terra; faccio i riti preliminari, spetta ad altri l'uccisione, che deve essere coperta da silenzio fuori da questo santuario della dea].

Al v. 35, ὄθεν può essere plausibilmente interpretato “as I result (of my being made priestess)” (Diggle 1994b: 31), in riferimento al verso precedente, nel quale Ifigenia ha spiegato che “[Artemide] mi ha insediato come sacerdotessa in questo tempio (ναοῖσι δ' ἐν τοῖσδ' ἱερέαν τίθησί με, v. 34); o forse, come sospetta Mastronarde 1994: 151-2 *ad Eur. Pho.* 27, ha una sfumatura temporale (“da quel momento”). La lezione νόμοισιν τοῖσιν è il risultato della correzione, apportata da Triclinio, a νόμοισιν τοῖσιδ' di L, che è anche in P. Come nota Diggle, “νόμοισιν τοῖσιδ' can be accepted only if the context can furnish some point of reference for the deictic form. But there is nothing either before or after to which τοῖσιδ' may point” (1994b: 29). Probabilmente il copista è stato indotto a scrivere un dimostrativo dal τοῖσδ' del verso precedente (Sansone 1978: 38). Tuttavia il τοῖσιν va incontro all'obiezione che “the article is used for the relative in dialogue only when metre compels” (Diggle 1994b: 32); è pertanto meglio accogliere la congettura οἷσιν (Herwerden).

A parte questi problemi minori, i versi 35-8 sono gravati da difficoltà più sostanziali: (a) il dativo νόμοισιν οἴσιν è privo di costruzione sintattica; (b) a quanto sembra, Ifigenia prima dichiara che non dirà più nulla della festa di Artemide, poi rivela il dettaglio del sacrificio umano; (c) in realtà Ifigenia non sacrifica solo Greci, ma gli stranieri in generale (cfr. v. 278). Per citare solo alcuni degli interventi correttivi, Murray 1913a, Platnauer 1938 e Diggle 1981a (cfr. 1994b: 30-3) espungono i vv. 38-9; Diggle fa dipendere ἑορτῆς da κατάρχομαι (la traduzione suonerebbe “sulla base delle consuetudini, della quali si compiace la dea Artemide, *inizio la cerimonia* – della quale solo il nome è bello, ma taccio sul resto, per paura della dea – mentre altri hanno il compito di sgozzare le vittime”). Kovacs propone invece di cancellare i vv. 38 e 41, e fa dipendere ὃς ἂν κατέλθῃ . . . ἀνὴρ da κατάρχομαι, traducendo “I consecrate as victim any Greek who comes to this land” (1999: 155-7; cfr. 2003: 2)

Tuttavia, i vv. 38-9 possono essere difesi. Riguardo al punto (a), è vero che νόμοισιν rimane, come scrive Diggle, “devoid of all constructions”, ma ciò è dovuto all’espressione parentetica dei vv. 36-7 (τοὔνομ’...φοβουμένη: dove τοὔνομ’ è separato da ciò che precede dalla cesura pentemimere), che interrompe un pensiero che potrebbe fluire regolarmente: Ifigenia, dopo aver precisato l’esistenza della festa in onore della dea, potrebbe riferire, nel tono fattuale di un resoconto prologico euripideo, che in questa festa ella ha il compito di sacrificare gli stranieri (“sulla base delle consuetudini della festa, di cui si compiace Artemide, sacrificio . . .”). In effetti, dopo i vv. 36-7, il filo interrotto è ripreso, con la precisazione del compito di Ifigenia nel contesto della festa. Per quanto concerne l’ipotesi di Diggle che κατάρχομαι regga ἑορτῆς, essa si scontra con l’obiezione formulata tra gli altri da Parker (2016: 62 *ad IT* 35-41; cfr. Kovacs 2003: 1) secondo cui “[a] Greek hearing κατάρχομαι μὲν, σφάγια δ(ἐ) ... could hardly take κατάρχομαι in any but its technical sense”, il senso cioè di cospargere le vittime con acque lustrali prima del sacrificio.

Per quanto riguarda la presunta incoerenza di Ifigenia (punto b), l’apparente difficoltà è risolta da Barrett:

her [*scil.* Iphigenia’s] σγῶ is a suppression not of the facts (they are well known, and she can speak of them without a qualm) but of her judgment on them. Her τοὔνομ’ ἦς

καλὸν μόνον is building up to a forthright condemnation, τὰ δ' ἔργ' ἀνόσια or the like; she suppresses it, σιγᾶ, and contents herself with a mere statement of the facts (2007: 476)

Come nota giustamente Barrett, non si capisce perché Ifigenia dovrebbe temere di incorrere nell'ira della dea nel rivelare un fatto conclamato come l'usanza taurica dei sacrifici umani. La notorietà dei sacrifici risulta dal resoconto della cattura di Oreste e Pilade fatto da un bovaro tauro: mentre uno dei suoi compagni, alla vista dei due giovani, li scambia per dei, un altro afferma che sono naufraghi, che si nascondono tra le rocce “perché hanno sentito che qui sacrificiamo gli stranieri (κλῦοντας ὡς θύοιμεν ἐνθάδε ξένους, v. 278). È lo sdegno di Ifigenia verso la disumanità dei sacrifici a dover essere represso. Vi sono poi altre ragioni che sconsigliano di atetizzare i vv. 48-9. È vero, come osservano Cropp (2000: 175 *ad IT* 38-41), Sansone (1978: 37) e Kovacs (2003: 1) che il riferimento all'ufficio sacrificale di Ifigenia contenuto ai vv. 53-4 (“E io, in conformità a questa arte di uccidere gli stranieri . . .”, κἀγὼ τέχνην τήνδ' ἦν ἔχω ξενοκτόνον / τιμῶσ') non è facilmente comprensibile senza un'anticipazione. Ma soprattutto, che Ifigenia riveli il suo compito di sacrificante si addice alla normale funzione informativa del prologo euripideo, come comprende Barrett: “[i]t is crucial to the plot that every male Greek who arrives in the country must be sacrificed; and when a fact is thus crucial, it is Euripides' practice to set it straightforwardly before the audience in the prologue-speech” (2007: 475).

Le difficoltà sintattiche di questi versi possono essere adeguatamente spiegate se si ipotizza la presenza di un anacoluto, che lascia in sospeso νόμοισιν τοῖσιν ἤδεται θεὰ / Ἄρτεμις ἑορτῆς. La rilevanza di questa figura retorica nel genere drammatico non ha ricevuto per lungo tempo la dovuta attenzione critica (per una storia degli studi vd. Novelli 2011), ma è stata rivalutata in studi più recenti (vd. Novelli 2006 per Eschilo e De Poli 2008 per Euripide), che hanno ribadito come l'anacoluto si possa trovare in quei passi nei quali l'impossibilità di controllare una forte emozione fa sì che il personaggio alteri il normale corso della sintassi (Novelli 2006: 226). Ciò è appunto quel che accade nel caso di Ifigenia, la quale interrompe la frase per l'impossibilità di contenere l'indignazione al pensiero che il sanguinoso rito taurico possa avere il beneplacito di Artemide. Lo sfogo ha però breve durata, e l'eroina riprende presto la sua funzione di informatrice prologica, spiegando in

cosa consiste il suo compito: il γάρ del v. 38 fa capire perché il solo aspetto καλόν della festa è il nome. La protesta contro la dea può dunque apparire una parentesi breve, una lieve perturbazione nel normale flusso di informazioni del prologo euripideo. Tuttavia, la combinazione tra l'anomalia sintattica e l'aggettivo καλόν, uno dei due soli aggettivi che in questo monologo esprimono direttamente le valutazioni della narratrice sugli eventi narrate (per l'altro, τάλαινα, vd. la nota al v. 26), conferisce a questi versi un rilievo senza pari nel discorso di Ifigenia, segnalando così la centralità della problematica del rapporto di Ifigenia con Artemide, nonché della posizione della dea circa i sacrifici umani che vengono officiati in suo nome. Se qui nel prologo Ifigenia espone le premesse mitiche, che vedono la dea compiacersi dei sacrifici umani, nel suo successivo soliloquio l'eroina riprende il discorso dal punto dove l'ha lasciato, biasimando la dea per la sua approvazione verso i sacrifici (αὐτὴ δὲ θυσίαις ἥδεται βροτοκτόνοις, v. 384; cfr. νόμοισιν οἴσιν ἥδεται θεὰ / Ἄρτεμις, vv. 35-6), ma sviluppa un pensiero che nega queste premesse, argomentando che non è Artemide a volere il sangue umano, bensì i Tauri (vv. 380-91). Il confronto tra il monologo prologico e il soliloquio mostra come il primo, pur mantenendo un prevalente carattere informativo, offra già lo spazio per una prima manifestazione della sensibilità dei protagonisti umani, che troverà poi spazio per essere sviluppata nel dramma.

Rimangono da analizzare i seguenti vv. 40-1, che hanno suscitato non meno sospetti di quelli che li precedono. Tra gli altri Cropp (2000: 175 *ad IT* 38-41) giudica che essi “are not properly connected to what precedes” a causa dell'asindeto, e aggiunge che la precisazione che non è Ifigenia in persona a compiere l'uccisione rituale “will become important only at 620-40 and is better concealed until then so that the prospect of Iphigenia killing her brother with her own hand can remain effective”. Tuttavia, da un punto di vista formale l'asindeto, per quanto non incontri i gusti di diversi critici, era una risorsa stilistica a disposizione del drammaturgo greco. In proposito, Denniston distingue tra un asindeto formale, introdotto quando il conteso rende chiara la connessione di una frase con la precedente, senza bisogno di particelle connettive (1954: xliii-xlv), e un asindeto stilistico, che “is used [...] for emotional effect: the impression given is that the speaker's or writer's feeling are too deeply engaged to allow him to

trouble about logical coherence” (xlv; see also Humbert 1960: 87). Il caso in questione rientra nel secondo caso, in quanto la mancanza di collegamento sintattico è dovuta al turbamento di Ifigenia; per la verità, l'asindeto è mitigato dalla particella μέν (Denniston 1952: 111). Dal punto di vista contenutistico, la precisazione è quanto mai importante per Ifigenia, giacché le consente di attenuare subito la propria responsabilità, dopo aver affermato di essere colei che compie in prima persona i sacrifici (θύω, v. 38).

Riguardo all'argomentazione di Cropp, va aggiunto che è del tutto inopportuno eliminare un verso solo perché l'informazione che contiene diverrà rilevante solo più tardi nel dramma, e sulla base di un giudizio soggettivo del critico su quali effetti di tensione drammatica Euripide avrebbe voluto (o dovuto?) perseguire. Inoltre, ben prima del vv. 620-40 si ripete che Ifigenia è addetta alle lustrazioni iniziali del sacrificio: l'eroina stessa narra che, nel suo sogno, cospargeva il pilastro rappresentante Oreste con le acque lustrali (ὕδραίνειν, v. 54), in conformità con la consueta procedura (τέχνην τήνδ' ἦν ἔχω ξενοκτόνον, l. 53). Anche il messaggero che annuncia la cattura dei due greci (Orestes and Pylades) esorta Ifigenia a preparare lustrazioni e purificazioni (χέρνιβας καὶ κατάργματα, l. 244).

Quanto al v. 41, è stato sospettato (ad es. da Platnauer 1938: 64 *ad IT* 38-41) perché termina con il medesimo semicolon (τῶνδ' ἀνακτόρων θεᾶς) dell'ultimo verso del monologo prologico (v. 66), ma, come osserva Diggle (1994b: 30), “[t]he duplication is unwelcome but not unbearable”. Tuttavia, la sua espunzione sembra opportuna in quanto, come scrive lo stesso Diggle (*ibid.*), “the sense conflicts with line 72, which suggests that the sacrifices took place not inside the temple but on the altar outside”.

38. **θύω**: per la prima volta nel monologo, Ifigenia diventa soggetto di un verbo attivo. Se finora l'eroina è stata oggetto dell'azione di altri, i comandanti greci o Artemide, ora diventa ella stessa soggetto attivo, ma solo in quanto si trasforma tristemente da sacrificante in sacrificata.

40. **κατάρχομαι μέν**: per la cerimonia preparatoria del sacrificio cruento cfr. Burkert 2003: 148.

**42-60. Il sogno di Ifigenia:** dopo aver specificato il suo compito sacerdotale, Ifigenia narra il sogno avuto nella notte appena passata. In esso, l'eroina dormiva nel palazzo paterno ad Argo; all'improvviso, un violento terremoto la costringeva a fuggire, giusto in tempo per vedere il crollo della casa ad eccezione di una colonna, che in seguito prendeva sembianze e voce umane. Ifigenia stessa, fedele al compito sacrificale che svolge in Tauride, cospargeva di acque lustrali questa figura, piangendo. Il motivo del sogno non è nuovo al trattamento letterario del mito degli Atridi: esso compare nell'*Oresteia* di Stesicoro (fr. 180 Davies-Finnglass), nelle *Coefore* di Eschilo (*Cho.* 32-41, 514-52) e nell'*Elettra* di Sofocle (*El.* 406-25, 459-60, 474-501). Una dettagliata analisi del sogno di Ifigenia, nella sua connessione con il *plot* della tragedia, è in Trieschnigg 2008. L'errore interpretativo di Ifigenia consiste nel ritenere che l'aspersione con acque lustrali provi la morte di Oreste, mentre si tratta di una prefigurazione di ciò che potrebbe accadere: si tratta dunque di un sogno profetico, che però cade nel vuoto. Anche quando apprende da Oreste, di cui non sa ancora l'identità, che Oreste stesso è ancora vivo, Ifigenia non comprende di aver interpretato falsamente il sogno, ma lo rigetta come falso (v. 569). Il fraintendimento di Ifigenia dimostra i limiti delle capacità intellettive umane, ma anche l'opacità e l'ambiguità dei segni che gli dei inviano agli uomini.

Dal punto di vista formale, Kyriakou 2006: 44-55 osserva che nella narrazione del sogno le azioni di Ifigenia sono codificate prevalentemente in infinito presente, ritiene che ciò esprima la vividezza del ricordo, e cita a confronto la nota di Fraenkel ad Aesch., Ag. 1383: lo studioso vi nota come la narrazione dell'assassinio di Agamennone, svolta da Clitemestra al presente, ha l'effetto di conferire vivacità, come se Clitemestra stesse compiendo nuovamente quelle azioni in scena. Va però detto che qui nell'*IT* si riscontra un'alternanza tra verbi al presente e verbi all'aoristo (στᾶσα, εἰσιδεῖν). È dunque più appropriato indicare le ragioni dell'alternanza tra presenti e aoristi. Il sogno è introdotto dai due verbi durativi οἰκεῖν ed εὔδειν, cui si contrappone l'aoristo σείσθῆναι, che introduce bruscamente il terremoto. Questo trattamento dei tempi verbali all'inizio del sogno non è dissimile da quello attuato da Penelope in *Od.* 19,536 ss.: il racconto inizia con azioni espresse al presente, per creare, per così dire, l' "ambiente iniziale" (ἔδουσιν,

ἰαίνομαι); all'improvviso l'aquila si abbatte sulle oche con due verbi all'aoristo (ἤξε καὶ ἔκτανεν).

Al v.47 il contrasto è tra verbi riferiti tutti a Ifigenia: da un lato φεύγειν, dall'altro στᾶσα ed εἰσιδεῖν: un contrasto che mi sembra funzionale a sottolineare la repentinità della rovina della casa (il participio presente πίπτοντα esprime la contemporaneità con l'azione del vedere). Seguono aoristi, che in rapida successione riportano della trasformazione della colonna in una figura umana; gli ultimi due verbi ὑδραίνειν e κλαίουσα, nel tema dell'*infectum*, visualizzano l'azione del sacrificio nel suo svolgersi, e lasciano così per così dire il sogno in sospeso, suggerendo che l'azione debba ancora concludersi. In questo modo, essi collegano il sogno all'azione drammatica che sta per svolgersi, nella quale effettivamente Oreste sarà sul punto di essere cosperso di acque lustrali e sacrificato.

43. **λέξω πρὸς...ἔστ' ἄκος**: l'usanza di raccontare i sogni alla luce del sole per stornare i mali in essi prefigurati è documentata da Soph. El. 424 e sch. Soph. OC 477. Qui l'affermazione di Ifigenia fornisce un motivo per la presenza di Ifigenia in scena e per la seguente narrazione del sogno. Tuttavia, questa motivazione non rende il monologo di Ifigenia meno artificioso, in quanto i versi precedenti, dove Ifigenia si è dilungata a parlare di ciò che ha prodotto l'attuale situazione scenica, rimangono immotivati; anche la narrazione del sogno è priva di quegli elementi patetici che sarebbero necessari – specialmente quando Ifigenia espone la propria convinzione che il fratello Oreste sia morto – per renderla drammaticamente plausibile.

45. **παρθενῶσι δ' ἐν μέσοις**: il termine παρθένοισι tradito da L dovrebbe indicare qui le attendenti di Ifigenia, ma altrove il termine non ha mai questo significato. Per questo appare opportuno accogliere l'emendamento παρθενῶσι di Markland, termine indicante l'ala della casa riservata alle donne, che deve essere stato scambiato da uno scriba con il più comune παρθένοισι; un correttore deve aver poi emendato l'originario μέσοις con μέσαις.

46. **εὔδειν...σεισθῆναι**: si noti il contrasto tra l'infinito presente durativo e l'infinito aoristo, che esprime la subitanità del terremoto.

**νότα:** il termine indica il dorso di un uomo o di un animale e, in senso metaforico, una vasta superficie: del mare, della terra o del cielo.

47. **θριγκόν:** è più probabile che il termine indichi non soltanto la cornice superiore, ma per estensione tutto il muro esterno (l'estensione da "cornice" a "muro" è, in tragedia, in *Ion*. 1321): infatti il crollo della casa è completo, a parte l'unico pilastro costituito da Oreste.

48. **πίτνοντα:** πίτνω è variante poetica di πίπτω, cara alla tragedia.

**ἐρείψιμον:** aggettivo da unirsi a βεβλημένον con valore predicativo "caduto in rovina" (da ἐρείπω); è un hapax nella letteratura greca conservata, ma la voce di Esichio ἐρίψιμα· πτώσιμα fa pensare che non fosse isolato.

49. **οὔδας:** termine poetico per la superficie del suolo (cfr. in tragedia Soph. *El.* 752, Eur. *Hec.* 405 ecc.), di etimologia incerta.

**ἐξ ἄκρων σταθμῶν:** σταθμός è il pilastro che regge il tetto (cfr. *Od.* I 333 ecc.): generalmente usato al singolare, qui al plurale per metonimia poetica.

50. **μόνος δ' ἐλείφθη στῦλος:** il verbo finito interrompe la serie degli infiniti, peraltro ripresa già dal verso 52 in dipendenza dal nuovo ἔδοξε del v. 50: di qui l'emendamento di Porson μόνος λελεῖφθαι στῦλος εἷς, che introduce un infinito, ma d'altra parte interrompe la serie di coordinate con congiunzione δέ che si dispiegano dal v. 45 al 52. Si può però ipotizzare che la *variatio* abbia la funzione di mettere in rilievo il pilastro, che si rivelerà essere Oreste. Si noti che στῦλος è una colonna portante, come infatti Oreste e più in generale i figli maschi sono la colonna portante della casa.

51. **ἐπικράνων:** il primo significato del termine è "che sta sopra la testa, copricapo"; l'impiego architettonico (con metafora analoga all'italiano "capitello") è testimoniato da Pind. *Fragm. Isthm.* 6b d e *Hymn.* \*33d 7, nonché da Esichio (ἐπίκρανα· περικεφάλαια, καλύμματα, ἐπιστύλια). In questo caso la metafora è tanto più pregnante in quanto effettivamente la colonna assume una forma umana, e dalla sua sommità crescono capelli.

51-2. **κόμας ξανθὰς**: i capelli biondi sono caratteristica dei membri delle casate eroiche; Euripide li attribuisce a Oreste anche in *El.* 515. Anche Ifigenia ha i capelli biondi (v. 174): come nota Cropp (2000: 177 *ad IT* 52), la somiglianza tra i capelli dei due fratelli era probabilmente visibile dalle maschere; il mancato riconoscimento dei due fratelli sulla base di questo indizio fisico è tanto più significativo, in quanto proprio i capelli erano un elemento importante del riconoscimento in Aesch., *Cho.* 183 ss. e Soph. *El.* 513 ss.

53-4. **τέχνην...ξενοκτόνον τιμῶσα**: al v. 776 Ifigenia dirà di avere ξενοφόνους τιμὰς.

56. **οὔ κατηρξάμην**: si ripete il verbo κατάρχομαι a indicare i riti iniziali del sacrificio. Il genitivo a indicare la vittima si trova anche in Hdt. 2.45.1, Ar. *Av.* 959, Demosth. 21,114

59-60. **οὐδ' αὖ συνάψαι ... ὄτ' ὠλλύμην ἐγώ**: I versi sono molto probabilmente interpolati (cfr. Page 1934: 76-7), in quanto è illogico che Ifigenia senta la necessità di precisare che Strofio non aveva figli quando ebbe luogo il sacrificio in Aulide, e d'altra parte è insensato che non consideri la possibilità che ne abbia avuti dopo il sacrificio. Evidentemente l'intervento è stata suggerito dalla preoccupazione che non si comprendesse perché l'eroina non riconosca il nome di Pilade al v. 249: ma questi le verrà presentato da Oreste ai vv. 917 ss., e in quel momento si preciserà che non era ancora nato al momento del sacrificio in Aulide.

62. **ἀποῦσ' ἀπόντι**: emendamento di Badham, accolto tra gli altri da Diggle, al trådito παροῦσα παντὶ, che non dà senso; in alternativa Canter ha proposto παροῦσ' ἀπόντι. Il secondo emendamento farebbe capo a un modulo consueto a Euripide, che si può riassumere nella formula "x e non x" (cfr. *Or.* 819 e West 1987: ad loc.), realizzato anche altrove attraverso l'accostamento di πάρειμι e ἄπειμι (es. *El.* 331, *Hipp.* 184-5, *Ion.* 385). Un parallelo alla soluzione ἀποῦσ' ἀπόντι è invece *Andr.* 738 con πάρειμι (παρὼν δὲ πρὸς παρόντας ἐμφανῶς γαμβροῦς διδάξω). È preferibile ἀποῦσ' ἀπόντι, in quanto è verosimile che con essa Ifigenia voglia sottolineare la lontananza reciproca sua e del fratello (cfr. 172-3).

**ταῦτα γὰρ δυνάμεθ' ἄν:** l'inciso sottolinea la lontananza di Ifigenia dalla Grecia e la possibilità di mantenere un flebile legame con la terra natia e con la famiglia attraverso il rito. Effettivamente Ifigenia dichiarerà al prigioniero, prima dell'agnizione, che ricomporrà la sua salma, facendo le veci della sorella assente (vv. 627 ss.); Oreste chiederà poi a Pilade di erigergli un cenotafio dove Elettra possa piangerlo deponendo ciocche dei suoi capelli (vv. 702 ss.). Il motivo dell'impossibilità di seppellire il fratello a causa della lontananza è anche in *Soph. El.* 865-70, ma in quel caso la falsa convinzione di Elettra che Oreste sia morto fa parte di una consapevole strategia di Oreste stesso per far sì che il pedagogo che la porta possa introdursi nel palazzo atridico e aprire la via a Oreste e Pilade per compiere la vendetta. Nell'*IT*, invece, il figlio di Agamennone non ha minimamente il controllo della situazione, in quanto non solo ignora che la sorella si trova in terra taurica, ma, come si vedrà nella scena successiva, non è in grado di sviluppare un piano d'azione.

64-5. **ἀλλ' ἔξ αἰτίας ... οὔπω τινὸς πάρεισιν:** L'osservazione di Ifigenia circa il ritardo del coro sembra funzionale a far sì che gli spettatori si attendano una imminente entrata in scena delle coreute, che tuttavia non avverrà, lasciando spazio all'ingresso di Oreste e Pilade.

### **67-122. Seconda parte del prologo: Oreste e Pilade**

Nelle tragedie greche conservate la seconda scena del prologo, se presente, prevede sempre il dialogo tra due personaggi (fanno eccezione i *Sette contro Tebe*, cfr. H. W. Schmidt 1971: 5). Oreste e Pilade entrano certamente dal medesimo ingresso, la parodo che convenzionalmente si definisce destra, e sono ritratti nel momento in cui giungono al tempio loro indicato dall'oracolo di Apollo. I due giovani devono orientarsi in una terra ignota: sanno solo che in questa terra è presente un tempio di Artemide, al cui interno si trova la statua della dea che essi devono sottrarre, e che vi si officiano sacrifici umani. Una situazione ben diversa è nell'*Elettra* di Sofocle, dove Oreste e Pilade sono guidati dall'anziano pedagogo, il quale illustra loro l'ambiente circostante; un ambiente peraltro a Oreste non ignoto, in quanto si tratta della natia Argo. L'arrivo in una terra straniera suggerisce piuttosto un confronto con l'*Elena* euripidea, nella quale prima Teucro (*Hel.* 68-70) poi Menelao (*Hel.*

414-5, 430-6) giungono alla reggia di Teoclimeno. Se Teucro ha una motivazione – la volontà di consultare la profetessa Teonoe – Menelao è portato in Egitto dalla più pura casualità, un naufragio: diversamente da Oreste e Pilade, egli non giunge in terra straniera su indicazione divina e non ha idea di cosa debba aspettarsi. Da questo punto di vista l'*Elena* segna pertanto un grado ancora più avanzato di 'spaesamento' dei personaggi rispetto a quello, già pronunciato, dell'*IT*. Gli eroi euripidei si muovono in un mondo ostile di cui hanno una conoscenza assai limitata, e appaiono in balia del caso.

Si può immaginare che i movimenti di Pilade e Oreste siano coordinati nell'atto di scrutare tutto intorno per esplorare il luogo ignoto, e che pertanto la coordinazione sottolinei il sodalizio amicale tra i due (vd. 67-8 n.). Forse una simile coordinazione dei movimenti si può supporre anche per l'ingresso di Ulisse e Diomede in *Rh.* 565-94, il passo che presenta più analogie con la scena in oggetto, notate dai commentatori del *Reso* (cfr. Strohm 1959: 263 n. 6; Liapis 2002: 230 *ad Rh.* 565 ss.; Fries 2014: 339 *ad Rh.* 565-94) ma non da quelli dell'*IT*. In entrambi i casi una coppia di sodali fa il suo ingresso con circospezione, preoccupandosi di non essere scoperta. Non casuale è l'attenzione al dato sensoriale: nel *Reso* anche all'udito (*Rh.* 565 οὐκ ἤκουσας); in entrambe le tragedie alla vista (67-8 n.). La pericolosità del momento è sottolineata anche dalla forma sticomitica prevalentemente assunta dal dialogo, frequentemente in modalità di domanda-risposta.

In entrambi i passi si riconoscono tre momenti comuni: innanzitutto si sottolinea la necessità di avvistare per tempo il nemico (*IT* 67-8, *Rh.* 570-1); poi si descrive l'ambiente circostante (*IT* 69-76, *Rh.* 574), infine si delibera sul da farsi (*IT* 94-115, *Rh.* 580-94). Altri passi in cui entrano in scena due personaggi impegnati in un vivace dialogo in forma sticomitica o disticomitica, sebbene meno prossimi al prologo dell'*IT*, sono *IA* 302 ss., *Soph. Phil.* 1222 ss.

67-8. ὄρα, φυλάσσου... ὀρῶ: cfr. *Rh.* 570-1: (Odisseo) ὄρα κατ' ὄρφνην μὴ φύλαξιν ἐντύχης. / (Diom.) φυλάξομαι τοὶ κἂν σκότωι τιθεὶς πόδα: il secondo interlocutore recepisce immediatamente l'esortazione del primo e dichiara che sta compiendo l'azione (cfr. Ritchie 1964: 245). In entrambi i casi il guardarsi attorno è motivato dalla necessità di avvistare eventuali nemici. Più oltre invece, in entrambe le tragedie, la vista è utilizzata per esplorare la scena (*IT* 74 ὀρᾶς, 76

ἐγκυκλοῦντ' ὀφθαλμὸν εὖ σκοπεῖν; *Rh.* 574). In entrambi i passi la coordinazione dei movimenti sembra esprimere la solidarietà tra coppie di eroi consolidate nella tradizione mitica.

Un altro parallelo è dato da *Or.* 1258-1295, dove, su istruzione di Elettra, il coro si suddivide in due gruppi per controllare che nessuno si avvicini alla casa mentre Oreste e Pilade stanno perpetrando l'uccisione di Elena. Nell'*Oreste* è assai probabile che i due semicori si posizionino in corrispondenza delle due uscite laterali, per sorvegliare ciascuno una via d'accesso (cfr. *Or.* 1251-2 e West 1987: 270 *ad loc.*), mentre in questo passo dell'*IT* Oreste e Pilade rimangono uniti e hanno lo stesso campo visivo. Paralleli formali si possono trovare anche nel dialogo tra Odisseo e Neottolemo nel prologo del *Filottete* (in particolare ai vv. 15-49): la ripresa del verbo ὀράω (*Od.* ὄρα καθ' ὕπνον μὴ καταυλισθεὶς κυρῆ / *Neott.* ὀρῶ κενὴν οἴκησιν ἀνθρώπων δίχα, *Phil.* 30-1) e il verbo φυλάσσομαι accostato a στίβος (*φυλάσσεται στίβος*, *Phil.* 48). La situazione visiva del *Filottete* differisce da quella di *IT* in quanto uno solo dei due interlocutori, Neottolemo, può vedere all'interno della caverna di Filottete: Neottolemo ha infatti scalato la scena che rappresenta una parete rocciosa, mentre Odisseo è rimasto al livello dell'orchestra (cfr. *Phil.* 28). Odisseo è tuttavia in grado di fornire direttive a Neottolemo in virtù della sua conoscenza pregressa della caverna.

68. **ὄμμα πανταχῆ στρέφων**: cfr. per l'indicazione scenica del volgere gli occhi in ogni direzione *Pho.* 265-6, *Ion* 205, *Or.* 1261-2, 1266-7, 1295.

69-75. I due giovani devono comprendere da ciò che vedono se sono giunti al tempio indicato dal dio: le loro deduzioni sono indicate dal verbo δοκεῖν (69 δοκεῖ, 71 συνδοκεῖν). Una coordinazione tra i due si nota anche in questi versi, in particolare nella modalità per cui a una domanda di Oreste segue in sticomitia o disticomitia la risposta di Pilade. Nell'*Oreste* l'unità di intenti tra i due amici è veicolata prima dalla sticomitia (*Or.* 734-73) poi dall'ἀντιλαβή (798) (sul parallelo con l'*Oreste* cfr. vv. 94-115 n.).

69-71. **Πυλάδη... Ὀρέστα**: ciascuno dei due amici si rivolge all'altro per nome: un modo per rivelare agli spettatori l'identità dei personaggi. La rivelazione del nome di Pilade è ritardata di due versi rispetto all'entrata in scena, diversamente da

quanto avviene nell'*Elettra* euripidea (*El.* 82): il ritardo consente di ritardare la rivelazione dell'identità dei due personaggi, rendendo per il pubblico ancora più grande la sorpresa quando apprende che si tratta di Pilade e Oreste, e che dunque l'interpretazione del sogno esposta da Ifigenia era scorretta.

69. **μέλαθρα**: propriamente la trave maestra del tetto, da cui per sineddoche il tetto stesso e, come qui, l'edificio nel suo complesso.

70. Il verso è stato espunto da Badham perché ritenuto ridondante e in quanto interrompe la sticomitia, ma non sembrano esserci sufficienti ragioni per l'espunzione: Diggle (1981b): 110-1 elenca altri casi di interruzione della sticomitia. Il sintagma **ναῦν ποντίαν** non è attestato altrove nella letteratura arcaica e classica, ma in *Tr.* 1985 si trova **πόντιον σκάφος**.

71. **σοὶ δὲ συνδοκεῖν χρεών**: il senso più probabile è “devi necessariamente convenirne anche tu” per l'evidenza del fatto che quello che hanno di fronte è il tempio taurico, piuttosto che “vorrei che mi dicessi se sei d'accordo”, come invece interpreta Kyriakou (2006: 69-70 *ad* 69-71).

73. **θριγκώματα...θριγκοῖς**: L ha **τριχώματα**: i rivoli di sangue che scorrono lungo l'altare sarebbero paragonati a capelli, con una possibile eco del sogno di Ifigenia (vv. 51-2). L'emendazione di Ruhnken introduce un termine raro con il significato di “cornice”, e sembra confermata da **αὐτοῖς** al verso successivo, che induce a identificare i **θριγκοῖς** del v. 74 con i **θριγκώματα** del verso precedente: l'attenzione dei due amici rimane fissa sull'altare, e **θριγκοῖς** non indica, come pure alcuni intendono, la cornice del tempio. **θριγκός** è paratragico, utilizzato dal servo di Agatone, in *Ar. Thesm.* 58 (cfr. Austin e Olson 2004: 72 *ad loc.*).

74-5. **σκῦλ(α)...ἀκροθίνια**: con **σκῦλα** si indicavano i trofei di guerra sottratti ai nemici vinti (es. *Eur. El.* 7, 1000; *Soph. Phil.* 1428, 1431), con cui si potevano ornare i templi (*Eur. El.* 1000). **ἀκροθίνια** indica invece la parte migliore di un insieme di cose offerte agli dei (cfr. *Eur. Pho.* 203 e Mastronarde 1994: 215 *ad loc.*): in questo caso potrebbe trattarsi dei crani degli stranieri morti, secondo la

pratica, che Erodoto 4,103 attribuisce ai Tauri, di conservare le teste dei nemici morti come trofei di guerra.

76. ἄλλ' ἐγκυκλοῦντ' ὀφθαλμὸν: cfr. v. 68 n.

**77-94.** Alla ricognizione del luogo ignoto segue l'informazione sul motivo della presenza di Oreste e Pilade in Terra taurica: una modalità non dissimile da quella adottata da Sofocle nella sua *Elettra*, dove alla determinazione spaziale (Soph. *El.* 1-10) e temporale (Soph. *El.* 17-19) segue l'esposizione del contenuto dell'oracolo (Soph. *El.* 32-7) (nell'*Elettra* i versi intermedi sono dedicati alla caratterizzazione del personaggio del pedagogo). Tuttavia, rispetto all'*Elettra* sofoclea l'esposizione del contenuto dell'oracolo si inquadra all'interno di una sorprendente invettiva contro il dio Apollo, che non ha precedenti nelle tragedie del ciclo atridico. Se ad es. in Aesch. *Ch.* 269-70 Oreste proclamava che Apollo lo avrebbe certamente assistito nell'impresa della vendetta sui regicidi, qui Oreste presuppone da subito che il dio sia in malafede, e il rapporto tra protettore divino e protettore umano appare compromesso. Non diversamente, la denuncia dell'operato di Apollo tornerà per bocca di Elettra nel prologo dell'*Oreste* (*Or.* 28), un'altra tragedia che come *IT* mette in scena le terribili conseguenze, in termini di sofferenza umana, degli ordini del dio.

Oreste elenca due oracoli, contenenti l'ordine rispettivamente di uccidere la madre e di recarsi in Terra taurica per mettere fine alla persecuzione delle Erinni. Solo nella narrazione più dettagliata che farà a Ifigenia ai vv. 939-82, Oreste ricorderà anche l'ordine di Apollo, a seguito del matricidio, di recarsi ad Atene, recuperando così il segmento del mito di Oreste narrato nelle *Eumenidi*. La storia di Oreste viene dunque narrata

77. ὦ Φοῖβε: l'apostrofe ad Apollo come denuncia del suo comportamento è anche in *El.* 971 e 1190-1, dove rispettivamente Elettra e Oreste stigmatizzano l'ordine di uccidere la madre. Si noti come nel nostro passo l'avverbio αὖ ricordi proprio l'oracolo che aveva prescritto il matricidio. Da queste vere e proprie invettive contro Apollo emerge la disumanità degli ordini che ha impartito a Oreste e il carico di sofferenza che hanno causato.

**ἄρκυν**: è noto che l'immagine della rete ricorre frequentemente nell'*Oresteia*: per limitarsi alle occorrenze del termine ἄρκυς, si trova in Aesch. *Ag.* 1116, *Ch.* 1000, *Eum.* 147. L'immagine è ripresa da Euripide in *El.* 965, dove Elettra osserva compiaciuta come Clitemestra stia entrando nella rete tesa dai figli. È emblematico del deterioramento dei rapporti con il protettore divino il fatto che qui Oreste riferisca ad Apollo un'immagine che nell'*Oresteia* era piuttosto legata a Clitemnestra e alle Erinni.

80-3. **ἤλαυνόμεσθα...δρόμους...καμπίμους... τροχηλάτου μανίας**: la fuga di Oreste perseguitato dalle Erinni è paragonata a una corsa dei carri. Il verbo ἐλαύνω indica l'atto di guidare cavalli e carro. δρόμους καμπίμους sono i giri attorno alla meta (cfr. Hsch. κάμπειος δρόμος· δρόμοι τινὲς ἦσαν κάμπειοι οὐκ εὐθεῖς καὶ ἀπλοῖ, ἀλλὰ καμπὰς ἔχοντες): l'espressione veicola efficacemente l'idea del vagare ossessivamente senza posa, nella follia causata dalle Erinni. Si potrebbe anche intendere che il riferimento sia a una corsa a piedi (così Kyriakou 2006: 73-4 *ad IT* 79b-83), ma è preferibile pensare che le metafore di questi versi siano unitarie. La follia provocata dalle Erinni è definita τροχηλάτου, letteralmente "girata sulle ruote": la medesima immagine si trova, sempre in riferimento alla follia di Oreste, in *El.* 1252-3 (δειναὶ δὲ Κῆρὲς <σ'> αἱ κυνώπιδες θεαὶ / τροχηλατήσουσ' ἐμμανῆ πλανώμενον) e *Or.* 36-7 (τὸ μητρὸς δ' αἰμά νιν τροχηλατεῖ / μανίαισιν); in Aesch. *Ch.* 1021-5 è Oreste stesso a intravedere l'inizio della follia causata dalle Erinni e a paragonare la propria mente a un carro che l'auriga non riesce a comandare (per l'immagine della pazzia rappresentata come conducente di carro cfr. Garvie 1986: 335-6 *ad loc.*). Nelle attestazioni nella letteratura greca precedente o coeva a Euripide, τροχήλατος è usato sempre in riferimento alla ruote del carro (in Aesch. *Pers.* 1001; Soph. *El.* 49), e così nelle restanti attestazioni euripidee (*Andr.* 399, *HF* 123). Anche Aristoph. *Eccl.* 1 (Ἔλαμπρὸν ὄμμα τοῦ τροχηλάτου λύχνου) dove il termine designa il lucignolo tornito alla ruota del vasaio, è parodia di un verso tragico (attribuito dallo scoliasta ad Agatone o Diceogene) che doveva terminare con τροχηλάτου θεοῦ e fare riferimento al dio del Sole, trainato dal carro in cielo (Cfr. Vetta e Del Corno 1989: 144 *ad loc.*). Non è perciò condivisibile l'idea espressa da West (1987: 183 *ad Or.*38) che il verbo τροχηλατέω veicoli l'immagine della rotazione di un semplice cerchio.

86. **σύγγονος**: la precisazione che Artemide è congiunta di Apollo è il primo riferimento al tema della fratellanza, che percorre l'*IT*. Il parallelo tra la coppia divina di fratelli Apollo-Artemide e la coppia umana Oreste-Ifigenia costituirà la base per la richiesta di aiuto di Ifigenia a Artemide (sul tema della valorizzazione degli affetti familiari nell'*IT* cfr. Mirto 1994).

89. **ἢ τέχναισιν ἢ τύχῃ τινί**: non si comprende se questa parte corrisponda a quanto detto effettivamente dal dio o all'interpretazione di Oreste. Il termine τέχνη è usato due volte a indicare l'uso dell'inganno (v. 24 e nota, v. 1032). Nell'*Elettra* sofoclea Apollo prescrive chiaramente a Oreste il ricorso al sotterfugio (δόλοισι, Soph. *El.* 37).

90. **κίνδυνον ἐκπλήσαντ(α)**: l'espressione non ha paralleli nella letteratura greca conservata; l'espressione più vicina è in *Hel.* 734-5 (πολλὰ... / μοχθήματ' ἐξέπλησας). Il termine κίνδυνος viene usato da Oreste già in Aesch. *Cho.* 270 per la missione, ordinata da Apollo, di uccidere la madre.

91. **τὸ δ' ἐνθένδ' οὐδὲν ἐρρήθη πέρα**: la precisazione è volta a creare attesa circa gli sviluppi della situazione, tanto più che il pubblico ha appena appreso che in Terra taurica è presente Ifigenia, mentre Oreste non lo sa.

92. **ἀμπνοᾶς ἕξειν πόνων**: l'uso metaforico di ἀμπνοᾶ è anche in Pind. *Ol.* 8.7 (μόχθων ἀμπνοάν) e nel frammento del poeta melico Arifrone, 6-7 (πόνων / ἀμπνοᾶ).

93. **ἦκω**: l'uso di questo verbo per il primo ingresso in scena di un personaggio, accompagnato da una forma di spiegazione del motivo della presenza, è comune in tragedia. Può accadere che ἦκω sia la prima parola pronunciata dal personaggio (Aesch. *Cho.* 838; Eur. *Alc.* 614, *Andr.* 309, *HF* 1163), o anche la prima parola della tragedia (*Hec.* 1, *Tro.* 1). Il verbo può essere accompagnato da un deittico di moto a luogo, che indica il luogo in cui è ambientata la scena, come qui ἐνθᾶδε (es. ἦκω γὰρ ἐς γῆν τήνδε καὶ κατέρχομαι, Aesch. *Ch.* 3; ἦκω δὲ Δελφῶν τήνδε γῆν, Eur. *Ion* 5). ἦκω è usato spesso per le apparizioni di divinità, o in genere soprannaturali, e in questo caso prevale la determinazione di moto da luogo (es. τὴν

σὴν δ' ἤκω χάριν οὐρανιας / ἔδρας προλιπών, *Soph. Phil.* 1413-14; ἤκω Θέτις λιποῦσα Νηρέως δόμους, *Eur., Andr.* 1232; ἤκω λιπὼν Αἰγαῖον ἀλμυρὸν βάθος / πόντου Ποσειδῶν, *Tro.* 1-2). In alternativa a ἤκω si può trovare ἀφικνέομαι (es. *Aesch. Agam.* 504; *Eur. El.* 87, *Ion* 1555).

**94-115. La parte deliberativa del dialogo** vede contrapporsi all'indecisione di Oreste la ferma risoluzione di Pilade, che alla fine prevale. Le battute di Oreste sono caratterizzate dalla forma interrogativa, che ne esprime l'irrisolutezza e l'incapacità di trovare una soluzione; è presente un solo congiuntivo esortativo (103 φεύγωμεν) che esprime la decisione di fuggire, l'unica che appare praticabile a Oreste. Il lessico di Pilade è invece significativamente caratterizzato dagli aggettivi verbali in \*-τεος (ἀπιστέον, v. 104; τολμητέον, v. 111; cfr. anche οὐκ ἀνεκτὸν, v. 104), e esortazioni (κρύψωμεν, v. 106; ὄρα, v. 113) e si chiude in forma sentenziosa (vv. 114-5). Il successo di Pilade nel persuadere Oreste è dimostrato dal fatto che questi, al termine del dialogo, adotta i medesimi tratti stilistici: gli aggettivi in -τεος (πειστέον, v. 118; τολμητέον, v. 121) e la sentenza (vv. 122); ripete inoltre altre parole di Pilade (λήσομεν δέμας, v. 119, cfr. κρύψωμεν δέμας, v. 106). τολμητέον è lo stesso aggettivo usato da Pilade al v. 111, e l'affermazione di Oreste di non voler essere causa del mancato compimento dell'oracolo (vv. 120-1) è la risposta positiva all'esortazione di Pilade (v. 105). Se all'inizio era Oreste a esortare Pilade a guardarsi intorno, ora anche gli elementi formali indicano che il ruolo direttivo della coppia è assunto dal compagno.

95. **συλλήπτωρ πόνου**: il termine συλλήπτωρ indica la collaborazione in una azione di qualunque genere. L'uso a indicare la complicità in delitto è testimoniato da *Aesch. Ag.* 1507-8, dove il coro ipotizza che l'ἀλάστωρ della stirpe sia complice dell'assassinio di Agamennone, e da *Antiphon Tetral.* 2,3,10; il parallelo più vicino al nostro passo è in *Xen. Mem.* 2,1,32, dove la Virtù si autodefinisce συλλήπτρια τῶν ἐν εἰρήνῃ πόνων. In *Or.* 1230, Oreste chiede al padre di essere συλλήπτωρ nell'uccisione di Elena; i versi 1227-30 sono espunti da taluni editori (West 1987 ad loc. li ritiene interpolati proprio a partire dal modello di *IT* 95), ma contro l'espulsione argomenta persuasivamente Medda 1989: 116-17. Rovesciando

l'argomentazione di West, ritengo che il parallelo di *IT* 95 sia un buon motivo per non espungere nemmeno *Or.* 1224 Πυλάδῃ · σὺ γὰρ δὴ συμπονεῖς ἔμοι πόνους.

96. **τί δρῶμεν**: congiuntivo deliberativo (cfr. Humbert 1960: § 183), frequente in tragedia. La domanda ricorda l'unico momento di esitazione di Oreste nelle *Coefore* di Eschilo (Aesch., *Choe.* 899 Πυλάδῃ, τί δράσω; cfr. Garvie 1986: ad loc.). Cfr. tra l'altro *El.* 967 (τί δῆτα δρῶμεν; con probabile allusione al verso delle *Coefore*), *IT* 1188, *Rh.* 580, *Or.* 778 (πῶς ἂν οὖν δρώην;).

**96-103.** Oreste soppesa le opzioni per entrare all'interno del tempio e sottrarre la statua. Nonostante lo stato incerto del testo, si capisce che egli prende in considerazione due possibilità: scalare il tempio e calarsi all'interno attraverso le aperture della facciata (cf. vv. 113-14 n.) o tentare di sfondare il portone. Kyriakou (2006: 77 *ad loc.*) cita esempi analoghi in cui un personaggio tragico valuta le opzioni possibili; la studiosa fa giustamente notare l'anomalia di questo passo dell'*IT*, dove Oreste non giunge all'ideazione di un piano e ripiega per la fuga.

96-7. **ἀμφίβληστρα...τοίχων**: il termine ἀμφίβληστρον indica in Aesch. *Ag.* 1382 e *Ch.* 492 la rete che Clitemestra ha metaforicamente gettato addosso ad Agamennone (fuor di metafora un mantello); la stessa immagine è in Soph., *Tr.* 1051-2. In *PV* 81 Eschilo usa invece il termine a indicare le catene di Prometeo. Fraenkel 1950 *ad Ag.* 1382 ritiene che nel linguaggio quotidiano il vocabolo designasse esclusivamente la rete da pesca, e che l'uso metaforico sia innovazione eschilea (il significato di rete da pesca è ad es. in Hes. *Sc.* 215; Aesop. 11,1,6; Her. 1,141, 2,95). Anche Euripide utilizza ἀμφίβληστρον nel senso di abito che ricopre il corpo, in *Hel* 1079 (dove ἀμφίβληστρα è specificato dal genitivo σώματος). Qui nell'*IT* Euripide si spinge a un grado ulteriore di sofisticatezza dell'immagine, in quanto la rete diventa il muro che avvolge l'edificio (con specificazione τοίχων). Fraenkel riconduce la creazione della metafora alla predilezione di Eschilo per la reinterpretazione etimologica delle parole: il tragediografo ha voluto valorizzare in ἀμφίβληστρον il significato generico del verbo ἀμφιβάλλειν, da cui il sostantivo deriva.

La posizione di ὑψηλά suggerisce che sia da intendersi in funzione predicativa: “vedi quanto è alto il muro di cinta?”

97-8. **κλιμάκων προσαμβάσεις / ἐμβησόμεθα**: Diggle accoglie le emendazioni di Kayser κλιμάκων per il trådito δομάτων e di Blomfield per il trådito ἐκβησόμεθα: Nel secondo caso ἐκ- è correzione di Triclinio a L, che forse aveva precedentemente ἐν-, forse ἐσ- (cfr. l'ἐσβάσεις del v. 101): se il senso generale è quello di introdursi nel tempio, ἐκβαίνω non sembra in effetti il verbo appropriato. L'emendazione κλιμάκων è stata suggerita dal fatto che il sintagma κλίμακος/κλιμάκων προσαμβάσεις ha paralleli in Aesch. *Sept.* 466; Eur. *Pho.* 489, 1173, *Ba.* 1213, dove indica perifrasticamente le scale. Tuttavia un'altra occorrenza in *Pho.* 744 (ἀμύνειν τευχέων προσαμβάσεις "evitare la scalata delle mura") testimonia l'uso con il genitivo; inoltre il tempio di Artemide è definito più volte δῶμα (724, 748, 1153, 1222, 1307). Non sembra pertanto necessario emendare δομάτων. Sansone (1981) suggerisce che προσαμβάσεις significhi "loca ad escendendum aptiora" sulla base del parallelo di *Pho.* 180-1 (ἐκεῖνος προσβάσεις τεκμαίρεται / πύργων, ἄνω τε καὶ κάτω τείχη μετρῶν): se così si intende, riesce più semplice ricostruire il passo di *IT*: "dobbiamo introdurci salendo fino a quei punti nella parte alta dell'edificio in cui è possibile entrare?". L'uso concreto di προσαναβάσις, un originario *nomen agentis*, è testimoniato in epoca tarda da Esichio (ἄμβωνες· αἱ προσαναβάσεις τῶν ὀρῶν, *Lex.* A 3536 L), ma per il termine πρόσβασις l'uso materiale è testimoniato già da Tucidide 6,96 (Cfr. Dover 1965: *ad loc.* "the point to which it was easy for an army to reach the plateau"). L'idea che προσαναβάσις si riferisca a un punto accessibile nella parte alta del tempio è confortata dai vv. 113-4, i quali, sebbene corrotti, suggeriscono che Pilade cerchi un passaggio nella parete. A maggior ragione si raccomanda l'emendazione ἐμβησόμεθα ο εἰσβησόμεθα. ἐκβησόμεθα, mantenuto da Sansone, non codifica l'azione che Oreste e Pilade dovrebbero compiere: non pare infatti che possa equivalere al latino *escendere*.

98. **λάθοιμεν**: emendazione di Sallier al μάθοιμεν di L, che non dà un senso accettabile.

99. **χαλκότευκτα**: *hapax*. La letteratura greca conosce tuttavia numerosi composti con primo elemento χαλκο-, ad es. χαλκοβατής "dalla soglia/base di bronzo" (es. Hom. *Il.* 1.426, *Od.* 8.321), χαλκοδαίδαλος (*hapax* in Bacch. *Dith.* 21.2). Come

composto di –τευκτος è attestato tra gli altri χρυσότευκτος (es. *Pho.* 220-1, *Med.* 984; Aesch. *Sept.* 660).

**μογλοῖς**: dativo strumentale che indica sbarre da usare come ariete contro la porta del tempio, come ad es. in *Or.* 1474, e non le sbarre usate per bloccare dall'interno la porta (come ad es. in *Andr.* 951).

100. †ὦν οὐδὲν ἴσμεν†: si può ipotizzare un verbo al futuro, come ἐμβησόμεσθα del v. 98, che regga il λύσαντες del v. 99. In alternativa λύσαντες potrebbe essere retto da λάθοιμεν, e si potrebbe pensare che Oreste voglia con ὦν οὐδὲν ἴσμεν sottolineare l'incapacità di trovare gli strumenti necessari a sfondare il portone (cfr. Platnauer 1938: *ad loc.* “An seras aliquas clam solvere conemus? Sed nescimus quales hic sint serae”). Sono state proposte emendazioni aventi in comune la sostituzione di ὦν con ὦδ' e di ἴσμεν con ἔσμεν (ὦδ' οὐδὸν ἔσμεν Badhman; ὦδ' ἱερὸν ἔσ- Koechly; ὦδ' οἶκον ἔσ-). L'emendazione di Badhman sembra la più giustificabile sotto il profilo paleografico, ma fanno difficoltà la forma ionica οὐδός, estranea alla tragedia, e la costruzione di οὐδός con il verbo εἰσιῆναι, non attestata altrove.

104-15. La prima battuta lunga di Pilade contiene un'esortazione a non lasciar cadere nel vuoto l'oracolo di Apollo che ricorda da vicino l'unica battuta da lui pronunciata nelle *Coefore* eschilee (900-2), che analogamente lo esortava a portare a compimento l'oracolo uccidendo la madre.

104. **οὐκ ἀνεκτὸν**: l'aggettivo esprime il rifiuto di un'azione considerata vile, come in *HF* 289 o in Aesch. *Ag.* 1364.

**οὐδ' εἰώθαμεν**: questa precisazione sembra ammiccare alle aspettative e alle conoscenze pregresse del pubblico riguardo ai personaggi di Pilade e Oreste. Oreste è l'eroe che ha osato uccidere la madre, e di conseguenza non può esitare ora di fronte a una nuova impresa. La frase di Pilade può anche essere letta in chiave di confronto letterario, come segnalazione da parte dello stesso Euripide dell'anomalia nel trattamento della figura di Oreste, reso personaggio debole e vile.

105. **οὐκ ἀπιστέον**: l'emendazione di Valckenaer è preferibile al trådito κακιστέον "insultare/biasimare": ἀτίζω è attestato nel senso di disdegnare gli dei o le cose divine (es. *Suppl.* 19, *Aesch.*, *Sept.* 441, *Suppl.* 733, *Eum.* 541), e qui, come nota Cropp (2000: 180-1 *ad loc.*), il punto non è disonorare gli dei a parole, ma rendere inefficace l'oracolo nei fatti. Ai vv. 120-1 Oreste, convinto dalle parole di Pilade, dichiarerà di non voler essere responsabile del mancato compimento dell'oracolo.

106. **κρύψωμεν δέμας**: l'espressione è ripetuta da Oreste al v. 119: un'altra spia testuale del successo dell'opera di convincimento di Pilade. L'espressione è amata da Euripide (*Alc.* 467-8, *Her.* 721, *Hipp.* 1290-1, *HF* 1070, *Tro.* 777, *Ba.* 730, 955, *IA* 1340). Barrett (1964: 187 *ad Hipp.* 131-4) nota che δέμας è utilizzato in Euripide come forma elegante di riflessivo.

107. **πόντος νοτίδι διακλύζει μέλας**: l'espressione πόντος μέλας sembra avere un sapore omerico, sebbene il mare sia definito così solo una volta in Omero (*Il.* 24.79); sono però attestati anche μελάνει δέ τε πόντος (*Il.* 7.64), μέλαιναν φριχ(α) (*Il.* 21.126), μελαίνη φρικί (*Od.* 4.402), μέλαν ὕδωρ (*Od.* 4.359), μέλαν κῦμα (*Od.* 5.352). Vien fatto pensare alla più diffusa e nota espressione ἐνὶ οἴνοπι πόντῳ, che Esichio glossa ἐν τῇ μελαίνῃ θαλάσῃ (ε 3114). νοτίδι "umidità" è usato per metonimia a indicare le onde del mare anche in *Hec.* 1259. Nella letteratura precedente o coeva a Euripide διακλύζω "lavare" compare solo, in testi ipocratici, con il significato di lavare parti del corpo (es. *Epid.* 7,81,84).

110. **νυκτὸς ὄμμα λυγαίας**: la metafora di "Occhio della notte" indica la luna in *Aesch. Sept.* 390, dove però compare l'aggettivo λαμπρά, e in *Pind. O.* 3,19-20, dove è presente il verbo ἀντιφλέγω, che suggerisce l'idea del risplendere. Verdenius (1987: 23 *ad Pind. O.* 3,20) spiega che la metafora della luna come occhio si è verosimilmente originata a partire dalla teoria ottica greca dell'occhio come sorgente che irradia luce. L'unione con un aggettivo indicante oscurità indica invece una notte senza luna: la metafora è stata forse coniata da Eschilo in *Pers.* 428 (κελαινὸν νυκτὸς ὄμμα. Cfr. Garvie 2009: *ad loc.*). Il raro aggettivo λυγαίος, collegabile a ἠλύγη "ombra, oscurità" (DELG) è presente anche in *Her.* 855 (λυγαίωι νέφει) e in *Soph. Polyxene*, fr. 525,1 (λυγαίου νέφους), a indicare l'oscurità delle nuvole. Metafore analoghe sono in *Pho.* 543 (νυκτὸς τ' ἀφεγγές

βλέφαρον. Cfr. Mastronarde 1994: 304 ad loc.) e in *Thyestes*, fr. 386a.1 (νοκτὸς ἀμβλωπὸν σέλας). Rispetto agli esempi citati, nell'*IT* l'aggettivo indicante oscurità non è riferito all'occhio, ma per ipallage alla notte. Una notte senza Luna è adatta ai propositi di Oreste e Pilade, che devono evitare di essere visti dai tauri.

**μόλη**: il verbo è attestato in senso temporale ad es. in *Rh.* 223 (φάος), Hom. *Il.* 24,781 (ἡώς), *Od.* 17.190 (ἦμαρ).

111-12. **ξεστὸν...ἄγαλμα**: ξεστός indica un manufatto di legno levigato; potrebbe anche essere di pietra, ma la facilità con cui può essere asportato dal tempio suggerisce che sia leggero.

114-15. **τοὺς πόνους γὰρ ἀγαθοὶ / τολμῶσι, δειλοὶ δ' εἰσὶν οὐδὲν οὐδαμοῦ**: cfr. *Meleager* fr. 519 δειλοὶ γὰρ ἄνδρες οὐκ ἔχουσιν ἐν μάχῃ / ἀριθμόν, ἀλλ' ἄπεισι κἄν παρῶσ' ὅμως. Ma il confronto più significativo è con l'*Oreste* (cfr. 94-115 n.).

116-17. L'attribuzione di questi versi a Pilade è di Markland, mentre i manoscritti li assegnano a Oreste. Un buon argomento per non assegnarli a Oreste è il confronto con altre scene di deliberazione tra due interlocutori già citate, dove il momento della persuasione è segnato da un intervento in cui colui che viene persuaso riconosce all'altro che ha ragione, senza preamboli (*Or.* 786, *Rh.* 594, Aesch., *Cho.* 903). Diggle 1981b: 76-7 argomenta efficacemente a favore dell'assegnazione a Pilade di questi versi e contro il loro spostamento dalla posizione in cui si trovano nel manoscritto (Camper, seguito da England e Wecklein, li sposta dopo il v. 105).

116. **κώπη**: letteralmente “remo”, una comune sineddoche per “nave” (cfr. ad es. *Andr.* 855, *Hel.* 192).

118-22. In questi versi Oreste dimostra di essere persuaso da Pilade riprendendo parole e tratti stilistici del discorso dell'amico (cfr. 94-115 n.).

122. **μόχθος γὰρ οὐδεὶς τοῖς νέοις σκῆψιν φέρει**: cfr. *Archelaus* fr. 237; cfr. Pind. *Ol.* 1.80 ss. per il rifiuto di una vecchiaia priva di gloria. Cfr. ancora, per l'esortazione ai giovani a essere valorosi, Tirteo fr. 10.15-20, 11.10-14.

## Bibliografia

### Abbreviazioni

DELG = Chantraine, Pierre, *Dictionnaire étymologique de la langue grecque. Histoire des mots*, voll. I-IV, Paris: Klincksieck, 1968-1980.

LSJ = Liddell, Henry George e Robert Scott [1843] 1940, *A Greek-English Lexicon*, Compiled by H. G. Liddell and R. Scott, Revised and Augmented throughout by Sir Henry Stuart Jones, with the assistance of Roderick McKenzie and with the Cooperation of Many Scholars, with a Revised Supplement, Oxford: Clarendon Press.

Goethe-Wörterbuch = *Goethe Wörterbuch*, herausgegeben von der Deutschen Akademie der Wissenschaften der DDR, der Akademie der Wissenschaften in Göttingen und der Heidelberger Akademie der Wissenschaften, Stuttgart : W. Kohlhammer (<http://gwb.uni-trier.de/de/>).

*TrGF 1* = Snell, Bruno e Richard Kannicht (1986) (edd.), *Tragicorum Graecorum Fragmenta, vol. I: Didascaliae tragicae, catalogi tragicorum et tragoediarum, Testimonia et fragmenta tragicorum minorum*, editor B. Snell, editio correctior et addendis aucta curavit R. Kannicht, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.

### Altre opere citate

Albini, Paola (1987), “Prologo e azione in Euripide”, *Acmè*, 40: 31-50.

Avezzù, Guido, Pietro Pucci e Giovanni Cerri (edd.) (2003), *Sofocle, Filottete*, introduzione e commento di Pietro Pucci, testo critico a cura di Guido Avezzù, traduzione di Giovanni Cerri, Milano: Arnoldo Mondadori (Fondazione Lorenzo Valla).

Baby, Hélène (ed.) (2001), *Abbé d'Aubignac, La pratique du Théâtre*, Edité par H. Baby, Paris: Honoré Champion.

Bain, David (1975), “Audience Address in Greek Tragedy”, *The Classical Quarterly*, 25 (1): 13-25.

Marco Duranti, *Caratterizzazione dei personaggi e messaggio filosofico-religioso nell'IT*

— (1985), “Ληκύθειον ἀπόλλεσεν: Some Reservations”, *The Classical Quarterly*, 35 (1): 31-37.

Barbera, Sandro (1990), *Goethe e il disordine. Una filosofia dell'immaginazione*, Venezia: Marsilio.

Barnes, Joshua (1694), *Ευριπίδου σωζόμενα ἅπαντα . . . Euripidis quae extant omnia . . . Operâ et studio Josuae Barnes . . .*; Cantabrigiae: ex officina Johannis Hayes, celeberrimae Academiae typographi.

Barrett, W. S. (ed.) (1964), *Euripides, Hippolytos*, Edited with Introduction and Commentary by W. S. Barrett, Oxford: Clarendon Press.

— (2007), *Greek Lyric, Tragedy, and Textual Criticism: Collected Papers*, Assembled and Edited by M. L. West, Oxford: Oxford University Press.

Barthes, Roland (1973), *S/Z (S/Z, 1970)*, Torino: Einaudi.

Belfiore, Elizabeth, “Aristotle and Iphigenia”, in Rorty Amélie Oksenberg (ed.), *Essays on Aristotles' Poetics*, Princeton: Princeton University Press: 359-77.

Belpassi, Loris (1988), “L'Oreste ‘Taurico’ e l'efebia. Alcune considerazioni sui vv. 67-122 della *I.T.* di Euripide”, *Quaderni Urbinati di Cultura Classica*, 30 (3): 117-21.

Berger, Thomas (2008), *Der Humanitätsgedanke in der Literatur der deutschen Spätaufklärung*, Heidelberg: Winter.

Bernabé, A. (ed.) (1996), *Poetarum epicorum Graecorum testimonia et fragmenta*, pars I, edidit A. Bernabé, editio correctior edictionis primae (1987), Stuttgart e Leipzig: Teubner.

Bonnefon, Paul (1898), “La bibliothèque de Racine”, *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 5 (2): 169-219.

Borchmeyer, Dieter (1980), *Die Weimarer Klassik: Eine Einführung*, 2 voll., Königstein: Athenäum.

Bradley, A.C. [1905] (1960), *Shakespearean Tragedy: Lectures on Hamlet, Othello, King Lear, Macbeth*, 2nd edition, London: Macmillan.

## Bibliografia

Brown, Colin (2011), "Issues in the History of the Debate on Miracles", in Graham H. Twelftree (ed.), *The Cambridge Companion on Miracles*, Cambridge: Cambridge University Press: 277-83.

Brumoy, Pierre (1730), *Le theatre des Grecs*, Tome second, Paris: Rollin-Coignard.

Burkert, Walter (1974), "Die Absurdität der Gewalt und das Ende der Tragödie: Euripides' *Orestes*", *Antike und Abendland*, 20 (2): 97-109.

Burker, Walter (1998), *La religione greca di epoca arcaica e classica (Griechische Religion der archaischen und classischen Epoche, 1977)*, Milano: Jaca Book.

Burnett, Anne P. (1971), *Catastrophe Survived: Euripides' Plays of Mixed Reversal*, Oxford: Clarendon Press.

Caldwell, R. (1974-1975), "Tragedy romanticized: the *Iphigenia Taurica*", *Classical Journal*, 70: 23-40.

Cancrini, Antonia (1970), *Syneidesis: il tema semantico della "con-scientia" nella Grecia antica*, Roma: Edizioni dell'Ateneo.

Canter, Wilhelm (ed.) (1602), *Euripidis tragoediae quae extant, cum latina Gulielmi Canteri interpretatione, scholia doctorum virorum in septem Euripidis tragoedias, ex antiquis exemplaribus ab Arsenio Monenbasiae archiepiscopo collecta*, Geneva: Paulus Stephanus.

Capaiuolo, G. (1977), "Antiche edizioni del *De fabula* di Evanzio", *Bollettino di studi latini*, 7: 42-51.

Chiarini, Paolo (ed.) (1975), *Gotthold Ephraim Lessing, Drammaturgia d'Amburgo*, introduzione versione e note di P. Chiarini, Roma: Bulzoni.

Chiarloni, Anna (1989), "Goethe und der Pietismus. Erinnerung und Verdrängung", *Goethe-Jahrbuch*, 106: 133-59.

Collard, Christopher, Martin J. Cropp e K. H. Lee (edd.) [2009] (2015), *Euripides, Selected Fragmentary Plays*, volume I, Oxford: Oxbow Books (Aris & Phillips Classical texts).

Conacher D. J. (1967), *Euripidean Drama: Myth, Theme and Structure*, Toronto: University of Toronto Press.

Marco Duranti, *Caratterizzazione dei personaggi e messaggio filosofico-religioso nell'IT*

Cook, A. S. (1971), *Enactment: Greek Tragedy*, Chicago: Swallow Press.

Croally, Neil (2005), "Tragedy's Teaching", in Justina Gregory (ed.), *A Companion to Greek Tragedy*, Malden, Oxford, and Carlton: Blackwell: 55-70.

Cropp, Martin J. (ed.) (1988), *Euripides, Electra*, with Translation and Commentary by M. J. Cropp, Oxford: Aris & Phillips.

— (1997), "Notes on Euripides, *Iphigenia in Tauris*", *Illinois Classical Studies*, 22: 25-41.

— (ed.) (2000), *Euripides, Iphigenia in Tauris*, with Introduction, Translation and Commentary by M. J. Cropp, Warminster: Aris & Phillips.

Culpeper, Jonathan (2001), *Language and Characterisation: People in Plays and Other Texts*, London e New York: Routledge.

Décharme, Paul (1893), *Euripide et l'esprit de son théâtre*, Paris: Garnier Frères.

Denniston, John D. (ed.) (1939), *Euripides, Electra*, Edited with Introduction and Commentary by J. D. Denniston, Oxford: Clarendon Press.

— (1954) *The Greek Particles*, Second Edition, Oxford: Clarendon Press.

Denniston, John D. e Denys Page Page (edd.) (1957), *Aeschylus, Agamemnon*, Edited by the Late J. D. Denniston and D. Page, Oxford: Clarendon Press.

De Poli, Mattia (2008), "Per uno studio dell'anacoluto e dell'aposiopesi in Euripide (Eur. *Alc.* 122 ss., 466 ss.; *Tr.* 285 ss.; *IT* 208 ss., 895 ss.; *Hel.* 238 ss.; *Ion* 695 ss.)", *Lexis*, 26: 125-48.

Di Benedetto, Vincenzo (ed.) (1965), *Euripidis Orestes*, a cura di V. di Benedetto, Firenze: La Nuova Italia.

— (1971), *Euripide: teatro e società*, Torino: Einaudi.

— (1978), *L'ideologia del potere e la tragedia greca: ricerche su Eschilo*, Torino: Einaudi.

Diggle, James (ed.) (1981a), *Euripidis Fabulae*, edidit J. Diggle, tomus II: *Supplices, Electra, Hercules, Troades, Iphigenia in Tauris, Ion*, Oxford: Clarendon Press.

## Bibliografia

- (1981b), *Studies on the text of Euripides: Supplices, Electra, Heracles, Troades, Iphigenia in Tauris, Ion*, Oxford: Clarendon Press.
- (ed.) (1994a), *Euripidis Fabulae*, edidit J. Diggle, tomus III: *Helena, Phoenissae, Orestes, Bacchae, Iphigenia Aulidensis, Rhesus*, Oxford: Clarendon Press
- (1994b), *Euripidea: Collected Essays*, Oxford: Clarendon Press.
- Diller, Hans (1971), *Kleine Schriften zur antiken Literatur*, Herausgegeben von Hans-Joachim Newiger und Hans Seyffert, München: C. H. Bech.
- Dodds, Eric D. (ed.) (1960), *Euripides, Bacchae*, Edited with Introduction and Commentary by E. R. Dodds, Oxford: Clarendon Press.
- Dover, K. J. (ed.) (1965), *Thucydides, Book VI*, Edited by K. J. D., Oxford: Clarendon Press.
- (ed.) (1993), *Aristophanes, Frogs, edited with Introduction and Commentary by K. Dover*, Oxford: Clarendon Press.
- Drew-Bear, Thomas (1968), “The Trochaic Tetrameter in Greek Tragedy”, *The American Journal of Philology*, 89 (4): 385-405.
- Dunn, Francis M. (1996), *Tragedy's End: Closure and Innovation in Euripidean Drama*, New York e Oxford: Oxford University Press.
- Easterling, Patricia E. (1973), “Presentation of Character in Aeschylus”, *Greece & Rome*, 20 (1): 3-19
- (1977), “Character in Sophocles”, *Greece & Rome*, 24: 121-9.
- Eder, Jens, Fotis Jannidis e Ralf Schneider (2010), *Characters in Fictional Worlds: Understanding Imaginary Beings in Literature, Films, and Other Media*, Berlin e New York: de Gruyter.
- Elsperger, Wilhelm (1906), *Reste und Spuren antiker Kritik gegen Euripides: gesammelt aus den Euripidesscholien*, Tübingen: H. Laupp Jr.
- Forestier, Georges (ed.) (1999), *Racine, Oeuvres complètes, I: théâtre, poésie*, édition présentée, établie et annotée par G. Forestier, Paris: Gallimard [Bibliothèque de la Pléiade].

Marco Duranti, *Caratterizzazione dei personaggi e messaggio filosofico-religioso nell'IT*

Forster, Edward Morgan (1963), *Aspetti del romanzo (Aspects of the Novel, 1927)*, Milano: il Saggiatore.

Fraenkel, Eduard (1950), *Aeschylus, Agamemnon*, Edited with Commentary by E. Fraenkel, Oxford: Clarendon Press.

Fries, Almut (ed.) (2014), *Pseudo-Euripides, Rhesus*, Edited with Introduction and Commentary by A. Fries, Berlin e Boston: De Gruyter.

Fuqua, Charles (1978), "The World of Myth in Euripides' *Orestes*", *Traditio*, 34: 1-28.

Garton, C. (1957), "Characterisation in Greek Tragedy", *The Journal of Hellenic Studies*, 77 (2): 247-54.

Garvie, Alexander F. (ed.) (1986), *Aeschylus, Choepori*, with Introduction and Commentary by A. F. Garvie, Oxford: Clarendon Press.

Garzya, Antonio (1997), "Σύνοσις come malattia: Euripide e Ippocrate", in *La parola e la scena: studi sul teatro antico da Eschilo a Plauto*, Napoli: Bibliopolis: 267-75.

Genette, Gérard (2006), *Figure III: discorso del racconto (Figures III, 1972)*, Torino: Einaudi.

Gianvittorio, Laura (2012), "La narrazione melica nella tragedia. Modi del racconto ed etopea del narratore (Aesch., Ag. 1072-1294; Eur., Or. 1369-1502)", *Quaderni urbinati di cultura classica* N. S., 101: 97-123.

Goldhill, Simon (1990), "The Great Dionysia and Civic Ideology", in John J. Winkler and Froma Zeitlin 1990: 97-129.

Gould, John (1978), "Dramatic Character and 'Human Intelligibility' in Greek Tragedy", *Proceedings of the Cambridge Philological Society*, 24: 43-67.

Goward, Barbara (1999), *Telling Tragedy: Narrative Technique in Aeschylus, Sophocles and Euripides*, London: Duckworth.

Gräf, Hans Gerhard (ed.) (1901-14), *Goethe über seine Dichtungen: Versuch einer Sammlung aller Äußerungen des Dichters über seine poetischen Werke*, 9 voll. in 3 parti, Frankfurt a.M.: Rütten und Loening.

## Bibliografia

- Greimas, Algirdas Julien (1968), *La semantica strutturale: ricerca di metodo (Sémantique structurale, 1966)*, Milano: Rizzoli.
- Greimas, Algirdas Julien e Joseph Courtés (2007), *Semiotica: dizionario ragionato di teoria del linguaggio (Sèmiotique: dictionnaire raisonné de la théorie du langage, 1979-2007)*, a cura di Paolo Fabbri, Milano: Bruno Mondadori.
- Griffin, Jasper (1998), “The Social Function of Attic Tragedy”, *The Classical Quarterly*, 48 (1): 39-61.
- Hall, Edith M. (1993), “Political and Cosmic Turbulence in Euripides’ Orestes”, in A.H. Sommerstein et al. (edd.), *Tragedy, Comedy and the Polis*, Bari: Levante: 263-85.
- Halliwell, Stephen (2011), *Between Ecstasy and Truth, Interpretation of Greek Poetics from Homer to Longinus*, Oxford: Oxford University Press.
- Heidbrink, Henriette (2010), “Fictional Characters in Literary and Media Studies”, in Eder, Jannidis e Schneider 2010: 67-110.
- Heitner, Robert R. (1964), “The *Iphigenia in Tauris* Theme in Drama of the Eighteenth Century”, *Comparative Literature*, 16 (4): 289-309.
- Hoffmann, S. F. W. (1838), *Bibliographisches Lexicon der Gesamten Literatur der Griechen*, zweite umgearbeite, durchaus vermehrte, verbesserte und fortgesetzte Ausgabe, erster Teil A-D, Leipzig: A. F. Böhme.
- (1839), *Bibliographisches Lexicon der Gesamten Literatur der Griechen*, zweite umgearbeite, durchaus vermehrte, verbesserte und fortgesetzte Ausgabe, zweiter Teil E-N, Leipzig: A. F. Böhme.
- Holwerda, D. (1977), *Prolegomena de comoedia. Scholia in Acharnenses, Equites, Nubes (Scholia in Aristophanem 1.3.1.)*, Groningen: Bouma.
- Hulton, A. O. (1962), “Euripides and the Iphigenia Legend”, *Mnemosyne*, 15 (4): 364-8.
- Humbert, Jean (1960), *Syntaxe Grecque*, 3<sup>e</sup> edition, revue et augmentée, Paris: Klincksieck.
- Irmscher, H. D. (ed.) (1991), *Herder, Werke in zwei Bänden*, Frankfurt a. M.: Deutscher Klassiker Verlag.

Marco Duranti, *Caratterizzazione dei personaggi e messaggio filosofico-religioso nell'IT*

Jong, Irene J. F. de (1991), *Narrative in Drama: the Art of the Euripidean Messenger-speech*, Leiden: Brill.

— (2007), “Sophocles Trachiniae 1-48, Euripidean prologues, and their audiences”, in Rutger J. Allan e Michel Buijs (edd.), *The Language of Literature: Linguistic Approaches to Classical Texts*, Leiden: Brill.

Jurgensen, Jean-Daniel (1977), “L’*Iphigénie en Tauride* de Racine”, *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 77 (5): 749-74.

Kaimio, Maarit (1988), *Physical Contact in Greek Tragedy: a Study of Stage Conventions*, Helsinki: Suomalainen Tiedeakatemia.

Kaiser, Gerhard (2007), *Aufklärung Empfindsamkeit Sturm und Drang*, 6., erweiterte Auflage, Tübingen e Basel: A. Francke.

Kapfl, Brigitte (2006), *Die Poetik des Aristoteles in der Dichtungstheorie des Cinquecento*, Berlin e New York: de Gruyter.

Kitto, Humphrey D. F. (1961), *Greek Tragedy: a Literary Study*, London: Methuen.

Köhnke, Klaus (1979), “Max Piccolomini und die Ethik des Herzens”, *Acta Germanica*, 11: 97-112.

Kovacs, David (ed.) (1999), *Euripides, 4: Trojan women, Iphigenia among the Taurians, Ion*, Edited and Translated by D. Kovacs, Cambridge, Ma. e London: Harvard University Press (Loeb Classical Library).

— (2003), *Euripidea tertia*, Leiden e Boston: Brill.

Krimmer, Elisabeth (2013), “‘Then Say What Your Religion Is’: Goethe, Religion, and *Faust*”, in Elisabeth Krimmer e Patricia Anne Simpson (edd.), *Religion, Reason, and Culture in the Age of Goethe*, Rochester, NY: Camden House: 99-119.

Kroon, Carolina H. (1995), *Discourse Particles in Latin: a Study of nam, enim, autem, vero*, Amsterdam: Gieben.

Kyriakou, Poulheria (2006), *A Commentary on Euripides' Iphigenia in Tauris*, Berlin e New York: de Gruyter.

## Bibliografia

Lamari, Anna A. (2010), *Narrative, Intertext, and Space in Euripides' Phoenissae*, Berlin and New York: de Gruyter.

Lange, Klaus (2002), *Euripides und Homer. Untersuchungen zur Homernachwirkung in Elektra, Iphigenie im Taurerland, Helena, Orestes und Kyklops*, Stuttgart: Steiner.

Lawton, H. W. (1943), "The Confidant in and before French Classical Tragedy", *The Modern Language Review*, 38 (1): 18-31.

Leo, Friedrich (1908), *Der Monolog im Drama: ein Beitrag zur griechisch-römischen Poetik*, Berlin: Weidmann.

Lesky, Albin (1996), *La poesia tragica dei Greci (Die tragische Dichtung der Hellenen, 1972)*, Bologna: il Mulino.

Liapis, Vayos (2012), *A Commentary on the Rhesus attributed to Euripides*, Oxford and New York: Oxford University Press.

Longo, Oddone (1990), "The Theatre of the *Polis*", in John J. Winkler and Froma Zeitlin 1990: 12-19.

Longo, Vincenzo (1963), "'Deus ex machina' e religione in Euripide", in AA. VV., *Lanx satura N. Terzaghi oblata. Miscellanea philologica*, Università di Genova: Istituto di Filologia classica e medioevale.

Lohmann, Klaus (1959), *Die Bedeutungssphäre des Wortes „Herz“ im dramatischen und philosophischen Werk Friedrich Schillers*, diss. Münster.

Lowe, Nick J. (2000), *The Classical plot and the Invention of Western Narrative*, Cambridge: Cambridge University Press.

— (2004), "Euripides", in Irene de Jong, René Nünlist, and Angus Bowie (edd.), *Narrators, Narratees, and Narratives in Ancient Greek Literature: Studies in Ancient Greek Narrative, Volume One*, Leiden and Boston, Brill: 269-80.

Maggi, Vincenzo e Bartolomeo Lombardi (1550), *Vincentii Madii Brixiani et Bartholomaei Lombardi Veronensis in Aristotelis librum de Poetica communes explanationes, Madii vero in eundem librum propriae annotationes, eiusdem De ridiculis: et in Horatii librum de arte poetica interpretatio, in fronte praeterea operis apposita est*

*Lombardi in Aristotelis Poeticam praefatio*, Venetiis: in officina Erasmiana Vincentii Valgrisi.

Mandelartz, Michael (2009), "Die 'reine Seele' und die Politik: Partikularität und Universalität in Goethes Iphigenie", *Goethe Yearbook: Publications of the Goethe Society of North America*, 16: 47-68.

Margolin, Uri (1983), "Characterization in Narrative: Some Theoretical Prolegomena", *Neophilologus*, 67 (1): 1-14.

Mariotti, Flavia (ed.) (2007), *Racine, Ifigenia*, a cura di F. Mariotti, Venezia: Marsilio.

Markantonatos, Andreas (2002), *Tragic Narrative: a Narratological Study of Sophocles' Oedipus at Colonus*, Berlin and New York: de Gruyter.

Marshall, C. W (2014), *The Structure and Performance of Euripides' Helen*, Cambridge: Cambridge University Press.

Masaracchia, Emanuela (1984) "Ifigenia Taurica: un dramma a lieto fine?", *Quaderni Urbinati di Cultura Classica*, 47 (3): 111-23.

Mastrorade, Donald J. (ed.) (1994), *Euripides, Phoenissae*, Edited with Introduction and Commentary by D. J. Mastrorade, Cambridge: Cambridge University Press.

— (2010), *The Art of Euripides: Dramatic Technique and Social Context*, Cambridge: Cambridge University Press.

Matthiessen, Kjeld (1964), *Elektra, Taurische Iphigenie und Helena: Untersuchungen zur Chronologie und zur dramatischen Form im Spätwerk des Euripides*, Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht.

— (2002), *Die Tragödien des Euripides*, München: C. H. Beck.

Maurer, Karl (2002), "„Zwischen uns sei Wahrheit“: die Emanzipation der dramatischen Handlung von den Regeln der klassizistischen Intrigenführung in Goethes *Iphigenie auf Tauris*", *Neohelicon*, 29 (1): 193–217.

Mayor, Joseph B. e J. H. Swainson [1885] (2009), *Cicero, De Natura deorum libri tres*, with Introduction and Commentary, volume 3, Cambridge: Cambridge University Press.

## Bibliografia

Medda, Enrico (1989), “Un nuovo commento all'Oreste di Euripide”, *Rivista di filologia e istruzione classica*, 117: 98-124.

— (ed.) (2001), *Euripide, Oreste*, a cura di E. Medda, Milano: Rizzoli.

— (2013), *La saggezza dell'illusione: Studi sul teatro greco*, Pisa: ETS.

Meijering, Roos (1987), *Literary and Rhetorical Theories in Greek Scholia*, Groningen: Forsten.

Méridier, Louis (1911), *Le prologue dans la tragédie d'Euripide*, Bordeaux: Feret & fils.

Michelini, Ann Norris (1987), *Euripides and the Tragic Tradition*, Madison: The University of Wisconsin Press.

Mirto, Maria Serena (1994), “Salvare il γένοϋς e riformare il culto: divinazione e razionalità nell'*Ifigenia Taurica*”, *Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici*, 32: 55-98.

Morgan, Janet (1986), “The Meanings of Vraisemblance in French Classical Theory”, *The Modern Language Review*, 81 (2): 293-304.

Morrison, J. S. (1950), “Euripides, *I. T.* 1390 ff. and Pindar, *Pythians* iv. 202”, *Classical Review*, 64: 3-5.

Morsch, H. (1888), *Goethe und die griechischen Bühnendichter*, Berlin: Hayn's Erben.

Mullens, H. G. (1940), “The Meaning of Euripides' *Orestes*”, *The Classical Quarterly* 34 (3/4): 153-8.

Murray, Gilbert (1913a), *Euripidis fabulae*, recognovit brevisque adnotatione critica instruxit G. Murray, Tomus II: insunt *Supplices, Hercules, Ion, Troiades, Electra, Iphigenia Taurica*, Oxford: Clarendon Press.

— (1913b), *Euripides and His Age*, New York: Henry Holt; London: Williams and Norgate.

Navarre, O. (1933), “Ληκύθιον ἀπόλεσεν”, *Revue des études anciennes*: 278-80.

Nervi, Mauro (2012), “La verità, ad ogni costo. Echi tematici e testuali del *Filottete* di Sofocle nella *Iphigenie auf Tauris* di Goethe”, *Dioniso* n.s., 2: 209-18.

Marco Duranti, *Caratterizzazione dei personaggi e messaggio filosofico-religioso nell'IT*

Nestle, Walter (1967), *Die Struktur des Eingangs in der Attischen Tragödie*, Hildesheim: Georg Olms.

Novelli, Stefano (2006), "L'anacoluto in Eschilo", *Lexis*, 24: 211-32.

— (2011), "Anacoluti e anomalie sintattiche: interpretazioni antiche e valutazioni moderne", *Lexis*, 29: 21-50.

Nünlist, René (2009), *The Ancient Critic at Work, Terms and Concepts of Literary Criticism in Greek Scholia*, Cambridge: Cambridge University Press.

Nutt-Kofoth, Rüdiger (2004), "Weimarer Klassik und Empfindsamkeit: Aspekte einer Beziehung", in Achin Aurnhammer, Dieter Martin e Robert Seidel (edd.), *Gefühlskultur in der bürgerlichen Aufklärung*, Tübingen: Max Niemeyer: 255-70.

Pacati, Carlo Maria (1993), "Ifigenia, gli uomini, gli dei. Per una lettura dell'*Ifigenia in Tauride* di Euripide", *Aevum Antiquum*, 6: 157-74.

Paduano, Guido (1986), *Il nostro Euripide, l'umano*, Firenze: Sansoni.

Page, Denys L., *Actor's Interpolations in Greek Tragedy: Studied with Special Reference to Euripides' Iphigenia in Aulis*, Oxford: Clarendon Press.

Parker, L. P. E. (ed.) (2016), *Euripides, Iphigenia in Tauris*, Edited with Introduction and Commentary by L. P. E. Parker, Oxford: Oxford University Press.

Parmentier, Léon e Henri Grégoire (edd.) [1925] (1990), *Euripide, Tome IV: Les Troyennes, Iphigénie en Tauride, Électre*, texte établi et traduit par L. Parmentier et H. Grégoire, Paris: Les Belles Lettres.

Pelling, Christopher (ed.) (1990), *Characterization and Individuality in Greek Literature*, Oxford: Clarendon Press.

Petersen, Uwe (1974), *Goethe und Euripides: Untersuchungen zur Euripides-Rezeption in der Goethezeit*, Heidelberg: Winter.

Platnauer, Maurice (ed.) (1938), *Euripides, Iphigenia in Tauris*, Edited with Introduction and Commentary by M. Platnauer, Oxford: Clarendon Press.

## Bibliografia

- Pohlenz, Max (1961), *La tragedia greca (Die griechische Tragödie, 1930)*, 2 voll., Brescia: Paideia.
- Porter, John R. (1994), *Studies in Euripides' Orestes*, Leiden, New York e Köln: Brill.
- Propp, Vladimir Ja. [1966] (2000), *Morfologia della fiaba*, con un intervento di Claude Lévi-Strauss e una replica dell'autore, a cura di Gian Luigi Bravo (*Morfologija skazki, 1928*), Torino: Einaudi.
- Pulvirenti, Grazia (ed.) (2011), *Goethe, Ifigenia in Tauride*. A cura di G. Pulvirenti. Traduzione di Cesare Lievi. Con testo a fronte, Venezia: Marsilio.
- Rasch, Wolfdietrich (1979), *Goethes Iphigenie auf Tauris als Drama der Autonomie*, München: C. H. Beck.
- Rawson, Elizabeth (1972), "Aspects of Euripides' *Orestes*", *Arethusa*, 5 (2): 155-67.
- Redondo, Jordi (2015), "La parla dels personatges secundaris al pròleg de la tragèdia euripídica", in Francesco De Martino e Carmen Morenilla (edd.), *En el umbral de la obra: personajes y situaciones en el prólogo*, Bari: Levante: 217-35.
- Ritchie, William (1964), *The Authenticity of the Rhesus of Euripides*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Roisman, H. M. e C. A. E. Luschnig (2011), *Euripides Electra, a Commentary*, Norman: University of Oklahoma Press.
- Romani, Werther (ed.) (1978-9), *Lodovico Castelvetro, Poetica d'Aristotele vulgarizzata e sposta*, a cura di W. Romani, Roma e Bari: Laterza.
- Ross, W. D. (ed.) (1959), *Aristotelis ars rhetorica, recognovit brevisque adnotatione critica instruxit W. D. Ross*, Oxford: Clarendon Press.
- Rostagni, Augusto (1921), "Aristotele e l'aristotelismo nella storia dell'estetica antica: origini, significato, svolgimento della *Poetica*", *Studi italiani di filologia classica* N. S., 2: 1-147.
- Sansone, David (1975), "The Sacrifice-Motif in Euripides' *IT*", *Transactions of the American Philological Association*, 105: 283-95.

Marco Duranti, *Caratterizzazione dei personaggi e messaggio filosofico-religioso nell'IT*

— (1978), “A Problem in Euripides’ *Iphigenia in Tauris*”, *Rheinisches Museum für Philologie*, 121 (1): 35-47.

— (ed.) (1981), *Euripides, Iphigenia in Tauris*, edidit D. Sansone, Leipzig: Teubner, 1981.

Scaligero, Giulio Cesare (1561), *Iulii Caesaris Scaligeris Poetices libri septem*, [Ginevra]: apud Johannem Crispinum.

Scarpi, Paolo e Maria Grazia Ciani (edd.) (1997), *Apollodoro, I miti greci*, a cura di P. Scarpi, traduzione di M. G. Ciani, Milano: Arnoldo Mondadori (Fondazione Lorenzo Valla).

Schadewaldt, Wolfgang [1926] (1966), *Monolog und Selbstgespräch: Untersuchungen zur Formgeschichte der griechischen Tragödie*, Berlin: Weidmann.

Scherer, Wilhelm (1886), *Aufsätze über Goethe*, Berlin: Weidmann.

Scherer, Jacques (2001), *La dramaturgie classique en France*, nouvelle édition, Bibliographie revue et mise à jour par Colette Scherer, Saint-Genouph: Nizet.

Schlegel, August Wilhelm von (1964), “Geschichte der klassischen Literatur”, in *Kritische Schriften und Briefe: hrsg. von Edgar Lohner*, vol. III, Stuttgart: Kohlhammer.

Schmidt, Hans Werner (1971), “Die Struktur des Eingangs”, in Walter Jens (ed.), *Die Bauformen der griechischen Tragödie*, München: Wilhelm Fick: 1-46.

Schmidt, Peter (1970), *Der Wortschatz von Goethes Iphigenie*, Analyse der Werk- und Personensprache mit EDV-Hilfe; mit Wortindex, Häufigkeitwörterbuch und Wortgruppentabellen, Frankfurt am Main: Athenäum-Verlag.

Schmidt, Wieland (1963), *Der Deus ex Machina bei Euripides*, diss. Tübingen.

Schneider, Ulf-Michael (1995), *Propheten der Goethezeit: Sprache, Literatur und Wirkung des Inspirierten*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.

Schwartz, Eduard (ed.) (1891), *Scholia in Euripidem, Volumen II: Scholia in Hippolytum Medeam Alcestin Andromacham Rhesum Troades*, Berlin: Reimer.

Seaford, Richard (2000), “The Social Function of Attic Tragedy: a Response to Jasper Griffin”, *The Classical Quarterly*, 50 (1): 30-44.

## Bibliografia

Segal, Charles (1992), “Tragic Beginnings: Narration, Voice, and Authority in the Prologues of Greek Drama”, *Yale Classical Studies*, 29: 85-112.

Segre, Cesare (1984), *Teatro e romanzo: due tipi di comunicazione letteraria*, Torino: Einaudi.

Seidensticker, Bernd (1982), *Palintonos Harmonia: Studien zu komischen Elementen in der griechischen Tragödie*, Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht.

— (2008), “Character and Characterization in Greek Tragedy”, in Martin Ravermann and Peter Wilson (edd.), *Performance, Iconography, Reception: Studies in Honour of Oliver Taplin*, Oxford: Oxford University Press, 333-46.

— (2009), “Charakter und Charakterisierung bei Aischylos”, in *Eschyle à l'aube du théâtre occidental*, Vandoeuvres-Genève, 25-29 Août 2008, neuf exposés suivis de discussions par Mark Griffith [et al.], entretiens préparés et présidés par Jacques Jouanna et Franco Montanari et edités par Alain-Christian Hernandez, Genève: Fondation Hardt, 205-56.

Serpieri, Alessandro (1986), *Retorica e immaginario*, Parma: Pratiche.

Smith, Ole Langwitz (ed.) (1993), *Scholia Graeca in Aeschylum quae exstant omnia, 1: Scholia in Agamemnonem, Choephoros, Eumenides, Supplices continens*, Stuttgart e Leipzig: Teubner.

Spira, Andreas (1960), *Untersuchungen zum Deus ex machina bei Sophokles und Euripides*, Kallmünz/Opf.: Lassleben.

Stahr, Adolf (ed.) (1839), *Goethe's Iphigenie af Tauris in ihrer ersten Gestalt*, herausgegeben von A. Stahr, mit einer einleitenden Abhandlung über das Werhältniß der ersten zur zweiten Bearbeitung, Oldenburg: Druck und Verlag der Schulzeschen Buchhandlung.

Stevens, P. T. (1976), *Colloquial expressions in Euripides*, Wiesbaden: Steiner.

Strachan, J. C. G. (1976), “Iphigenia and Human Sacrifice in Euripides' *Iphigenia Taurica*”, *Classical Philology*, 71 (2): 131-40.

Strohm, Hans (ed.) (1949), *Euripides, Iphigenie im Taurerlande*, Text und Erläuterung bearbeitet von H. Strohm, München: Oldenburg.

Marco Duranti, *Caratterizzazione dei personaggi e messaggio filosofico-religioso nell'IT*

— (1959), 'Beobachtungen zum *Rhesus*', *Hermes*, 87 (3): 257-74.

Taplin, Oliver (1977), *The Stagecraft of Aeschylus: the Dramatic Use of Exits and Entrances in Greek Tragedy*, Oxford: Clarendon Press.

— (1986), "Fifth-Century Tragedy and Comedy: a Synkrisis", *The Journal of Hellenic Studies*, 106: 163-74.

Terzaghi, Nicola (1938), "Finali e prologhi euripidei", *Dioniso*, 6 (6): 304-13.

— (ed.) [1924] (1949), *Goethe, Ifigenia in Tauride*, versione con testo a fronte, introduzione e commento a cura di N. Terzaghi, Firenze: Sansoni.

Toepffer, J. (1894), "Aias", in *Paulys Real-Encyclopädie der classischen Altertumswissenschaft*, neue Bearbeitung, unter Mitwirkung zahlreicher Fachgenossen herausgegeben von G. Wissowa, Erster Halbband, Stuttgart: Metzlerscher: 930-9.

Torrance, Isabelle (2007), "Religion and Gender in Goethe's *Iphigenie auf Tauris*", *Helios*, 34: 177-206.

Trevelyan, Humphry (1941), *Goethe and the Greeks*, Foreword by Hugh Lloyd-Jones, Cambridge: Cambridge University Press.

Trunz, Erich (ed.) (1982-8), *Goethes Werke: Hamburger Ausgabe in 14 Banden*, edd. vari.

Verdenius, W. J. (1987), *Commentaries On Pindar: Vol. 1, Olympian Odes 3, 7, 12, 14*, Leiden: Brill.

Verrall, A. W. (1895), *Euripides the Rationalist: A Study in the History of Art and Religion*, Cambridge: Cambridge University Press.

— (1905), *Essays on Four Plays of Euripides: Andromache, Helen, Heracles, Orestes*, Cambridge: Cambridge University Press.

Vetta, Massimo e Dario Del Corno (edd.) (1989), *Aristofane, Le donne all'assemblea. Testo e commento a cura di M. Vetta. Traduzione di D. Del Corno*, Milano: Mondadori.

Vickers, B. (1973), *Towards Greek Tragedy*, London: Longman.

## Bibliografia

Weinberg, Bernard (1952), "Robortello on the *Poetics*", in R. S. Crane et al. (edd.), *Critics and Criticism: Ancient and Modern*, Chicago: University of Chicago Press: 349-71.

Weinberg, Bernard (1961), *A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance*, 2 voll., Chicago: the University of Chicago Press.

Wessner, P. (ed.) (1902), *Aelii Donati quod fertur Commentum Terentii: Accedunt Eugraphi commentum et scholia bembina*, recensuit P. Wessner, vol. I, Leipzig: Teubner.

West, Stephanie e G. Aurelio Privitera (1981) *Omero, Odissea, volume I: libri I-IV*, Introduzione generale di A. Heubeck, testo e commento a cura di S. West, traduzione di G. A. Privitera, Milano: Mondadori (Fondazione Lorenzo Valla).

West, Martin L. (ed.) (1987), *Euripides, Orestes*, Edited with Introduction and Commentary by M. L. West, Warminster: Aris & Phillips.

— (1997), *The East Face of Helicon: West Asiatic Elements in Greek Poetry and Myth*, Oxford: Clarendon Press.

Wilamowitz-Moellendorff, Ulrich von (ed.) (1895), *Euripides, Herakles*, zweite Bearbeitung, Berlin: Weidmannsche Buchhandlung.

— (1926), "Lesefrüchte", *Hermes*, 61 (3): 277-303.

Wilamowitz-Moellendorff, Tycho von [1917] (1996), *Die dramatische Technik des Sophokles*, aus dem Nachlass herausgegeben von Ernst Kapp, mit einem Beitrag von Ulrich von Wilamowitz-Moellendorff und einem Anhang Neuauflage von William M. Calder 3. und Anton Bierl, Hildesheim: Weidmann.

Willink, C. W. (ed.) (1986), *Euripides, Orestes*, with Introduction and Commentary by C. W. Willink, Oxford: Clarendon Press.

Wilson, John R. (1971), "Tolma and the Meaning of Talas", *The American Journal of Philology*, 92 (2): 292-300.

Winkler, John J. and Froma Zeitlin (eds) (1990), *Nothing to do with Dionysos?: Ancient Drama and its Social Context*, Princeton, NJ: Princeton University Press.

Winnington-Ingram, R. P. (1960), "Hyppolitus: a Study in Causation", in O. Reverdin (ed.), *Euripide: Entretiens sur l'antiquité classique* 6, Vandoeuvres-Genève: Hardt.

Marco Duranti, *Caratterizzazione dei personaggi e messaggio filosofico-religioso nell'IT*

Wolff, C., "Euripides' *Iphigenia among the Taurians*: Aetiology, Ritual, and Myth", *Classical Antiquity*, 11 (1992): 308-34.

Wright, Matthew (2005), *Euripides' Escape-Tragedies: A Study of Helen, Andromeda, and Iphigenia among the Taurians*, Oxford: Oxford University Press.

Wüst, E. (1953), "Poseidon", in *Paulys Real-Encyclopädie der classischen Altertumswissenschaft*, Neue Bearbeitung, begonnen von G. Wissowa, fortgeführt von W. Kroll und K. Mittelhaus, unter Mitwirkung zahlreicher Fachgenossen herausgegeben von K. Ziegler, Dreiundvierzigster Halbband, Stuttgart: Metzlerscher: 446-557.

Yasukata, Toshimasa (2002), *Lessing's Philosophy of Religion and the German Enlightenment*, Oxford: Oxford University Press.

Zeitlin, Froma I., "The Motif of the Corrupted Sacrifice in Aeschylus' *Oresteia*", *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*, 96: 463-508.

Zimmermann, Bernhard (2004), "Euripides' und Goethes Iphigenie", in *Olas Hildebrand e Thomas Pittrof (edd.), »...auf klassischem Boden begeistert«: Antike-Rezeptionen in der deutschen Literatur*, Freiburg i. Br.: Rombach.