

GIACOMO BELLI

***Il doppio riconoscimento dell'Ifigenia in Tauride (vv. 467-901)
e la relativa valutazione aristotelica (Poet. 1454b 32-37)***

1. Introduzione

Per quel che riguarda l'elemento del riconoscimento, Aristotele nella *Poetica*¹ mostra alcune riserve nei confronti di Euripide, a differenza dei giudizi positivi che esprime nei confronti di Eschilo per la relativa costruzione basata sul sillogismo² e notoriamente nei confronti di Sofocle³ per quanto riguarda la struttura della peripezia⁴ e del riconoscimento⁵, nonché della consequenzialità con cui si susseguono gli avvenimenti⁶ e della funzione del coro (*Poet.*1456a 26-8 καὶ τὸν χορὸν δὲ ἕνα δεῖ ὑπολαμβάνειν τῶν ὑποκριτῶν, καὶ μῶριον εἶναι τοῦ ὅλου καὶ συναγωνίζεσθαι μὴ ὥσπερ Εὐριπίδῃ ἀλλ' ὥσπερ Σοφοκλεῖ; «E il coro deve assumere ruolo pari a quello di uno degli attori, ed essere una parte funzionale del tutto e essere partecipe dell'azione, non come in Euripide ma come in Sofocle»). A questo proposito cita, infatti, il più giovane dei tre famosi tragediografi sottolineandone un limite.

Aristotele nomina per la prima volta il tragediografo, senza valutazioni di sorta in un passaggio in cui analizza il riconoscimento come elemento distintivo di una trama drammatica⁷. Lo Stagiritica accenna brevemente al riconoscimento, nell'*Ifigenia in Tauride*, di Ifigenia da parte di Oreste tramite un oggetto preciso, nella fattispecie la famosa lettera che la fanciulla intende inviare

¹ L'edizione di riferimento è quella di KASSEL (1965).

² Cf. *Poet.*1455a 4-6 τετάρτη δὲ ἡ ἐκ συλλογισμοῦ, οἷον ἐν Χοηφόροις, ὅτι ὁμοίος τις ἐλήλυθεν, ὁμοίος δὲ οὐθεὶς ἀλλ' ἢ Ὁρέστης, οὗτος ἄρα ἐλήλυθεν; «il quarto è quello che nasce da un sillogismo, come nelle *Coefore*, quando è giunto qualcuno che è uguale, ma nessuno è uguale tranne Oreste e quindi costui è arrivato».

³ Cf. DONINI (2008, 88), che fa notare da ultimo come l'*Edipo re* sia la tragedia perfetta secondo Aristotele, mai oggetto di critica (1452a 24 e 33, 1453b 7 e 31, 1454b 8, 1455a 18, 1460a 30, 1462b 2).

⁴ Cf. *Poet.* 1452a 24-7: Ἔστι δὲ περιπέτεια μὲν ἡ εἰς τὸ ἐναντίον τῶν πραττομένων μεταβολὴ καθάπερ εἴρηται, καὶ τοῦτο δὲ ὥσπερ λέγομεν κατὰ τὸ εἶκος ἢ ἀναγκαῖον, οἷον ἐν τῷ Οἰδίποδι ἐλθὼν ὡς εὐφρανῶν τὸν Οἰδίπου καὶ ἀπαλλάξων τοῦ πρὸς τὴν μητέρα φόβου, δηλώσας ὅς ἦν, τοῦναντίον ἐποίησεν; «la peripezia è il cambiamento delle vicende verso il loro contrario, come si è detto, e questo come ho detto secondo il verosimile o il necessario, come nell'*Edipo* essendo giunto qualcuno per rallegrare Edipo e allontanarlo dalla paura della madre, avendo rivelato chi era, produsse l'effetto contrario».

⁵ Cf. *Poet.*1452a 30-4: καλλίστη δὲ ἀναγνώρισις, ὅταν ἅμα περιπέτεια γένηται, οἷον ἔχει ἡ ἐν τῷ Οἰδίποδι.; «il migliore riconoscimento è quando avviene contemporaneamente alla peripezia, come nell'*Edipo*».

⁶ Cf. *Poet.* 1454b 7s.: ἄλογον δὲ μὴδὲν εἶναι ἐν τοῖς πράγμασιν, εἰ δὲ μὴ, ἔξω τῆς τραγωδίας, οἷον τὸ ἐν τῷ Οἰδίποδι τῷ Σοφοκλέους; «nulla deve essere illogico nelle azioni, se no, deve essere fuori dalla tragedia, come avviene nell'*Edipo* di Sofocle».

⁷Cf. *Poet.* 1452b 3-6: ἐπεὶ δὴ ἡ ἀναγνώρισις τινῶν ἐστίν, ἀναγνώρισις αἱ μὲν εἰσι θατέρου πρὸς τὸν ἕτερον μόνον, ὅταν ἢ δῆλος ἄτερος τίς ἐστίν, ὅτε δὲ ἀμφοτέρους δεῖ ἀναγνωρίσαι, οἷον ἡ μὲν Ἰφιγένεια τῷ Ὁρέστη ἀνεγνωρίσθη ἐκ τῆς πέμψεως τῆς ἐπιστολῆς, ἐκείνου δὲ πρὸς τὴν Ἰφιγένειαν ἄλλης ἔδει ἀναγνωρίσεως; «poiché il riconoscimento riguarda le persone, alcuni riconoscimenti sono solo di qualcuno da parte di qualcun altro, qualora sia chiaro chi sia l'altro, ma quando bisogna che si riconoscano entrambi, come *Ifigenia* è stata riconosciuta da Oreste grazie alla spedizione della lettera, era necessario un secondo riconoscimento di Oreste da parte di Ifigenia».

in Grecia, specificando che in questa tragedia viene costruito un doppio riconoscimento, cioè anche quello di Oreste da parte della sorella. Successivamente⁸, in riferimento alla suddivisione delle singole parti di un dramma, Aristotele si riferisce notoriamente ad Euripide, considerandolo drammaturgo esemplare non tanto per la disposizione delle parti della trama, ma piuttosto per la realizzazione del passaggio del protagonista dalla felicità all'infelicità⁹, utile a suscitare nel pubblico i sentimenti di pietà e terrore: il risultato fondamentale di un'azione tragica¹⁰.

La stessa valutazione positiva viene espressa in riferimento alle azioni compiute da personaggi consapevoli (*Poet.* 1453b 27-9 ἔστι μὲν γὰρ οὕτω γίνεσθαι τὴν πράξιν, ὥσπερ οἱ παλαιοὶ ἐποίουν εἰδότας καὶ γινώσκοντας, καθάπερ καὶ Εὐριπίδης ἐποίησεν ἀποκτείνουσιν τοὺς παῖδας τὴν Μήδειαν; «è infatti così che deve avvenire l'azione, come gli antichi poeti che creavano personaggi consapevoli, vigili, come fece anche Euripide con Medea che uccise i figli») o di quelle che non si realizzano perché interviene un "riconoscimento" (*Poet.* 1453b 35s. ἔτι δὲ τρίτον παρὰ ταῦτα τὸ μέλλοντα ποιεῖν τι τῶν ἀνηκέστων δι' ἄγνοιαν ἀναγνωρίσαι πρὶν ποιῆσαι. «e ancora oltre a questi un terzo caso, secondo cui un personaggio sta per compiere qualcosa di irrimediabile per ignoranza e prima di agire conosce la verità»). Entrambi i casi sono ritenuti i migliori: nell'ordine vengono citate *Medea*¹¹ e *Ifigenia in Tauride*. Esempio, infatti, risulta quest'ultimo caso, definito addirittura κράτιστον (*Poet.* 1454a 5-9 κράτιστον δὲ τὸ τελευταῖον, λέγω δὲ οἶον [...] καὶ ἐν τῇ Ἴφιγενείᾳ ἡ ἀδελφὴ τὸν ἀδελφόν [...]; «dico che il migliore sia l'ultimo [...] nell'*Ifigenia* la sorella riconosce il fratello [...])»).

Se Euripide appare allo Stagirita meno encomiabile per quel che riguarda la composizione delle altre parti della trama e degli episodi, tuttavia viene ammirato per il modo di strutturare la *metabolè*. (*Poet.* 1453a 23-30)¹². Nel caso di *Medea*¹³ il non condivisibile disappunto del filosofo si riferisce sia al carro alato, che la stessa Medea riceve da parte del Sole (*deus ex machina*) per fuggire da Giasone presso Egeo (vv. 1317-22), sia all'intervento dello stesso Egeo grazie al quale avviene

⁸ Cf. *Poet.* 1453a 30: καὶ ὁ Εὐριπίδης, εἰ καὶ τὰ ἄλλα μὴ εἶδ' οἰκονομεῖ, ἀλλὰ τραγικώτατός γε τῶν ποιητῶν φαίνεται.; «ed Euripide, anche se non organizza bene le altre parti, tuttavia sembra essere il più tragico tra i poeti».

⁹ Si vedano, ad esempio, le parti conclusive di *Ippolito*, *Medea*, *Ecuba*, *Troiane*, *Elettra*, *Baccanti*. Si veda inoltre in merito a tale definizione lo scritto di ZAGDOUN (2006, 765-7).

¹⁰ LUCAS (1968, 147) mette in luce opportunamente come l'aggettivo al superlativo (τραγικώτατος) indichi il fatto che «[...] Euripides excels in arousing pity and fear. [...] Euripides is most tragic in the sense that he is the most heart-rending of the poets».

¹¹ Cf. DI BENEDETTO (1997, 23).

¹² Cf. *supra* p. 174 n. 8.

¹³ Cf. *Poet.* 1461b 19-22: ὀρθὴ δ' ἐπιτίμησις καὶ ἀλογία καὶ μοχθηρία, ὅταν μὴ ἀνάγκης οὐσης μὴ ἐν χρήσῃται τῷ ἀλόγῳ, ὥσπερ Εὐριπίδης τῷ Αἰγεί; «è opportuna invece una critica contro l'illogicità e la malvagità, qualora, pur non essendo necessario, si utilizzi l'illogicità come fa Euripide con Egeo».

proprio lo scioglimento del dramma e la conseguente salvezza della protagonista (vv. 663-758)¹⁴. Questo stratagemma, come del resto il secondo riconoscimento dell'*Ifigenia in Tauride*, che analizzerò in modo dettagliato in questo lavoro, è evidentemente considerato da Aristotele una forzatura all'interno della struttura drammatica.

Lo Stagirita mostra disappunto per quanto riguarda alcuni caratteri dei personaggi euripidei come quello di Ifigenia nell'*Ifigenia in Aulide* (*Poet.* 1454a 32s.: ἔστιν δ'ε παράδειγμα ... τοῦ δὲ ἀνωμάλου ἢ ἐν Αὐλίδι Ἴφιγένεια· οὐδὲν γὰρ ἔοικεν ἢ ἰκετεύουσα τῇ ὑστέρᾳ; «è esempio di incoerenza l'*Ifigenia in Aulide*: colei che prega non appare in nulla simile a come appare successivamente»), o incoerenze nella trama nel caso di *Medea* (*Poet.* 1454a 37-1454b 1-3: φανερόν οὖν ὅτι καὶ τὰς λύσεις τῶν μύθων ἐξ αὐτοῦ δεῖ τοῦ μύθου συμβαίνειν, καὶ μὴ ὥσπερ ἐν τῇ Μηδείᾳ ἀπὸ μηχανῆς; «è chiaro dunque che anche gli scioglimenti dei racconti devono scaturire dal racconto stesso e non da un artificio come nella *Medea*»).

D'altro canto, Aristotele sembra successivamente attenuare questi giudizi negativi quando affronta la questione della trama dei racconti (*Poet.* 1455b 1-9: τοὺς τε λόγους καὶ τοὺς πεποιημένους δεῖ καὶ αὐτὸν ποιῶντα ἐκτίθεσθαι καθόλου, εἴθ' οὕτως ἐπεισοδιοῦν καὶ παρατείνειν. λέγω δὲ οὕτως ἂν θεωρεῖσθαι τὸ καθόλου, οἷον τῆς Ἴφιγενείας· τυθείσης τινὸς κόρης καὶ ἀφανισθείσης ἀδήλως τοῖς θύσασιν, ἰδρυνθείσης δὲ εἰς ἄλλην χώραν, ἐν ἣ νόμος ἦν τοὺς ξένους θύειν τῇ θεῷ, ταύτην ἔσχε τὴν ἱερωσύνην· χρόνῳ δὲ ὕστερον τῷ ἀδελφῷ συνέβη ἔλθειν τῆς ἱερείας, ... καὶ ἐφ' ὅ τι δὲ ἔξω τοῦ μύθου· ἐλθὼν δὲ καὶ ληφθεὶς θύεσθαι μέλλων ἀνεγνώρισεν, εἴθ' ὡς Εὐριπίδης, εἴθ' ὡς Πολύιδος ἐποίησεν κατὰ τὸ εἰκός [...]; «per quanto riguarda la costruzione dei racconti, è necessario che il poeta che li struttura li esponga in modo complessivamente organico, e allo stesso modo componga e sviluppi gli episodi. Dico che in questo modo, cioè come l'*Ifigenia*, debba concepirsi una visione complessiva: sacrificata una fanciulla e sparita senza lasciare traccia agli occhi di chi sacrificava, trasportata in un'altra terra, in cui era consuetudine sacrificare stranieri alla divinità, questa aveva tale mansione religiosa; tempo dopo accadde al fratello della sacerdotessa di giungere [...] e il perché è fuori dal racconto; ma giunto colà e catturato, mentre era sul punto di essere sacrificato la riconobbe, come in Euripide e come in Polliido compose secondo il verosimile»)¹⁵. La tragedia nel suo complesso è dunque giudicata ben strutturata: sia Euripide che Polliido avrebbero costruito una trama verosimile (1455b 10).

¹⁴ Si veda, a questo proposito, ANDRISANO (1993, 230-9), che mostra convincentemente come l'episodio di Egeo abbia una importante funzione drammaturgica in vista del finale che prevede «l'espropriazione» da parte della protagonista «degli utilitaristici progetti» di Giasone e come la macchina teatrale serva a darne incisiva visualizzazione.

¹⁵ Cf. GRÉGOIRE (1968,109). La successione degli avvenimenti antecedenti alla presenza di Oreste in Tauride non è importante per l'economia della tragedia euripidea, che è piuttosto basata sul rapporto tra Ifigenia e Oreste e quindi per questo aspetto l'*Ifigenia in Tauride* è costruita in modo corretto. Si veda anche, a questo proposito, GALLAVOTTI (1978, 163).

Ma veniamo al riconoscimento nell'*Ifigenia in Tauride*¹⁶, di cui vogliamo occuparci, per verificare, in ordine a questo elemento della costruzione tragica, la natura delle affermazioni aristoteliche, la cui *brevitas* è spesso fonte di difficoltà interpretativa.

Aristotele definisce notoriamente il riconoscimento, elemento privilegiato insieme alla peripezia di una trama complessa. Tale processo¹⁷ dovrebbe provocare un cambiamento della situazione drammatica¹⁸ in cui versano i personaggi, grazie all'emergere, secondo differenti modalità, di dati di fatto sconosciuti e contrastanti con l'apparenza: ne conseguirebbe una sorta di inversione dell'opinione corrente. Il riconoscimento può quindi intendersi, citando Cave¹⁹, come «the moment that resolves a sequence of unexplained and often implausible occurrences; it makes the world intelligible». I personaggi coinvolti vengono a conoscenza di una verità celata da tempo che, una volta scoperta, causa nelle loro menti una rivoluzione e un cambio di prospettiva: questa situazione drammatica produce nello spettatore «le vif plaisir de la surprise, le θαυμαστόν [...]»²⁰. Il processo del riconoscimento viene definito da Vuillemin come «une relation à trois termes: une chose ou une personne qui est l'objet de la reconnaissance, des signes qui en sont le moyen, une personne qui en est l'auteur²¹». Aristotele, per quanto riguarda il primo termine, ritiene notoriamente migliore quel riconoscimento che avviene unitamente ad una 'peripezia'²², un processo cioè che porta al cambiamento dello stato delle cose in virtù di un accadimento imprevisto. Inoltre, perché un riconoscimento avvenga, sono solitamente necessari simboli, segni naturali oppure oggetti identificativi esteriori: il personaggio da riconoscere, «l'émetteur», per dirla con lo stesso Vuillemin²³, non sempre ha, tuttavia, con sé tale elemento distintivo e per essere riconosciuto quindi è costretto a rivelare la propria identità attraverso le parole. Quanto al terzo elemento, cioè «le récepteur», egli ha il compito di interpretare il messaggio o l'oggetto identificativo trovandosi spesso ad avere un «rôle passif»²⁴ e dimostrando, in mancanza di prove, diffidenza e sospetto: viene

¹⁶ Il testo della tragedia euripidea citato è quello di J. DIGGLE (1981).

¹⁷ Cf. *Poet.* 1452a 30-4: ἀναγνώρισις δέ, ὡς περ καὶ τοῦνομα σημαίνει, ἐξ ἀγνοίας εἰς γνῶσιν μεταβολή, ἢ εἰς φιλίαν ἢ εἰς ἔχθραν, τῶν πρὸς εὐτυχίαν ἢ δυστυχίαν ὀρισμένων· καλλίστη δὲ ἀναγνώρισις, ὅταν ἅμα περιπετεία γένηται ...; «il riconoscimento, come già il nome indica, è un cambiamento da ignoranza a conoscenza, che conduce ad amicizia oppure ad ostilità, riguardo alle persone designate per il successo o l'insuccesso. Ed è migliore il riconoscimento qualora avvenga insieme alla peripezia».

¹⁸ Cf. Elizabeth BELFIORE (1992, 364ss.). La studiosa osserva che «Aristotelian recognition is not simply a mental state in which one come to acquire knowledge [...]. It is a part of the plot, it is an actual event affecting the movement of the action between good and bad fortune [...] and arouses pity and fear [...]».

¹⁹ Cf. CAVE (1990, 1).

²⁰ Cf. DUPONT-ROC – LALLOT (1980, 232).

²¹ Cf. VUILLEMIN (1984, 243).

²² Si veda a questo proposito il contributo di CALVO (1984, 41s.) quando afferma che la 'peripezia' si sviluppa nel passaggio dalla δόξα alla γνώσις in concomitanza proprio con il processo del riconoscimento, che trasforma per l'appunto una mera opinione in esatta verità.

²³ Cf. VUILLEMIN (1984, 244).

²⁴ Cf. VUILLEMIN (1984, 245).

prolungato così il processo di riconoscimento, per il fatto che non avviene per entrambi contemporaneamente²⁵. Aristotele cita, a questo proposito, l'incontro tra Ifigenia ed Oreste nell'*Ifigenia in Tauride*, di cui si parlerà nel presente lavoro.

L'argomento in questione viene analizzato in modo più dettagliato nel sedicesimo capitolo della *Poetica* (1454b 19-1455a 20) dove vengono illustrate ben cinque tipologie di riconoscimento in ordine ascendente dalla meno "artistica", cioè meno in linea con la *technè poietikè*, alla migliore: la prima tipologia²⁶ prevede la presenza di indizi materiali (σημεῖα) o segni aggiunti (ἐπίκτητα), sul corpo o esterni. Aristotele la definisce negativamente, con l'uso di un superlativo, nel primo caso ἄτεχνωτάτη²⁷, e non troppo diversamente, nel secondo (ἄτεχνότεραι)²⁸; migliore invece è il caso in cui il riconoscimento scaturisce da una peripezia poiché, pur non derivando di per sé dallo svolgimento dell'azione, interviene direttamente nel suo svolgimento²⁹.

La seconda tipologia³⁰ si realizza in base alla costruzione del poeta e, per questo viene, ancora una volta, definita ἄτεχνος: l'azione non scaturisce dalla storia ma è interamente frutto della composizione dell'autore (πεποιημένοι ὑπὸ τοῦ ποιητοῦ)³¹. Da considerare a tal proposito l'opinione di Paduano (1988, 25) il quale fa notare che «la contrapposizione può stupire, perché altrove Aristotele ha connesso poeta e trama rivendicando all'uno la piena creatività dell'altra [...]

²⁵ Cf. *infra* pp. 179s.

²⁶ Cf. *Poet.* 1454b 20-22: πρώτη μὲν ἡ ἄτεχνωτάτη καὶ ἡ πλείστη χρόνεται δι' ἀπορίαν, ἡ δὲ τῶν σημείων. τούτων δὲ τὰ μὲν σύμφυτα ... τὰ δὲ ἐπίκτητα, καὶ τούτων τὰ μὲν ἐν τῷ σώματι, οἷον οὐλαί, τὰ δὲ ἐκτός, οἷον τὰ περιδέρια καὶ οἷον ἐν τῇ Τυροῖ διὰ τῆς σκάφης ... εἰσὶ γὰρ αἱ μὲν πίστεως ἕνεκα ἄτεχνότεραι, καὶ αἱ τοιαῦται πάσαι, αἱ δὲ ἐκ περιπετείας ...; «la prima è quella meno artistica ma quella che usano maggiormente per incapacità, quella cioè attraverso segni. Tra queste gli uni sono caratteristiche connaturate [...], altre segni aggiunti, e di questi quelli sul corpo, come cicatrici e quelli fuori, come le collanine e come nella *Tiro* tramite la barchetta [...]. Quelli attraverso prove sono i meno artistici, tutti quanti, diverso invece per quelli che scaturiscono da una peripezia [...].»

²⁷ Cf. DUPONT-ROC – LALLOT (1980, 270s.). I due studiosi commentano, sulla linea di Aristotele, che l'indizio materiale appartiene all'organizzazione esteriore dello spettacolo: questo metterebbe in secondo piano la struttura del racconto.

²⁸ Vengono citati come esempi l'episodio omerico del riconoscimento di Odisseo da parte della nutrice Euriclea mediante la cicatrice (cf. Hom. T, 467ss.) e tra gli indizi materiali le collanine (cf. *Poet.* 1454b 24 ... τὰ δὲ ἐκτός, οἷον τὰ περιδέρια; «e quelli esterni, come le collanine»). Si vedano a questo proposito DUPONT-ROC – LALLOT (1980, 271) che, nel caso di Odisseo, osservano che è necessario parlare di due usi del segno distintivo, poiché la stessa cicatrice «[...] est l'occasion de deux reconnaissances successives, mais l'une est "plus éloignée de l'art" que l'autre parce que le signe y est invoqué πίστεως ἕνεκα». Si tenga in considerazione inoltre ROSTAGNI (1927, 62) che puntualizza che nel primo caso Aristotele usa un superlativo assoluto (ἄτεχνωτάτη), mentre nel secondo l'aggettivo al comparativo (ἄτεχνότεραι).

²⁹ Cf. DUPONT-ROC – LALLOT (1980, 271), secondo i quali la visione e il tocco della cicatrice modificherebbe il rapporto tra Odisseo ed Euriclea e «infléchet fortement le cours de l'action».

³⁰ Cf. *Poet.* 1454b 32-7: δεύτεραι δὲ αἱ πεποιημένοι ὑπὸ τοῦ ποιητοῦ, διὸ ἄτεχνοι. οἷον ἐν τῇ Ἰφιγενείᾳ ἀνεγνώρισεν ὅτι Ὀρέστης· ἐκεῖνη μὲν γὰρ διὰ τῆς ἐπιστολῆς, ἐκεῖνος δὲ αὐτὸς λέγει ἃ βούλεται ὁ ποιητὴς ἄλλ' οὐχ ὁ μῦθος· διὸ ἐγγύς τι τῆς εἰρημένης ἀμαρτίας ἐστίν, ἐξῆν γὰρ ἂν ἔνια καὶ ἐνεγκεῖν; «i secondi sono quelli prodotti dal poeta, perciò non artistici, come il riconoscimento di Oreste nell'*Ifigenia*: quella infatti attraverso la lettera, lui invece dice ciò che vuole il poeta ma non la storia mitica: perciò si tratta dell'errore citato, sarebbe stato possibile, infatti, che lui portasse qualcosa con sé».

³¹ Cf. DUPONT-ROC – LALLOT (1980, 272s.) che analizzano il valore del verbo ποιέω: usato da Aristotele al passivo, indicherebbe non l'atto del "comporre" (valenza della forma attiva), ma "l'azione del fabbricare". Tale procedimento costituirebbe la base del secondo riconoscimento dell'*Ifigenia in Tauride*. Ciò che Oreste porta come prova della sua identità è il ricordo di avvenimenti passati, ma poteva essere qualsiasi altro elemento: questo è il motivo che porterebbe il filosofo a definirlo un riconoscimento ἄτεχνος.

(cf. *Poet.*1451b 27-30)». Aristotele sembra quindi contraddirsi e proprio nella definizione della seconda tipologia dei riconoscimenti, quella cioè che comprende l'agnizione di Ifigenia e Oreste (si veda anche Lanza [1987, 40-4 e 173 n. 4]). Il filosofo esaurisce in poche righe la complessità dell'incontro tra Ifigenia ed Oreste nell'*Ifigenia in Tauride*, accennando brevemente al fatto che un primo riconoscimento (di Ifigenia da parte di Oreste) risulta naturale e "artistico" in quanto nasce dalla vicenda: è naturale che lei decida di mandare una lettera! Per questo motivo si tratterebbe – secondo lo Stagirita – del riconoscimento più funzionale all'opera tragica in quanto non costruito appositamente dall'autore, mentre il secondo riconoscimento (di Oreste da parte di Ifigenia) apparirebbe innaturale per il fatto che Oreste non può essere immediatamente riconosciuto da Ifigenia per mancanza di prove tangibili³². Aristotele osserva che Oreste, anziché addurre come prova i racconti del passato, avrebbe potuto portare qualche oggetto con sé: soltanto in questo modo il riconoscimento si sarebbe potuto annoverare tra quelli definiti "artistici".

La terza tipologia si realizza attraverso la memoria³³: tali riconoscimenti sono considerati da Aristotele affini a quelli precedenti poiché avvengono grazie ad un segno che i personaggi vedono o sentono³⁴ e che riattiva la memoria del passato. Tale processo è frutto di associazioni di idee: l'elemento del ricordo prepara al ragionamento che apre la strada alla tipologia successiva, la quarta³⁵. Si tratta in questo caso dei riconoscimenti che avvengono attraverso sillogismi e/o paralogismi³⁶. Come esempio viene in questo caso proposta un'altra versione del dramma di Ifigenia, quella di Poliido, il cui riconoscimento sarebbe appunto da annoverarsi tra quelli di tipo sillogistico³⁷. Gallavotti (1978, 158) osservava a questo proposito che nella tragedia di Poliido il

³² Cf. ZAGDOUN (2006, 767s.).

³³ Cf. *Poet.* 1455a 1-4: ἡ τρίτη διὰ μνήμης, τῷ αἰσθέσθαι τι ἰδόντα, ὡσπερ ἡ ἐν Κυπρίοις τοῖς Δικαιογένουσ, ἰδὼν γὰρ τὴν γραφὴν ἔκλαυσεν, καὶ ἡ ἐν Ἀλκίνοῦ ἀπολόγῳ, ἀκούων γὰρ τοῦ κιθαριστοῦ καὶ μνηστῆς ἐδάκρυσεν, ὅθεν ἀνεγνωρίσθησαν; «la terza attraverso la memoria per le sensazioni provate vedendo qualcosa come nei *Ciprioti* di Dicaio gene, infatti, [Teucro] avendo visto l'immagine pianse, e nel discorso di Alcinoos, ascoltando infatti il citaredo ed essendosi ricordato, si commosse, donde furono riconosciuti».

³⁴ Mi trovo in accordo con il VUILLEMIN (1984, 247) quando, a proposito di questo tipo di riconoscimento, considera che «l'émetteur, sans intention de se faire connaître, prononce des paroles qui provoquent chez le récepteur une réaction d'identification». Ifigenia si rivolge a Pilade per dare la lettera da consegnare poi nelle mani di Oreste. Ifigenia non crede che pronunciando il proprio nome possa essere riconosciuta, poiché non sa ancora che Oreste è presente e non sa come procederà la situazione: quando dice di chiamarsi Ifigenia non è ancora avvenuto il primo riconoscimento e nella sua mente è ancora convinta che dovrà sacrificare uno dei due stranieri.

³⁵ Cf. DUPONT-ROC – LALLOT (1980, 273).

³⁶ Cf. *Poet.* 1455a 4-8: τετάρτη δὲ ἡ ἐκ συλλογισμοῦ, οἷον ἐν Χοιφόροις, ὅτι ὁμοίος τις ἐλήλυθεν, ὁμοίος δὲ οὐθεὶς ἀλλ' ἢ Ὀρέστης, οὗτος ἄρα ἐλήλυθεν. καὶ ἡ Πολυίδου τοῦ σοφιστοῦ περὶ τῆς Ἰφιγενείας· εἰκὸς γὰρ τὸν Ὀρέστην συλλογίσασθαι ὅτι ἢ τ' ἀδελφὴ ἐτύθη καὶ αὐτῷ συμβαίνει θύεσθαι; «la quarta è quella che nasce da un sillogismo, come nelle *Coefore*, quando è arrivato uno uguale, ma nessuno è uguale se non Oreste, quindi lui è arrivato, e riguardo a Ifigenia l'opera del sofista Poliido; è verosimile infatti che Oreste produca sillogismi per il fatto che la sorella fu sacrificata e anche a lui capita di essere sacrificato».

³⁷ L'opera, andata perduta, proponeva, infatti, tale sillogismo: Oreste è sul punto di essere immolato sull'altare di Artemide nello stesso modo in cui fu immolata soltanto Ifigenia e, di conseguenza, Oreste deve essere suo fratello. Oreste infatti annuncia che a lui toccherà la stessa sorte che ha subito la sorella: in base a questa osservazione avviene così il riconoscimento. Non abbiamo tuttavia alcuna certezza per quello che riguarda il rapporto tra Poliido ed Euripide: secondo DUPONT-ROC – LALLOT (1980, 273s.) «[...] l'expression "la reconnaissance de Polyidos à propos d' *Iphigénie*"

modo in cui il sillogismo era costruito doveva probabilmente condurre al risultato voluto, vale a dire al riconoscimento tramite deduzione, senza l'esposizione di oggetti o segni distintivi e quindi un riconoscimento corretto come quello delle *Coefore*³⁸.

L'unico tipo di riconoscimento definito dal filosofo βελτίστη nasce, come abbiamo già ricordato, direttamente dalla vicenda drammatica (πασῶν δὲ βελτίστη ἀναγνώρισις ἢ ἐξ αὐτῶν τῶν πραγμάτων)³⁹: si tratta della quinta ed ultima tipologia.

Il riconoscimento è un elemento della struttura drammaturgica: Aristotele cita notoriamente come esempi rispettivamente di riconoscimento "artistico" l'*Edipo Re*, mentre il secondo riconoscimento dell'*Ifigenia in Tauride* euripidea, quello cioè di Oreste da parte di Ifigenia, viene annoverato tra quelli ἄτεχνοι. Aristotele, inoltre, afferma che esistono due tipi di riconoscimento tra persone (*Poet.* 1452b 3-8)⁴⁰. Può accadere che avvenga un riconoscimento soltanto da una parte, pur conoscendo l'identità dell'altra (*Poet.* 1452b 4 ὅταν ᾗ δῆλος ἄτερος τίς ἐστιν)⁴¹ oppure, come nel caso dell'*Ifigenia*, sono necessari ai fini del *plot* due diversi riconoscimenti da entrambe le

est ambiguë, et l'on a pu imaginer aussi bien une suggestion du sophiste critiquant Euripide qu'une pièce qu'il aurait lui-même écrite [...]». LUCAS (1968, 170s.) piuttosto considera l'ipotesi della presenza di un dramma di Poliido, probabilmente non il sofista, come afferma Aristotele (cf. *Poet.* 1455a 6), ma un tragico o un autore di ditirambi che avrebbe messo in scena un Oreste che ragiona sillogisticamente e in maniera deduttiva, arrivando in modo più elementare al riconoscimento rispetto a quanto avviene in Euripide. Si potrebbe pensare anche all'ulteriore possibilità (cf. VALGIMIGLI [1916, 64] e DUPONT-ROC – LALLOT [1980, 273s.]) che Poliido, sofista ovvero autore di drammi, avesse presente il testo euripideo e che in qualche modo l'avesse commentato attraverso la stesura di una sua *Ifigenia*, o semplicemente criticato in un diverso scritto, dalla struttura probabilmente meno complessa, almeno per quanto riguarda il processo del riconoscimento, tanto da essere annoverato da Aristotele tra quelli "artistici". BYWATER (1909, 237) fa notare, pur non entrando nello specifico, che il Poliido sofista aveva riportato all'interno dei suoi scritti critiche riguardanti le tecniche drammaturgiche. ROSTAGNI (1927, 63) esclude l'ipotesi di un Poliido scrittore di tragedie e opta per quella di un sofista che scrisse ditirambi (in quello intitolato *Ifigenia* i riconoscimenti deriverebbero dalla successione dei fatti e non sarebbero costruiti dall'autore, e, quindi, giudicati artistici da Aristotele).

³⁸ Per il riconoscimento nelle *Coefore* si veda *infra* la n. 119. Esistono anche riconoscimenti che avvengono secondo un paralogismo, un ragionamento cioè errato nella forma (*Poet.* 1455a 12 ἔστιν δὲ τις καὶ συνθετὴ ἐκ παραλογισμοῦ τοῦ θεάτρον) attuato da parte del pubblico che può cadere in un errore logico. Viene citato a titolo di esempio un episodio di un dramma anonimo (*Poet.* 1455a 13-7 ... οἶον ἐν τῷ Ὀδυσσεὶ τῷ ψευδαγγέλῳ. τὸ μὲν γὰρ τὸ τόξον ἐντείνειν, ἄλλον δὲ μηδὲνα, πεποιημένον ὑπὸ τοῦ ποιητοῦ καὶ ὑπόθεσις, καὶ εἴ γε τὸ τόξον ἔφη γινώσκεισθαι ὃ οὐχ ἑωράκει. τὸ δὲ ὡς δι' ἐκείνου ἀναγνωριούντος διὰ τούτου ποιῆσαι παραλογισμός; «come nell'*Ulisse travestito*. Il fatto che nessun altro tenda l'arco è costruito dal poeta come la premessa, anche se disse di non conoscere l'arco che non aveva mai visto; ma il costruire la scena attraverso questo espediente, come se il riconoscimento dovesse avvenire tramite l'arco, è un paralogismo»). Per quanto concerne il paralogismo si veda C. GALLAVOTTI (1968, 256ss.).

³⁹ In questo caso Aristotele cita l'*Edipo Re* sofocleo come esempio di riconoscimento che avviene conformemente alla τέχνη. Edipo dopo numerose peripezie e attraverso le domande fatte al messaggero sul pastore che lo allevò arriva a scoprire sia l'autore dell'uccisione di Laio che dell'incesto: una volta ottenute tali rivelazioni è lo stesso Edipo a scoprire la propria identità (cf. vv. 1182ss. τὰ πάντ' ἄν ἐξήκοι σαφῆ. Ἰῶ Ω φῶς, τελευταίον σε προσβλέψαιμι νῦν, / ὅστις πέφασμαι φύς τ' ἀφ' ὧν οὐ χρῆν, ξὺν οἷς τ' / οὐ χρῆν ὀμιλῶν, οὗς τέ μ' οὐκ ἔδει κτανάν). Questo tipo di agnizione, che non ha bisogno di oggetti di riconoscimento, risulta essere un sillogismo corretto in quanto per deduzione il personaggio stesso approda al risultato. Si veda a proposito il contributo di Silvia GASTALDI (1989, 94ss.). La studiosa parla di «controfinalità» all'interno del dramma sofocleo: l'arrivo del messo infatti non placa, come ci si aspetterebbe, le inquietudini del re, ma ne accelera la catastrofe. Le aspettative e la *doxa* di Edipo vengono così ad essere completamente stravolte.

⁴⁰ Cf. *supra*, pp. 174s. e 176s.

⁴¹ Come fa notare VALGIMIGLI (1916, 40) Aristotele per questo tipo di riconoscimento tra persone non porta alcun esempio, mentre cita proprio l'*Ifigenia in Tauride* come modello di doppio riconoscimento.

parti (*Poet.* 1452b 5 ὅτε δ' ἀμφοτέρους δεῖ ἀναγνωρίσαι), poiché nessuno dei due personaggi sa chi ha di fronte.

Il testo brachilogico della *Poetica* ci obbliga ad una verifica dei meccanismi di riconoscimento dell'*Ifigenia in Tauride* che, a prima vista, appaiono più sofisticati di quanto lo Stagirita contempra. L'analisi drammaturgica dell'*Ifigenia in Tauride* permetterà di evidenziarne la struttura e di vagliare la funzionalità della doppia ἀναγνώρισις. Solo così sarà possibile analizzare (e dunque storicizzare) il giudizio espresso in proposito nella *Poetica*.

2. Prologo (vv. 1-122)

La scena del riconoscimento è preceduta da un prologo che si apre con la descrizione da parte di Ifigenia del luogo in cui si trova a vivere – la funzione di questi versi è anche quella di costruire uno spazio scenico lontano dalla Grecia – ma prima, in apertura, prorompono i ricordi della sua infanzia e della sua stirpe distrutta dalla vergogna, ridestatati da illusorie (v. 42 καινῶ) visioni notturne⁴², interpretate negativamente. Euripide costruisce il carattere di Ifigenia come quello di un personaggio “nostalgico”. Evocando il suo passato, Ifigenia pone le basi per il pubblico di quel riconoscimento del fratello che non può avvenire attraverso l'incontro faccia a faccia, ma soprattutto e solamente attraverso i ricordi raccontati dallo “straniero” che solo sulla base di queste indicazioni e coincidenze si lascerà riconoscere come Oreste⁴³ da un'Ifigenia fortemente condizionata dall'interpretazione di un sogno⁴⁴. La fanciulla è convinta, infatti, che il fratello sia morto (vv. 55s. Ἰφ. τοῦναρ δ' ᾧδε συμβάλλω τόδε· / τέθνηκ' Ὀρέστης, οἷ καθηξάμην ἐγώ; «così interpreto questo sogno: Oreste è morto e io l'ho consacrato secondo il rito»).

Ifigenia non immagina di vedere comparire Oreste sulla scena (v. 56 τέθνηκε), escludendo a priori irrazionalmente l'eventualità di un futuro incontro. Lo spettatore, al contrario, è a conoscenza delle linee portanti della vicenda mitica e si aspetta da un momento all'altro l'arrivo dell'eroe, in

⁴² Cf. *Hel.* 1-67. Si noti come già dal principio di entrambi i drammi euripidei la situazione risulti complessa e difficile: sia Elena che Ifigenia vivono una condizione drammatica, poiché trasportate in una terra straniera e lontana. Aristotele parla tecnicamente di δέσις (*Poet.* 1455b 24 Ἔστι δὲ πάσης τραγωδίας τὸ μὲν δέσις τὸ δὲ λύσις), cioè di nodo, di complicazione: questa parte dell'azione drammatica si ricollega in queste tragedie alla sofferenza delle protagoniste espressa fin dal prologo. Si assiste in entrambi i casi ad un monologo delle due donne che occupa uno spazio rispettivamente di 67 e 69 versi. Entrambi i prologhi sono parodiati da Aristofane nelle *Rane* ai vv. 1232ss. perché considerati ripetitivi.

⁴³ Così si pronuncia PRETAGOSTINI (2007, 92) a proposito della rilevanza della figura di Oreste all'interno del dramma euripideo: «[...] la figura di Oreste domina fin dall'inizio il pensiero della protagonista; egli costituisce il *trait d'union* fra il passato e il presente di Ifigenia e conferisce unità ai diversi elementi della rappresentazione, in un gioco sottile di ambiguità e di ironia tragica [...]».

⁴⁴ A buon diritto KYRIAKOU (2006, 63), a proposito del sogno, mette a fuoco il fatto che «[...] the dreams create an atmosphere of anxiety and foreboding, of impending doom; [...] creates an atmosphere of gloom and seems to prepare for later dramatic developments. [...] the dream contributes to the creation of suspense but its primary function is not the foreshadowing of later events».

realtà scampato alla morte⁴⁵. La condizione dell'eroina non suggerisce necessariamente un esito fortunato della vicenda: ricordiamo che la sua stirpe è segnata dalla morte e dalla vergogna. Oggetto del sacrificio da parte del padre Agamennone, la fanciulla è ora, secondo una nuova versione euripidea, sacerdotessa presso i barbari Tauri e ha il compito di sacrificare vittime umane ad Artemide.

Il prologo si conclude con l'uscita di scena della fanciulla e l'ingresso di Oreste e Pilade giunti in Tauride per portare a compimento una missione divina. I due uomini si comportano in modo estremamente diffidente rispetto al luogo in cui sono approdati e cercano il modo per poter accedere al tempio della dea. Oreste ed Ifigenia entrano ed escono di scena uno dopo l'altro e non si incontrano nei primi passaggi dell'azione tragica: questo andamento sembra appositamente studiato da Euripide per rendere ancora più efficace il riconoscimento che avverrà successivamente. I tre personaggi principali della vicenda (Oreste-Ifigenia-Pilade) hanno così, tuttavia, la possibilità di presentarsi al pubblico fin dall'inizio quali protagonisti della vicenda.

3. Parodo (vv. 123-235)

Usciti di scena Oreste e Pilade, ecco rientrare Ifigenia accompagnata dal coro, che la consola per la perdita (presunta) del fratello (vv. 149ss.): questa soluzione melodrammatica è tipica della tecnica drammaturgica di Euripide che mette in scena un dramma degli equivoci⁴⁶. I personaggi sono stati a questo punto identificati dal pubblico ma allo stesso tempo non conoscono le loro reciproche identità. Questa sezione rappresenta il nucleo centrale della prima parte della tragedia. Oltre alla condizione luttuosa che travolge Ifigenia nel ripensare al suo passato (v. 143ss. Ἰφ. ἰὸ δμῶαί / δυσθρηνήτοις ὡς θρήνοις / ἔγκειμαι; «oh, ancelle, in che dolorosi lamenti giaccio»), enfatizzata a livello lessicale dalla figura etimologica (ripetizione del radicale θρην-) che associa al concetto di lamento funebre una ancora più angosciata sofferenza (sottolineata dal prefisso δυσ- dell'aggettivo δυσθρηνής), ella evoca nel suo dialogo lirico con il coro altre possibili sciagure conseguenti alla

⁴⁵ Cf. LUCAS (1962, 52-60). Lo studioso osserva che nei drammi euripidei i personaggi si rivelano fin dall'inizio al pubblico nelle loro precipue caratteristiche, mentre sono i personaggi stessi a non essere al corrente dell'identità degli altri; inoltre lo studioso osserva: «since ἀναγνώρισις and περιπέτεια are so closely associated, it is unlikely that they were thought to produce different emotions; and different they would certainly be, if one set of events was, in any literal sense, a surprise to the audience, and not the other». Nel caso dell'*Ifigenia in Tauride* i due elementi non sono distinti: infatti lo scioglimento dell'intreccio produce sorpresa sia nei personaggi sia nel pubblico coinvolto che ne segue attivamente le vicende.

⁴⁶ La parodo si apre con l'entrata in scena di Ifigenia seguita da quindici vergini greche. Immediatamente si instaura un dialogo lirico di ben cento versi tra la protagonista e le donne: in tale modo viene maggiormente enfatizzato il compianto di Ifigenia per la morte (presunta) del fratello. La estensione di questa parte corale servirebbe da preludio all'incontro tra i due fratelli, ritenuto per il momento impossibile per via del sogno premonitore di Ifigenia. Per la struttura metrica della parodo si rimanda a PLATNAUER (1938, 71s.). FERRARI (1995², 9s.) fa notare come la struttura anapestica di tale parodo rimandi a quella di *Ecuba* e di *Elena*.

(presunta) perdita del fratello Oreste (v. 148s. Ἰφ. ἄται μοι συμβαίνουσ' ἄται / σύγγονον ἄμόν κατακλαιομένα; «sciagure accadono a me, sciagure a me che compiangio mio fratello»). Il coro, composto da vergini greche solidali e costrette, tuttavia, ad intonare un inno “barbaro, asiatico”, partecipa al dolore della propria signora (vv. 181ss. Χο. δέσποιν', ἐξαυδάσω, τὰν ἐν / θρήνοις μοῦσων νέκυσιν μέλεον, / τὰν ἐν μολπαῖς Ἔιδας ὕμνεϊ; «per te, signora, nei canti luttuosi alte farò risuonare note di sventura, le melodie che intona Ades»). Il coro, quindi, entra a far parte dell'azione drammatica con evidente funzione consolatoria nei confronti di Ifigenia: anche le donne greche sono straniere in Tauride e vivono tristemente la loro condizione (vv. 126-42)⁴⁷. Il coro, quindi, non ricopre una funzione autonoma⁴⁸, ma appare dipendere dai protagonisti, di cui esegue pedissequamente le volontà: da spettatore di eventi imm modificabili, accoglie i lamenti della protagonista (vv. 143-69), ma partecipa altresì all'angoscia di Oreste, una volta condannato ad essere sacrificato (vv. 644-54)⁴⁹.

4. Primo episodio (vv. 236-391)

Un mandriano entra in scena e comunica a Ifigenia l'arrivo di due stranieri: l'uomo rivela che uno dei due risponde al nome di Pilade, mentre dell'altro nulla si conosce⁵⁰. Il mistero relativo all'identità del personaggio-chiave nella prima parte del dramma è una scelta drammaturgica funzionale ad una trama costruita in modo “sofistico”⁵¹. La funzione del mandriano risulta atipica, se si considerano le tragedie in cui agisce un riconoscimento: solitamente l'informatore che reca le notizie importanti entra in scena al culmine dell'intreccio e per risolvere la situazione⁵². In questa prima fase del dramma, infatti, non assistiamo al dialogo tra i due protagonisti che, come abbiamo detto⁵³, si avvicinano sul palco senza mai incontrarsi⁵⁴. La presenza del mandriano, nel nostro

⁴⁷ Per quanto riguarda l'aspetto nostalgico del coro si veda quanto canta durante il terzo stasimo (vv. 1089-1152).

⁴⁸ Si vedano i vv. 179ss. quando il coro accetta ben volentieri di aiutare la protagonista a celebrare il rito funebre in onore di Oreste.

⁴⁹ Alla fine del terzo episodio (vv. 1054ss.) il coro si rende complice di Ifigenia per l'attuazione del piano di fuga dalla terra dei Tauri (cf. analoga funzione nell'*Oreste*). Addirittura Ifigenia si inginocchia davanti alle donne per chiederne la fedeltà e pretendere un giuramento: non riveleranno il piano a Toante (vv. 1075-7). Si tratta di un gruppo di donne greche che costituisce il seguito di Ifigenia, un coro che non rappresenta più sulla scena l'espressione di una comunità.

⁵⁰ Una situazione simile è presente nell'*Elena*, dove la protagonista viene avvertita dalla anziana custode riguardo alla presenza in terra d'Egitto di uno straniero che, solo in un secondo momento, si scoprirà essere Menelao.

⁵¹ Pilade ha chiamato Oreste con il suo nome al v. 73, appena entrati in scena per la prima volta.

⁵² Si veda per esempio l'*Elena*: in questo caso il messaggero entra in scena recando notizie della “falsa Elena”, salita in cielo, e schernendo gli uomini per aver dato inizio alla guerra di Troia. Tale intervento produce lo scioglimento dell'intreccio e il successivo riconoscimento tra la vera Elena e Menelao (vv. 597-621). Nello *Ione* la Pizia interviene a sciogliere l'intreccio impedendo così a Creusa di uccidere Ione (vv. 1320ss.), mentre la vera e propria agnizione tra madre e figlio avviene a partire dal v. 1369. Nel terzo dramma che prevede un'agnizione (*Elettra*) è il vecchio pedagogo a convincere la ragazza che la persona che ha di fronte è Oreste (vv. 487ss.): Elettra confuta globalmente le tesi dell'anziano, ma poi si ricrede e riconosce il fratello, creduto morto, grazie ad una vecchia cicatrice sulla fronte.

⁵³ Cf. pp. 180s. L'incontro-scontro tra i protagonisti subito dopo la parodo avviene invece nell'*Elettra* e nello *Ione*.

caso, non ha quindi una funzione risolutiva, ma alimenta, al contrario, da un lato il disappunto della protagonista per il fatto che del compagno di Pilade nessuno sa darle concrete informazioni⁵⁵ e dall'altro l'incertezza riguardante l'identità dei protagonisti. Ifigenia, perciò, interroga con insistenza⁵⁶ il mandriano, che fornisce una lunga ed esaustiva spiegazione. Il momento di più alta *suspense* dell'episodio si realizza sulla scena quando i prigionieri devono essere condotti al cospetto della donna per essere sacrificati come vittime (vv. 342ss.). Una battuta di incredulità della Corifea (vv. 340s.) prelude al primo stasimo (vv. 393-466): le donne cantano la loro sorpresa e l'emozione per l'arrivo dei due stranieri⁵⁷, un canto altamente patetico che esprime intensamente una speranza di libertà. Cercano, infatti, di immaginare il luogo di provenienza dei due uomini, dilatando con canto e danza lo spazio scenico fino ad evocare lontane contrade della Grecia, sottolineando contestualmente l'estrema lontananza della barbara regione (v. 466).

La lunga sezione della tragedia che porta al riconoscimento è altamente drammatica: i toni patetici creano incertezza riguardo allo scioglimento dell'intreccio. Lo spettatore doveva essere coinvolto nell'ansiosa attesa di una improvvisa *μεταβολή*⁵⁸. L'azione risulta complessivamente rallentata: evidente appare l'intenzione di rinviare il ricorso a scioglimenti di qualsivoglia genere attraverso una sequela di battute da parte di Oreste ed Ifigenia, strutturate come brevi e concise sentenze, che rendono l'attesa sempre più emozionante fino al momento della lettura del messaggio che l'eroina ha intenzione di inviare per mezzo di uno dei due prigionieri. Mai durante il confronto tra i fratelli irrompono sulla scena dall'esterno personaggi-chiave che portano alla risoluzione dell'azione drammatica. Oreste, al contrario, è sul punto di morire, sta per essere sacrificato alla dea Artemide: un ulteriore ostacolo per il reciproco riconoscimento. A compiere l'atto sacrificale dovrà essere proprio Ifigenia: una scelta drammaturgica che agli occhi di Aristotele, rappresenta un'ottima scelta

⁵⁴ Si veda KYRIAKOU (2006, 108) quando nota che «[...]the arrival of the captives immediately after the parodos would actually create a powerful effect of contrast with the end of Iphigenia's lament for her brother (230-235)».

⁵⁵ Da notare, come rileva il PLATNAUER (1938, 82), che Ifigenia ha ottenuto la notizia riguardante l'identità di Pilade ma ciò non la soddisfa affatto per il fatto che Pilade non era ancora nato al momento del sacrificio in Aulide: questo nome per lei non ha alcun significato.

⁵⁶ Cf. vv. 246 *Ιφ. ποδαποί; τίνος γῆς σχῆμ' ἔχουσιν οἱ ξένοι;* «da dove vengono? L'aspetto di quale terra hanno gli stranieri?»; 248 *Ιφ. οὐδ' ὄνομ' ἀκούσας οἴσθα τῶν ξένων φράσαι;* «e non sai, avendolo sentito pronunciare, il nome degli stranieri?»; 250 *Ιφ. τῶι ξυζύγωι δὲ τοῦ ξένου τί τοῦνομ' ἦν;* «qual è il nome dello straniero che è con lui?»; 252 *Ιφ. ποῦ δ' εἶδες' ἀντοὺς κἀντυχόντες εἴλετε;* «e come li avete visti e una volta trovati come li avete catturati?»; 254 *Ιφ. καὶ τίς θαλάσσης βουκόλοις κοινωνία;* «e cosa hanno in comune il mare e i mandriani?».

⁵⁷ Cf. vv. 399ss. *τίνες ποτ' ἄρα τὸν εὐδρον δονακόχλοον / λιπόντες Εὐρώταν / ἢ ρέματα σεμνὰ Δίρκας / ἔβασαν ἔβασαν ἄμεικτον αἴαν, ἔνθα κούραι / δίαί τέγγει / βωμοὺς καὶ περικίονας / ναοὺς αἴμα βρότειον;* «chi sono essi che hanno lasciato l'Eurota dalla belle acque e dalle canne verdeggianti, le sacre correnti di Dirce, che giunsero giunsero in questa terra selvaggia dove il sangue mortale bagna altari e colonne della figlia di Zeus?».

⁵⁸ Il cambiamento viene indicato nell'opera aristotelica con il vocabolo *περιπέτεια* tramite cui si crea lo scioglimento dell'intreccio: questo provoca meraviglia poiché gli avvenimenti accadono non secondo l'aspettativa.

di quell'elemento fondamentale della tragedia che è il *pathos*⁵⁹. Una sorella ha il compito di uccidere un fratello senza averlo riconosciuto, ma improvvisamente si produce un mutamento e, grazie all'agnizione, il rapporto tra i fratelli è salvo. C'è assoluta necessità di un espediente per favorire il riconoscimento ed esso è rappresentato dalla tavoletta rivelatrice dell'identità di Ifigenia (ma non del nome di Oreste!), unico "indizio" che è però tra le mani della stessa Ifigenia, del «récepteur», non dell'«émetteur»⁶⁰: in questo caso non è quindi chi deve essere riconosciuto che porta con sé l'indizio. Neppure Oreste, prima della lettera, riconosce in Ifigenia la sorella così come lei, prima di aver ricevuto prove da lui, non è in grado di riconoscerlo: entrambi sono posti da Euripide sullo stesso piano. Allo stesso tempo, d'altro canto, possiamo riconoscere anche in Ifigenia stessa l'«émetteur» e in Oreste il «récepteur»: anche Oreste non sa chi sta guardando e l'unico indizio che aspetta è nelle mani della sorella. Il riconoscimento si presenta doppio e in questo senso entrambi i personaggi hanno la funzione di «émetteur» e «récepteur» contemporaneamente e l'uno nei confronti dell'altro. Il nodo verrà sciolto soltanto quando Oreste dovrà raccontare avvenimenti che costituiscano prove della sua reale identità di fratello, recuperata sulla base delle memorie familiari, che Ifigenia ha già mostrato al pubblico di conservare intatte.

5. Secondo e terzo episodio (vv. 467-1085): il doppio riconoscimento

Questa sezione del dramma appare costruita in modo notevolmente complesso. Ferrari (1995², 15) intravede condivisibilmente i seguenti nuclei principali:

1. Ifigenia interroga i prigionieri cercando di scoprirne l'identità e la provenienza (vv. 467-642). Manifesta inoltre l'intento di spedire ad Argo un messaggio il cui latore deve essere uno solo dei due uomini mentre l'altro verrà sacrificato.

2. Oreste e Pilade, rimasti soli, devono scegliere chi dei due sopravviverà e chi, invece, sarà destinato a morire per mano di Ifigenia (vv. 658-724).

3. Ifigenia rientra in scena con la lettera destinata ad Argo: si snoda in questa sequenza la scena di riconoscimento della fanciulla da parte di Oreste (vv. 725-1085).

Vediamo di ripercorrere attraverso un'analisi drammaturgica i nuclei individuati, per meglio evidenziare la struttura dell'episodio.

⁵⁹ Cf. *Poet.* 1453b 19-22: ὅταν δ' ἐν ταῖς φιλίαις ἐγγίγνηται τὰ πάθη, οἷον ἢ ἀδελφὸς ἀδελφὸν ἢ υἱὸς πατέρα ἢ μήτηρ υἱὸν ἢ υἱὸς μητέρα ἀποκτείνει ἢ μέλλῃ, ἢ τι ἄλλο τοιοῦτον δρᾶν, ταῦτα ζητητέον; «qualora le sventure occorranò all'interno dei rapporti di parentela come quando la sorella uccide il fratello, la figlia il padre o la madre il figlio o sia sul punto di farlo, o fare qualche altra siffatta azione, o lo cerchi».

⁶⁰ Per dirla con il VUILLEMIN, cf. *supra* pp. 176s.

1. Ifigenia incontra i due stranieri e subito li interroga secondo una prassi consolidata per conoscerne l'identità⁶¹. La fanciulla apre bruscamente il dialogo ponendo con molta insistenza una domanda dopo l'altra, in particolar modo a Oreste: la donna chiede in primo luogo notizie riguardo a padre, madre e eventuali sorelle e fratelli, riguardo alla provenienza dei due uomini, mentre solo in un momento successivo chiede il loro nome. La donna pensa addirittura che gli stranieri siano fratelli (vv. 472 e 497). Ifigenia se da un lato, come si è detto, è già a conoscenza del nome di Pilade, e può volerlo conoscere (vv. 492s. *Ιφ. πότερος ἄρ' ὑμῶν ... / Πυλάδης κέκληται; τόδε μαθεῖν πρῶτον θέλω*; «chi di voi due si chiama Pilade? Questo è ciò che per prima cosa voglio sapere»)⁶², dall'altro non conosce ancora il nome del compagno e alla domanda (v. 499) *Ιφ. σοὶ δ' ὄνομα ποῖον ἔθεθ' ὁ γεννήσας πατήρ*; «e a te quale nome impose il padre che ti generò?»⁶³, l'uomo risponde con un evasivo ed ironico *δυστυχῆς* (v. 499)⁶⁴. Ad una seconda richiesta da parte di Ifigenia, egli nuovamente risponde, in omaggio alla strategia messa in atto dal drammaturgo, in modo ulteriormente sibillino (v. 502 *Ορ. ἀνώνυμοι θανόντες οὐ γελώμεθ' ἄν*; «morendo nell'anonimato, potrei sfuggire alla derisione»): la sua identità rimane quindi celata e tale rimarrà fino al v. 791.

In questa tragedia possiamo dire che il riconoscimento equivale alla peripezia. Non ci sono altri eventi altrettanto sconvolgenti. La dilazione, quindi, di questo momento è studiata e risulta in qualche modo estremamente artificiosa⁶⁵. Nella tragedia euripidea è Ifigenia a pronunciare il proprio nome durante la lettura della lettera, mentre Oreste non lo pronuncerà mai durante la scena di riconoscimento: l'identità di Ifigenia viene quindi manifestata direttamente da lei stessa. È in questo modo che il fratello può ravvisare immediatamente in lei la sorella creduta morta. Ma vediamo come si arriva a questo risultato.

⁶¹ Elementi tipici del dramma a intreccio sono, secondo Aristotele, l'omicidio e/o l'essere sul punto di compierlo (cf. *Poet.* 1452b 14-36). Ifigenia sta allestendo i preparativi rituali per il sacrificio (vv. 467ss. e vv. 725s.). Come fa notare la BELFIORE (1992, 372), durante il dialogo tra i due fratelli, a riconoscimento non ancora avvenuto, Oreste assiste al pianto della sorella che prova forte dolore nel dover sacrificare i due stranieri: tuttavia allo stesso tempo è costretta a uccidere.

⁶² Significativo, a mio parere, è il fatto che proprio il nome di Pilade, presente otto volte all'interno dell'opera, venga citato una sola volta in questo contesto che è preludio al riconoscimento e per di più da parte di Ifigenia: è come se la donna volesse mettere da parte questo personaggio per focalizzare la sua attenzione sull'altro, nonostante Pilade ricopra un ruolo importante per lo scioglimento.

⁶³ Per la stessa tipologia di domande riguardante la provenienza dei personaggi si veda Eur. fr. 1 *Κ. ποίαν σε φῶμεν γαῖαν ἐκλελοιπότα / πόλει ξενοῦσθαι τῆδε; τίς πάτρας ὄρος; / τίς ἔσθ' ὁ φύσας; τοῦ κεκήρυξαι πατρός*; L'esibizione dell'infelicità e della sfortuna da parte di questo personaggio è un abile stratagemma per dilatare la scena del riconoscimento ed aumentare la *suspense*.

⁶⁴ Cf. *Hel.* 560 *ἔγνωσ ἄρ' ὀρθῶς ἄνδρα δυστυχέστατον*. Menelao qui si definisce il più infelice degli uomini perché non ha vicino la moglie (il riconoscimento non è ancora avvenuto) e soprattutto perché la moglie-εἰδωλον lo ha rovinato. Cf. inoltre KYRIAKOU (2006, 173).

⁶⁵ Nell'*Elettra* sofoclea il riconoscimento di Elettra da parte di Oreste avviene attraverso il nome (v. 1171) grazie all'intervento del coro che fa in modo che Oreste venga a sapere il nome della donna (v. 1176 *ἦ σὸν τὸ κλεινὸν εἶδος Ἥλεκτρας τόδε*;) e quindi a riconoscere in lei la sorella.

Ifigenia viene a conoscenza che l'uomo che ha di fronte è argivo, proprio come lei (v. 508 Op. τὸ κλεινὸν Ἴαργος πατρίδ' ἐμὴν ἐπεύχομαι; «vanto come mia patria Argo gloriosa»). Si ha fin da ora un primo indizio che potrebbe, in realtà, favorire l'immediato riconoscimento: l'uomo e Ifigenia provengono dalla stessa patria. Oreste, da parte sua, chiede un'unica volta alla donna chi sia (v. 540 Op. τίς εἶ ποθ'; ὡς εἶ πυνθάνη τὰφ' Ἑλλάδος; «ma tu chi sei? Come sembri informata sulla Grecia»), ma neppure in questo caso si ottiene il risultato sperato⁶⁶. Nel corso di questa sezione del dramma, come fa notare Powell Frost⁶⁷, il comportamento di Ifigenia nei confronti di Oreste è cambiato: è come se fosse scemato il sentimento di ostilità iniziale⁶⁸ per lasciare spazio ad un vivo interesse reciproco che cresce con il protrarsi del dialogo (v. 515 Ip. καὶ μὴν ποθεινός γ' ἦλθες ἐξ Ἴαργους μολών; «e certamente giungi tanto desiderato venendo da Argo») fino ad arrivare alla supplica (v. 547 Ip. μὴ πρὸς θεῶν, ἀλλ' εἴφ', ἴν' εὐφρανθῶ; «no, per gli dei, ma parla affinché io possa gioire»). Anche in Oreste si ha la possibilità di notare condizioni emotive diverse, che mutano secondo una *climax* ascendente: dapprima il suo tono è diffidente e distaccato⁶⁹ poi irritato dall'elevato numero di domande dell'interlocutrice (v. 528 Op. ὡς πάνθ' ἅπαξ με συλλαβοῦσ' ἀνιστορεῖς; «quante cose mi chiedi tutte in una volta») e in ultimo interessato e partecipe alla condizione di Ifigenia (v. 540 Op. τίς εἶ ποθ'; ὡς εἶ πυνθάνη τὰφ' Ἑλλάδος; «ma tu chi sei? Come sembri informata, sulla Grecia» e v. 542 Op. ὀρθῶς ποθεῖς ἄρ' εἰδέναι τὰκεῖ, γύναι; «desideri giustamente sapere, o donna»)⁷⁰: un andamento drammaturgico che vuole creare nello spettatore la curiosità per le modalità in cui si realizzerà il riconoscimento.

Nuovamente Ifigenia (v. 521) rilancia il dialogo con una precisa richiesta riguardante il paese di origine degli stranieri. Oreste le fornisce risposte esaurienti, ma che non serviranno ancora a renderlo riconoscibile come fratello: sarà quindi lei, alla fine della scena a chiedere con insistenza altre prove a conferma dell'identità dell'ospite, in mancanza di tangibili σημεῖα. Ifigenia è fuorviata dal sogno premonitore: la sua mente non è predisposta ad una possibile svolta degli eventi, ad una

⁶⁶ Soltanto molto più avanti, una volta rimasto solo con Pilade, si pone ancora la stessa domanda (v. 660 Op. τίς ἐστὶν ἡ νεάνις; «Chi è questa ragazza?»), ma anche in questo caso nessuno sarà in grado di fornirgli una risposta.

⁶⁷ C. POWELL FROST (1980, 40). Si veda inoltre KYRIAKOU (2006, 164s.) che fa notare come «[...] Iphigenia's change of heart is dramatically necessary because Euripides chose to delay the recognition and place it after extensive verbal exchanges. There would have been no opportunity for such exchanges if Iphigenia had minded only her priestly business [...]». Sicuramente il drammaturgo rielabora appositamente l'atteggiamento di Ifigenia, da un lato per il fatto che ha scoperto che entrambi gli stranieri vengono dalla sua patria, dall'altro perché se avesse sacrificato uno di loro (e il prescelto era proprio Oreste) non avrebbe avuto senso la costruzione del doppio riconoscimento.

⁶⁸ V. 503 Ip. τί δὲ φθονεῖς τοῦτ'; ἢ φρονεῖς οὕτω μέγα; «perché non dirlo? Sei così superbo?», v. 513 ἄρ' ἄν τί μοι φράσειας ὧν ἐγὼ θέλω; «non potresti rispondere secondo quello che voglio?» e v. 529 Ip. πρὶν γὰρ θανεῖν σε, τοῦδ' ἐπαυρέσθαι θέλω; «prima che tu muoia voglio che tu mi risponda».

⁶⁹ Cf. v. 496 Op. τί δ' ἄν μαθοῦσα τόδε πλεόν λάβοις, γύναι; «che cosa riceveresti in più sapendolo, o donna?», v. 504 Op. τὸ σῶμα θύσεις τοῦμόν, οὐχὶ τοῦνομα; «sacrificherai il mio corpo, non il nome» e v. 516 Op. οὐκοῦν ἐμαυτῶι γ' εἰ δὲ σοί, σὺ τοῦθ' ὄρα; «non per me. Ma se per te, vedi tu questo».

⁷⁰ Cf. KYRIAKOU (2006, 172s.).

smentita della realtà dei suoi presentimenti⁷¹. In questa prima fase del processo conoscitivo è come se Oreste fosse reticente o non volesse rispondere in modo esaustivo: Euripide compone un dialogo sticomitico, mettendo in bocca ad Oreste soltanto perifrasi che non forniscano ulteriori indizi per la scoperta della sua identità (v. 532 Op. ὄλωλεν, ὡς ἦν ἐν Μυκηναίοις λόγος; «è morto, secondo ciò che si diceva a Micene»; v. 534 Op. οὐπω νενόστηκ' οἶκον, ἔστι δ', ὡς λόγος; «non sono ancora ritornato a casa, ma è vivo, secondo ciò che si dice» e v. 546 Op. οὐκ οἶδ' ἄπελθε τοῦ λόγου τούτου, γύναι; «non so; tieniti lontana da questo discorso, o donna»). Il tragediografo sembra costruire appositamente un personaggio reticente, avaro di informazioni sul proprio conto: questa strategia drammaturgica è funzionale alla realizzazione del doppio riconoscimento, di cui non può essere anticipato alcun indizio a rischio di una caduta di interesse da parte del pubblico.

Una nuova battuta di ifigenia rappresenta una prima possibilità per risolvere l'intreccio (v. 567 If. ὁ τοῦ θανόντος δ' ἔστι παῖς Ἄργει πατρός; «e lui, il figlio del padre morto, si trova ad Argo?»), ma Oreste evita ancora una volta di rivelare il proprio nome (v. 568 Op. ἔστ', ἄθλιός γε, κοῦδαμοῦ καὶ πανταχοῦ; «sì, sventurato, in nessun luogo e ovunque») e così il dramma «[...] begins to take another direction⁷²». Euripide quindi per facilitare l'azione dei personaggi introduce un oggetto (la tavoletta), un elemento che, articolando in modo nuovo la scena, ne accresce il *pathos* in unione all'offerta di Ifigenia: soltanto uno dei due stranieri dovrà rimanere in vita per recapitare la lettera⁷³.

In un primo momento la donna sceglie Oreste per portare il messaggio ad Argo⁷⁴: a Pilade, dunque, toccherà di essere sacrificato alla dea Artemide⁷⁵, un esito drammaturgicamente non contemplato, per via della vincolante aderenza alle vicende del personaggio mitico. La scena quindi è altamente patetica: l'aspettativa del pubblico viene ancora una volta delusa da Euripide che insinua lo spettro della morte di Oreste provocata dalle mani della stessa Ifigenia. Sebbene Ifigenia abbia già appreso che il fratello è in vita, non pensa ad inviare il messaggio direttamente a lui, ma lo vuole indirizzare ai parenti che ancora vivono ad Argo. Anche questo dettaglio rende ancora più

⁷¹ Cf. vv. 348ss. quando esclama: If. νῦν δ' ἐξ ὄνειρων οἴσιν ἠγγιώμεθα ... δύσθουν με λήψεσθ', οἵτινές ποθ' ἦκατε; «ora invece quel sogno mi ha inasprita e dunque avrete il mio odio, chiunque voi siate» e v. 352 If. οἱ δυστυχεῖς γὰρ τοῖσιν εὐτυχεστέροις / αὐτοὶ κακῶς πράξαντες οὐ φρονοῦσιν εὔ; «gli sventurati, avendo ottenuto qualcosa di male, pensano negativamente, verso chi ancora sta peggio». ALBINI (1989, 99) fa notare come queste battute di Ifigenia siano un chiaro esempio di ironia tragica. Ifigenia vuole sfogare il proprio dolore uccidendo proprio la persona che ne è causa, chiaramente in modo inconsapevole.

⁷² Cf. POWELL FROST (1980, 40).

⁷³ Si noti quanto espresso da KYRIAKOU (2006, 196s.) a proposito della lettera: «[...] The famous letter is not dramatically necessary: Iphigenia could, for instance, conceive the plan of saving one captive to act as her messenger on the spot and send him with an oral message to her brother. The letter is nevertheless a remarkable dramatic invention [...]. The letter also constitutes a recognition token outside the usual realm of body marks (implausible in this play because of the early separation of the siblings) or heirlooms». Per quanto concerne l'utilità della lettera dal punto di vista drammaturgico e secondo il pensiero aristotelico si vedano *supra* le pp. 173s. e 178 e *infra* 197-9.

⁷⁴ Cf. vv. 582s. If. θέλοις ἄν, εἰ σώσαιμί σ', ἀγγεῖλαί τί μοι / πρὸς Ἄργος ἐλθὼν τοῖς ἐμοῖς ἐκεῖ φίλοις ...; «se io ti salvassi, vorresti portare un messaggio ai miei cari laggiù giunto ad Argo? [...]».

⁷⁵ Cf. POWELL FROST (1980, 41).

lontana l'ipotesi di un imminente riconoscimento. Le battute successive di Oreste sono, infatti, proprio in difesa di Pilade⁷⁶. L'eroe si mostra fermamente convinto di voler salvare la vita dell'amico sacrificandosi (v.603 Ορ. ἀλλ' ὡς γενέσθω· τῶιδε μὲν δέλτον δίδου· πέμψει γὰρ Ἄργος, ὥστε σοι καλῶς ἔχειν; «ma decidiamo così: consegna la tavoletta a lui; la porterà ad Argo e così starai bene»⁷⁷: viene concessa quindi a Pilade la possibilità di salvarsi mentre Oreste, destinato alla morte, rimane al cospetto di Ifigenia. D'altra parte Pilade è stato già riconosciuto, nessuno deve chiedergli nulla riguardo alla sua identità e può liberamente partire; Oreste al contrario non potrebbe essere il latore della lettera: non riconosciuto, è sul punto di morire in Tauride, ma può ancora rispondere ad altre domande. Euripide non può congedare il personaggio senza un colpo di scena.

Ifigenia accoglie la richiesta di Oreste di sacrificarsi in luogo dell'amico attraverso una battuta nella quale sono già contenuti potenziali elementi per un riconoscimento (vv. 609ss. Ιφ. ᾧ λῆμ' ἄριστον, ὡς ἀπ' εὐγενοῦς τινος / ρίζης πέφυκας τοῖς φίλοις τ' ὀρθῶς φίλος. / τοιοῦτος εἶη τῶν ἐμῶν ὁμοσπόρων / ὅσπερ λέλειπται. καὶ γὰρ οὐδ' ἐγώ, ξένοι, / ἀνάδελφός εἰμι, πλήν ὅσ' οὐχ ὀρώσά νιν; «animo sublime! Certo sei nato da un nobile e sei un vero amico nei confronti degli amici. Oh se pari a te fosse colui che è rimasto tra i miei consanguinei! Anch'io infatti, o stranieri, ho un fratello, anche se non lo vedo»). Questi versi preludono allo scioglimento dell'intreccio, creando un'atmosfera surreale: Ifigenia intravede nell'animo di Oreste la nobiltà che era del fratello. Si apre quindi uno spiraglio di salvezza, quando Oreste richiede una degna sepoltura, manifestando il desiderio che questa avvenga per mano della sorella (v. 627 Ορ. ἀδελφῆς χεῖρ). Ma Ifigenia risponde mettendo in rilievo l'ipotetica lontananza di "quella sorella" con il risultato di sortire un effetto comico. Che esista una sovrapposizione tra le due figure gli spettatori lo sanno bene, ma Oreste lo ignora⁷⁸ (vv. 628s.): Ιφ. μάταιον εὐχὴν, ᾧ τάλας, ὅστις ποτ' εἶ, / ἠὔξω· μακρὰν γὰρ βαρβάρου ναίει χθονός; «inutile preghiera, o sventurato, chiunque tu sia: lei vive lontano da questa terra barbara». Neppure il paragonare la nobiltà d'animo dello straniero con quella del "vero" Oreste può ancora favorire in questo frangente il riconoscimento. Il drammaturgo fa quindi rientrare la fanciulla nel tempio (v. 642).

⁷⁶ Cf. vv.597ss. Ορ. καλῶς ἔλεξας τᾶλλα πλήν ἓν, ᾧ ξένη / τὸ γὰρ σφαγῆναι τόνδ' ἐμοὶ βάρος μέγα. / ὁ ναυστολῶν γὰρ εἰμ' ἐγὼ τὰς συμφοράς, / οὔτος δὲ συμπλεῖ τῶν ἐμῶν μόχθων χάριν. / οὐκ οὐκ δίκαιον ἐπ' ὀλέθρῳ τῷ τοῦδ' ἐμὲ / χάριν τίθεσθαι καὐτὸν ἐκδῶναι κακῶν; «hai detto bene tutto, tranne un elemento, o straniera: infatti per me è insopportabile il fatto che lui sia sacrificato. Sono io che lo ha condotto a queste sventure, costui ne è al centro a causa dei miei dolori. Quindi non è giusto che io ottenga la grazia e sia tratto fuori dalla rovina e lui subisca i mali»

⁷⁷ Cf. KYRIAKOU (2006, 202) che fa notare come il carattere di Oreste sia pieno di coraggio e nobiltà nei confronti del compagno. In realtà questa non sembra la prima finalità di Euripide: questo atteggiamento è piuttosto drammaturgicamente utile per creare oltremodo *suspense* nel pubblico.

⁷⁸ ALBINI (1989, 103) fa notare come queste battute di Ifigenia «[...] si colorano di un'ambiguità densa di significato per gli spettatori [...]».

L'apparizione improvvisa di Oreste e l'incontro-scontro con Ifigenia travolgono, quindi, gli spettatori con un artificioso affastellarsi di difficoltà che si frappongono al riconoscimento e che sono funzionali a indurre nel loro animo le stesse ambigue sensazioni che provano i fratelli sulla scena. Ripercorrendo le difficoltà di Oreste ed Ifigenia il pubblico partecipa con un alto grado di *suspense* alla loro vicenda fino al momento cardine dell'intreccio, costituito dalla rivelazione reciproca del loro nome: uno scioglimento della vicenda che ne distenderà provvisoriamente gli animi.

2. Si sviluppa in questa seconda sezione un lungo e altamente, quanto intenzionalmente, patetico dialogo tra Oreste e Pilade per decidere chi dei due sopravviverà: questo dialogo posticipa, come abbiamo già osservato, il processo di riconoscimento e costituisce una sorta di intermezzo⁷⁹. I due uomini sono chiamati a stabilire chi dovrà morire e chi si salverà. Pilade, prescelto da Oreste per il viaggio, dovrà rendere onore alla sua salma. Oreste esprime il desiderio di morire per salvare la vita dell'amico.

3. Ifigenia rientra in scena con la lettera (v. 725)⁸⁰ e teme che Pilade non sia in grado di portare a termine il compito: lo lega, quindi, a sé tramite un giuramento che, tuttavia, non può vanificare la inevitabile incertezza di un viaggio, i timori conseguenti per la propria incolumità (v. 755-7. Πυ. ἦν τι ναῦς πάθῃ / χῆ δέλτος ἐν κλύδωνι χρημάτων μέτα / ἀφνῆς γένηται; «se la nave affonda e la lettera scompare fra le onde con le ricchezze [...]»). Il successivo dialogo tra Ifigenia e Pilade si protrae per quasi trenta versi in modo da accrescere ulteriormente la tensione. Pilade recita la formula del giuramento, mentre Ifigenia promette di mantenerlo in vita: finalmente viene data lettura della lettera, unico σημεῖον risolutivo. Secondo la prospettiva aristotelica appare naturale e *verosimile* che Ifigenia decida di mandarla (... εἰκός γὰρ βούλεσθαι ἐπιθεῖναι γράμματα)⁸¹. La nozione di εἰκός rappresenta notoriamente un elemento fondamentale del pensiero aristotelico, poiché l'azione drammatica per raggiungere il suo scopo e arrivare a colpire e a sorprendere lo spettatore deve essere strutturata secondo il "verosimile" e "il necessario": il

⁷⁹ Questa scena all'interno dell'episodio è considerata "immotivatamente" non necessaria per lo sviluppo drammatico della tragedia da KYRIAKOU (2006).

⁸⁰ Cf. KYRIAKOU (2006, 32). La studiosa a proposito dello stato d'animo di Ifigenia afferma: «the plan to send a letter to her brother (vv. 582ss.) may also be viewed as a sign of emotional health, of her refusal to sink into despair and apathy following her to transport to Tauris and appointment as priestess [...]». Anche questo procedimento non sarebbe indispensabile dal punto di vista drammaturgico (p. 247).

⁸¹ Si veda, a questo proposito, Elizabeth BELFIORE (1992, 366ss.). La studiosa mostra in modo dettagliato come «Aristotle explicitly states that recognition and reversal should occur according to the principle of probability or necessity (cf. 1452a e 1452a). While the *pathos* is not explicitly said to follow this principle, it must clearly do so, since it is done of the three parts of a plot that is itself constructed according to this principle». Il riconoscimento e lo scioglimento possono poi coincidere e da qui si produce il cambiamento «[...] from good to bad (or bad to good fortune)». In merito a questo si veda inoltre ZAGDOUN (2006, 767) la quale afferma che «[...] le *pathos*, qui constitue avec le coup de théâtre et la reconnaissance une des parties de l'histoire, est dans l'*Iphigénie in Tauride* atténué par la reconnaissance, puisque celle-ci se produit en premier lieu, empêchant l'horreur de l'acte tragique[...]. On comprend dès lors qu'Aristote ait aimé l'intensité d'un *pathos* qui ne va pas à son terme, puisque précédé par la reconnaissance [...]».

riconoscimento a tale scopo deve prodursi direttamente ἐξ αὐτῶν τῶν πραγμάτων⁸². Pilade ha già capito probabilmente di avere di fronte i due fratelli e conseguentemente chiede ad Ifigenia di recitare il contenuto della lettera per memorizzarlo nel caso in cui andasse per accidente persa durante il viaggio in mare. Il compagno di Oreste sottolinea, quindi, indirettamente come la decisione di inviare la lettera costituisca l'azione centrale del dramma da cui discenderà il primo dei due riconoscimenti⁸³. La volontà di memorizzare la missiva costituisce in effetti un ulteriore stratagemma costruito da Euripide per il primo dei due riconoscimenti⁸⁴. Pilade perciò impersona il ruolo del mediatore, un regista in scena che porta la vicenda alla soluzione: se Ifigenia legge pubblicamente la lettera, Oreste avrà in mano le prove che si tratta di sua sorella. Pilade obbliga cioè i personaggi ad imboccare una differente direzione: se da un lato permette ad Oreste di riconoscere immediatamente la sorella, dall'altro invece non permette ad Ifigenia di ottenere lo stesso risultato. Il personaggio di Pilade, a cui solitamente viene affidato un ruolo marginale, in questo momento risulta essere l'unico padrone della scena⁸⁵. Già a partire dalla prima apparizione Pilade consiglia ad Oreste di non fuggire da quella terra, ma di nascondersi in una grotta per raggiungere il loro obiettivo e cioè realizzare il furto della statua di Artemide per farne dono agli Ateniesi, secondo il suggerimento di Apollo. Successivamente è proprio Pilade ad avviare la *metabolè* quando afferma (vv. 791s.): φέρω σοι δέλτον ἀποδίδωμι τε, / Ὀρέστα, τῆσδε σῆς κασιγνήτης πάρα; «ti porto la tavoletta, Oreste, e te la consegno da parte di tua sorella»).

Ifigenia dà inizio alla lettura rivolgendosi a Pilade e menzionando Oreste: la donna utilizza il nome proprio del fratello qui per la prima volta (v. 769 Ἰφ. ἄγγελλ' Ὀρέστη) unitamente all'apposizione παιδὶ τὰγαμέμνονος, che ne determina l'identità. Il nome di Oreste prima del v. 467 viene utilizzato quattro volte di cui soltanto una da Ifigenia in relazione all'interpretazione del suo sogno. Prima della lettura della lettera mai era stato nominato da lei. Significativo è il fatto che il nome di Oreste venga pronunciato per due volte in poche battute proprio nel momento in cui viene svelata l'identità di Ifigenia attraverso la lettera. La situazione viene spinta dal drammaturgo fin all'apice della drammaticità: Ifigenia, ripetendo il nome del fratello, ha già la soluzione dell'intreccio tra le mani, ma non è ancora in grado di arrivare alla verità⁸⁶. In questo caso è Ifigenia

⁸² Il poeta organizza, cioè, la trama dei propri drammi secondo una successione delle azioni costruita in base ad una propria strategia: tale rappresentazione è soggetta al verosimile poiché nei drammi vengono trattate situazioni e azioni che devono presentare un carattere di universalità. Ciò che accade casualmente invece è soggetto della storia. Si veda a questo proposito X. RIU (2002, 71-6).

⁸³ Cf. KYRIAKOU (2006, 255).

⁸⁴ Cf. IT 755ss.

⁸⁵ Per il nuovo ruolo di Pilade, figura secondaria negli altri tragediografi, si vedano le considerazioni di Angela ANDRISANO (2003, 32-41) a proposito dell'*Oreste* euripideo. Si veda anche quanto detto più brevemente da ALBINI (1989, 104) che fa notare come «[...] la semplice consegna della missiva, tuttavia, avrebbe portato l'azione ad un punto morto: interviene allora l'obiezione di Pilade, espediente ingegnoso, ma al tempo stesso sufficientemente credibile, per rendere noto il contenuto del destinatario e del messaggio, e provocare la scoperta dell'identità dei due fratelli».

⁸⁶ Si tratta di una considerazione ribadita da KYRIAKOU (2006, 261).

a scoprire la propria identità nominando Oreste (si veda anche il v. 779 Ἰφ. Ὀρέσθ', ἴν' ἀδῆτις ὄνομα δις κλύων μάθῃς; «Oreste, affinché ascoltando due volte il nome lo impari»), senza mai tuttavia rivelare il proprio nome: soltanto Pilade deve essere messo a parte del nome poiché deve imprimere nella mente (μάθῃς) non solo il messaggio ma anche, ed è la cosa più importante, il nome del fratello⁸⁷.

Sarà finalmente giunto il momento per il primo riconoscimento? Oreste non interviene per affermare la sua identità, ma lascia che Pilade gli dia tra le mani direttamente la tavoletta contenente il messaggio di Ifigenia, non contravvenendo così al patto stipulato e consegnando *effettivamente* la lettera *proprio* nelle mani di Oreste, come era stato precedentemente stabilito (vv. 791s.).

La tensione è destinata ad aumentare ancora: si ritorna al punto di partenza, poiché fin dalla battuta dei vv. 793-7 (Ορ. δέχομαι· παρῆς δὲ γραμμάτων διαπτυχᾶς τὴν ἡδονὴν πρῶτ' οὐ λόγοις αἰρήσομαι. ὦ φιλότατη μοι σύγγον', ἐκπεπληγμένος ὅμως σ' ἀπίστωι περιβαλὼν βραχίονι ἐς τέρψιν εἶμι, πυθόμενος θαυμάστ' ἐμοί; «io la ricevo. Ma lasciato da parte l'intrecciarsi dei segni, godrò innanzitutto non per le parole, o mia cara sorella, sbalordito cingendoti con il mio braccio incredulo per la gioia, avendo preso coscienza di una cosa stupefacente») vediamo Oreste, ormai al corrente dell'identità della donna, che tenta di abbracciarla, pur ignorandone il nome, e dall'altro Ifigenia che, spaventata, arretra e non si fa toccare dall'uomo che l'ha ormai riconosciuta⁸⁸.

5.1. Il riconoscimento di Oreste

Anche Oreste, tuttavia, porta i segni, nascosti, grazie a cui Ifigenia potrà riconoscerlo: si tratta dei ricordi del loro comune passato (vv. 808ss.). Il riconoscimento del fratello da parte della sorella è destinato a ritardare, diversamente dalle situazioni in cui i personaggi portano con sé segni evidenti e materiali. Oreste non ha oggetti riconoscibili con sé: nessuno può vedere le sue prove, egli soltanto può esibirle. Si osservi che Oreste ha già fornito molte risposte e prove ai quesiti di Ifigenia e la donna dovrebbe essere facilitata nell'agnizione. Accade, in realtà, che Oreste sia il primo a riconoscere la sorella in virtù del messaggio della lettera, rivelatrice del nome e del singolare destino (vv. 770s. Ἰφ. Ἦν Ἀυλίδι σφαγεῖσ' ἐπιστέλλει τάδε / ζῶσ' Ἰφιγένεια, τοῖς ἐκεῖ δ' οὐ

⁸⁷ Nella battuta del v. 779 succitato l'eroina utilizza una forma di μανθάνω, che nei testi più antichi ha il significato di 'apprendere con la pratica, con l'esperienza, imparare ad apprendere e a fare' (cf. CHANTRAINE *DELG* III 664 e LSJ⁹1079: 'learn by study, by experience, by practice' ma anche 'understand'). Il lemma è utilizzato per mettere evidentemente in risalto il flusso di informazioni che si possono accumulare sulla base di una ripetuta esperienza: non si tratta, quindi, di un tipo di conoscenza innata.

⁸⁸ Cf. *Hel.* 567: diversamente da quanto accade nell'*Ifigenia in Tauride*, in questo caso è colui che arriva, Menelao, che non vuole essere toccato dalla moglie in quanto non è stata ancora da lui riconosciuta, mentre Elena è già approdata al riconoscimento.

ζῶσ' ἔτι; «quella sacrificata in Aulide, Ifigenia che è viva, ti manda questo: è viva, ma non per chi era in quel luogo»)»⁸⁹. La donna afferma la sua identità in modo perentorio ripetendo per ben due volte il verbo ζῶω all'inizio e alla fine del verso, come per ribadire di essere la vera Ifigenia e non quella sacrificata in Aulide. Questo verbo è antitetico rispetto alla successiva risposta di Oreste, il quale usa un composto del verbo θνήσκω (καταθνήσκω), il cui preverbo «marque l'accomplissement»⁹⁰. Ifigenia infatti, nella mente di Oreste, è morta da tempo, ed ella stessa, del resto, a causa del sogno rivelatore credeva Oreste ormai morto (vv. 56ss.)⁹¹.

Il riconoscimento da parte di Oreste (vv. 795ss.) si accompagna, tuttavia, allo sbalordimento (θαυμαστὰ)⁹². La ricerca di contatto con la sorella, tuttavia, non è condivisa: Ifigenia non si fida ancora⁹³, sebbene Pilade abbia vistosamente consegnato il messaggio proprio nelle mani del destinatario – Oreste⁹⁴.

La scena si svolge ora nella direzione del secondo riconoscimento. Aristotele annota sulla base di tragedie come *Ifigenia in Tauride* che questo elemento della trama può essere variamente declinato: l'*anagnorisis* può avvenire, come abbiamo ricordato⁹⁵ o da parte di una persona soltanto, oppure da parte di entrambe, quando nessuno dei due personaggi è al corrente dell'identità dell'altro⁹⁶.

⁸⁹ Viene pronunciato il nome di Ifigenia solo due volte prima di questa scena, al v. 7 e al v. 19, da parte di Ifigenia stessa all'interno del prologo, quando cioè si trova a narrare le vicende passate. È come se la donna volesse, fin dal primo momento in cui si trova sulla scena, sottolineare la sua identità per poi non farlo più fino alla lettura del manoscritto (v. 770) e mai davanti ad Oreste. Si osservi inoltre che i nomi dei due fratelli mai erano stati utilizzati insieme prima di questo intervento: l'unione dei due nomi implica il fatto che fisicamente i due fratelli siano vicini, ma tuttavia ancora lontani.

⁹⁰ Cf. CHANTRAINE *DELG* II 422.

⁹¹ Il verbo usato in questa sede è θνήσκω. Di notevole interesse appaiono le osservazioni di LANZA (1989, 101-11: 106) che mette in luce come l'inganno sia parte integrante del dramma euripideo: i personaggi ingannano e subiscono inganni continuamente. Ifigenia è ingannata dal sogno premonitore e da Oreste e Pilade che, a loro volta, credono Ifigenia morta per mano di Agamennone: in tal modo anche Ifigenia è "strumento di inganno" per i due uomini.

⁹² Il concetto del "meraviglioso" è in stretto collegamento con l'intreccio degli avvenimenti e, pertanto, non casuale: tale elemento, quindi, si accompagna alla μεταβολή e rappresenta la condizione di spaesamento presente nell'animo dello spettatore di fronte al sorprendente concludersi delle esperienze vissute dai personaggi. Secondo la GASTALDI (1989, 95): «[...] ἡ ἐκπληξις, termine che tradizionalmente designa l'impatto psicologico violento della rappresentazione tragica sullo spettatore, si attenua in θαυμαστόν proprio perché lo sconvolgimento, psichico ma anche fisico, del pubblico lascia il posto alla riflessione, alla sorpresa che induce a meditare e a conoscere». Ciò che accade inaspettatamente crea quindi nello spettatore un'improvvisa incapacità di capire e penetrare i fatti, poiché tutto appare diverso dall'aspettativa.

⁹³ Cf. vv.800ss. Op. ᾧ συγκασιγνήτη τε κάκ ταῦτοῦ πατρὸς / Ἄγαμέμνονος γεῶσα, μή μ' ἀποστρέφου, / ἔχουσ' ἀδελφόν, οὐ δοκοῦσ' ἔξειν ποτέ; «o sorella, e nata dallo stesso padre, da Agamennone, non allontanarti. Hai qui quel fratello che non credevi di avere più».

⁹⁴ Pilade può rappresentare il ruolo che ricopre il messaggero nell'*Elena*. Elena e Menelao non riescono a riconoscersi, non hanno ancora prove tangibili della loro identità. Per risolvere l'angosciante equivoco (la scena dura ben 200 versi) irrompe un messaggero sulla scena affermando che la "falsa" Elena è stata trasportata in cielo dagli dei: solo allora avviene il riconoscimento.

⁹⁵ Cf. *supra* p. 174 e 176s.

⁹⁶ Si veda a questo proposito la definizione contenuta nel lavoro di H. PHILIPPART (1925, 181). Lo studioso distingue «[...] reconnaissances *simplex*, unilatérales et reconnaissances doubles, réciproques [...]». PHILIPPART aggiunge inoltre che è possibile che un terzo personaggio agisca all'interno del riconoscimento in modo tale da svelare le identità degli altri due, cosa che accade spesso nelle tragedie euripidee: per portare a compimento il riconoscimento un personaggio

Dubbiosa e diffidente Ifigenia richiede ulteriori prove ad Oreste, che pure si è presentato come figlio della Tindaride (v. 808): *Ἰφ. τί φήεις; ἔχεις τι τῶνδέ μοι τεκμήριον*; «cosa dici? Hai qualche prova per me di questo?». Scoperte solo a questo punto le comuni origini, chiede prove certe per poter riconoscere in lui il vero Oreste. Ha inizio così la rivelazione da parte dell'eroe di una lunga serie di vicende domestiche, avvenimenti del passato appresi da Elettra (vv. 811ss.), ora riproposti in modo patetico: la contesa tra Atreo e Tieste, una vicenda ricamata dalla stessa Ifigenia⁹⁷ su tessuti preziosi; l'acqua lustrale in cui la madre Clitemestra bagnò la figlia prima della partenza per l'Aulide; la ciocca di capelli⁹⁸ inviata da Ifigenia per la propria tomba vuota. Infine la prova definitiva (*τεκμήριον*)⁹⁹ perché autoptica: Oreste aveva visto a suo tempo la lancia di Pelope nascosta nella stanza di Ifigenia¹⁰⁰.

L'elenco delle prove addotte da Oreste, dunque, serve ad attivare quel riconoscimento che – come abbiamo già detto sopra (cf. p.6) – Aristotele giudica curiosamente ἄτεχνος.

5.2. La contraddizione aristotelica

In realtà l'analisi che abbiamo condotto farebbe propendere per quella tipologia di riconoscimento che Aristotele (*Poet.* 1455a 1-4) considera ottenuto διὰ μνήμης, basato cioè sulla memoria del passato.

entra in scena e favorisce il cambiamento nei personaggi che immediatamente approdano all'atto finale del processo conoscitivo (cf. *Elena*).

⁹⁷ Il *topos* della tessitura delle stoffe come elemento-cardine del riconoscimento si trova già in Aesch. *Ch.* 231s.

⁹⁸ La stessa ciocca di capelli viene utilizzata come indizio da Elettra nelle *Coefore* per riconoscere sillogisticamente Oreste.

⁹⁹ Oreste usa il lessico tecnico della storiografia: i *τεκμήρια* (si veda ad esempio Thuc. I 1 ... ἐκ δὲ τεκμηρίων ὦν ἐπὶ μακρότατον σκοποῦντί μοι πιστεῦσαι ξυμβαίνει οὐ μεγάλα νομίζω γενέσθαι οὔτε κατὰ τοὺς πολέμους οὔτε ἐς τὰ ἄλλα) rappresentano prove certe e sicure su cui si basa la conoscenza e su cui si baserà la fiducia da parte di Ifigenia nei confronti di Oreste. Come in Tucidide si tratta di veri indizi, tuttavia non oggetti tangibili, ma parole: l'utilizzo del termine al v. 802 sancisce quindi l'inizio di una vera e propria indagine storica dopo la lettura della tavoletta, mentre con la battuta del v. 822 (*Op. ἂ δ' εἶδον αὐτός, τάδε φράσω τεκμήρια*) ha termine l'elenco degli elementi di prova forniti da parte di Oreste. Dopo un lungo dialogo tra Ifigenia e i prigionieri e dopo la lettura del manoscritto, si passa nuovamente dal testo scritto al confronto dialettico. Ifigenia è alla ricerca di dati che non abbiano a che fare con la percezione visiva, ma con quella uditiva e quindi mnemonica (cf. vv. 812 e 814 οἶσθα, v. 813 ἤκουσαν, 822 φράσω). Per l'utilizzo del termine *τεκμήριον* si veda inoltre la battuta di Elettra in Aesch. *Ch.* 205s. καὶ μὴν στίβοι γε, δεύτερον τεκμήριον / ποδῶν ὅμοιοι τοῖς τ' ἐμοῖσιν ἐμφορεῖς. Elettra scopre gli "oggetti" che sono alla base del riconoscimento di Oreste: nel dramma eschileo essi rappresentano una prova tangibile. Le impronte, unitamente al confronto della ciocca di capelli identica alla sua, sono realmente quelle di Oreste e questo porta Elettra alla scoperta dell'identità del fratello.

¹⁰⁰ La KYRIAKOU (2006, 269) afferma che «[...] the recognition, completed by means of the family history, is the beginning of the end of the family misfortunes [...]». La studiosa inoltre fa notare che tra gli avvenimenti adottati come prova da Oreste, come il nome di Pelope e Atreo, si ritrovano ai vv. 1-3 del prologo (p. 274). Oreste ricorda, cioè quegli stessi avvenimenti, fondamentali per la storia della famiglia, che Ifigenia ha evocato all'inizio del dramma: si può perciò mettere in luce come Euripide, intenzionalmente, già nel prologo metta in scena un'Ifigenia che per presentarsi si volge indietro al proprio passato, le cui vicende serviranno da tramite per il ricongiungimento dei fratelli.

Il processo del riconoscimento biunivoco dilata la scena¹⁰¹: i personaggi non riescono immediatamente a riconoscere chi hanno di fronte poiché servono prove più numerose. In questo caso non è Ifigenia a porre domande ma è colui che si trova in posizione subalterna, cioè Oreste, a dover creare le premesse perché la sorella lo riconosca: Ifigenia afferma in tono perentorio (v. 810): *Ιφ. οὐκουν λέγειν μὲν χρῆ σέ, μανθάνειν δ' ἐμέ;* «bisogna che tu parli. Io risponderò»¹⁰². Si tratta di un'ulteriore difficoltà per lo 'sventurato': sarà lui a dover porre alla sorella le domande "giuste" che dovranno permetterle di ricordare e quindi di riconoscerlo. L'uomo dovrà scavare nella sua mente e scegliere quegli episodi di vita passata che Ifigenia conserva ancora nella memoria: è la sua ultima possibilità. Se Ifigenia non ricordasse – e Oreste non è sicuro che ricordi – non potrebbe avvenire il secondo riconoscimento e l'azione non potrebbe sciogliersi nello *θαυμαστόν* per lo spettatore.

A conferma delle considerazioni fin qui fatte, si può notare l'utilizzo di alcune parole chiave da parte del drammaturgo nella costruzione del dialogo tra i fratelli: nella prima domanda Oreste (v. 812 *Op. [...] Ἀτρέως Θυέστου τ'οἶσθα γενομένην ἔριν;* «sai della contesa nata tra Atreo e Tieste?») si serve di una forma del perfetto *οἶδα* per saggiare se siano sicure come le proprie le conoscenze della sorella, mentre Ifigenia afferma di aver sentito dire, utilizza, perciò, una forma di *ἀκούω*¹⁰³. E ancora: Oreste adduce come ultima prova ciò che lui stesso ha visto con i propri occhi (v. 822 *Op. ἅ δ' εἶδον αὐτός, τάδε φράσω τεκμήρια;* «ciò che io stesso ho visto, le addurrò come prove»): in questo caso l'aoristo *εἶδον* è rafforzato dal pronome *αὐτός*. Come abbiamo già osservato, si tratta di una conoscenza che deriva da un'esperienza diretta. La lettura della tavoletta e l'accettazione piena dell'identità di Oreste da parte di Ifigenia è necessario che avvengano progressivamente – secondo la strategia messa in atto dal drammaturgo –, grazie ad una successione di indizi di importanza e contenuto sempre maggiori che producono un effetto estremamente patetico. Il lungo fronteggiamento obbliga infine Ifigenia a deporre dubbi, paure, diffidenze: si tratta di un riconoscimento periglioso che si realizza non senza ostacoli¹⁰⁴.

¹⁰¹ Cf. ALBINI (1989, 101).

¹⁰² Quando ancora non era avvenuto il primo dei due riconoscimenti, secondo modalità analoghe – le due scene mostrano alcune simmetrie – Oreste aveva sollecitato Ifigenia a porre domande, dichiarandosi disponibile a rispondere (v. 530).

¹⁰³ Successivamente Oreste utilizza nella formulazione delle domande lo stesso verbo *οἶδα* per tre volte contro un'unica volta di Ifigenia (al v. 819).

¹⁰⁴ Si noti come all'interno della scena del riconoscimento venga utilizzato per ben tre volte il verbo *δοκέω* a sottolineare che si tratta di opinioni: Ifigenia crede il fratello morto (v. 349 e v. 802) e Oreste crede la stessa cosa di lei (v. 641). Le occorrenze di questo verbo pongono l'accento sull'incertezza riguardo allo scioglimento dell'azione.

5.3. Il riconoscimento reciproco

Dopo il dialogo patetico e serrato (vv. 811-26) Ifigenia si avvicina al fratello e finalmente lo abbraccia con gioia¹⁰⁵. I ricordi del passato condivisi costituiscono, quindi, la prova dell'identità di uno dei due personaggi.

Già presente al v. 802, avvenuto il primo riconoscimento di Ifigenia da parte del fratello, l'espressione ἔχουσ' ἀδελφόν che rappresenta il contatto umano e fisico precedentemente negato, ripresa poi nella stessa posizione del verso successivo, ritorna ora al v. 829, al momento della risoluzione del secondo riconoscimento con lo stesso verbo ἔχω pronunciato questa volta da Ifigenia, che, piena di felicità esclama: *Ιφ. ᾧ φίλτατ', οὐδὲν ἄλλο, φίλτατος γὰρ εἶ, / ἔχω σ', Ὀρέστα, †τηλύγετον χθονὸς ἀπὸ πατρίδος† / Ἄργόθεν, ᾧ φίλος;* «carissimo! e nient'altro, carissimo! Sei qui, Oreste, tu, venuto da un luogo lontano, tu venuto da Argo»¹⁰⁶. In questo modo possiamo dire avvenuta la μεταβολή del processo di agnizione di cui parla Aristotele: il sentimento iniziale di forte inimicizia che prova Ifigenia nei confronti di Oreste (ἔχθρα) è mutato in felicità per il ritrovamento di un affetto (φιλία). Sullo stesso binario procede la μεταβολή della conoscenza: Ifigenia, fino a quando non riconosce in quell'uomo Oreste, rimane legata alla più oscura ἄγνοια che si trasforma in γνῶσις soltanto nel momento in cui le vengono mostrate prove della sua identità¹⁰⁷.

¹⁰⁵ Già Oreste, come si è detto in precedenza, al termine del suo processo conoscitivo aveva tentato di abbracciare la sorella, impedito, tuttavia, dal coro che aveva suggerito ad Oreste di allontanarsi dalla sacerdotessa (vv. 798s. ξέν', οὐδὲν δικαίως τῆς θεοῦ τὴν πρόσπολον / χραίνεις ἀθικτοῖς περιβαλὼν πέπλοις χέρα; «straniero, in modo sconveniente offendi la sacerdotessa della dea gettando intorno a vesti intoccabili le braccia»). I sentimenti e le reazioni dopo l'avvenuto riconoscimento sono evidenti (vv. 828ss.) quando i due fratelli si abbracciano e piangono. Si noti, ad accrescere gli effetti patetici, la continua ripetizione di vocaboli indicanti il pianto: vv. 832s. *Ιφ.κατὰ δὲ δάκρυ, κατὰ δὲ γόος ἅμα χαρᾶι / τὸ σὸν νοτίζει βλέφαρον, ὡσαύτως δ' ἐμόν;* «lacrime, pianti e insieme gioia bagnano le mie palpebre e allo stesso modo le tue») e i sentimenti di gioia per aver ritrovato l'amato fratello, la paura di perderlo nuovamente: vv. 842ss. *Ιφ. ἄτοπον ἠδονᾶν ἔλαβον, ᾧ φίλοι / δέδοικα δ' ἐκ χερῶν με μὴ πρὸς αἰθέρα / ἀμπτόμενος φύγη;* «sono presa da una fortissima gioia, o care, temo che dalle mani fugga risucchiato nell'aria».

¹⁰⁶ Cf. *Alc.* 1134, *El.* 579, *Ion* 1440.

¹⁰⁷ Si veda LUCAS (1968, 169) a proposito del secondo riconoscimento: lo studioso afferma in modo convincente che «[...] there is no conflict with the μῦθος, only it is not a necessary consequence of anything [...]» e successivamente riprende criticando il filosofo nettamente: «[...] Aristotle's criticism of [...] *IT* is extraordinarily rigid and unaccommodating. It is assumed that in all contests a higher grade of *anagnorisis* is to be preferred to one of a lower grade. In fact Orestes' method of showing his identity is the natural one in the circumstances, and anything more elaborate would probably have seemed out of place [...]». Lo studioso (1968, 170) continua affermando che «[...] Orestes' τεκμήριον depended on memory, but it did not arise spontaneously ἐκ τῶν πραγμάτων. Had he seen something, a ring of Iphigenia's, for instance, which reminded him of Argos and caused him to comment, this would have been a recognition of higher class». A parere dello studioso quindi la scelta di Oreste di produrre ricordi del passato per poter essere riconosciuto è altrettanto naturale quanto l'idea di Ifigenia di mandare la lettera ad Argo.

Sia Oreste che Ifigenia non ricordano l'aspetto esteriore dell'altro anche se alla fine della scena si ritrovano: il lento meccanismo del doppio riconoscimento scioglie l'intreccio portando il dramma ad una nuova ed inaspettata soluzione¹⁰⁸.

Questa tipologia di riconoscimento, secondo Dupont-Roc – Lallot (1980, 273), sembra essere quella più densa di emozioni: i personaggi per la prima volta arrivano ad un livello emozionale più intenso rispetto a tutti gli altri casi anche per il fatto che il risultato del processo è ritardato da parte dello stesso personaggio, nel nostro caso Ifigenia, la cui presa di coscienza e l'emozione la rendono un vero e proprio «signe vivant», che i presenti possono decodificare.

I personaggi che si sono riconosciuti dopo così lungo tempo vengono portati l'uno verso l'altro dalla nostalgia dei defunti (madre, figlio, sorella, fratello).

Come nell'*Oreste*¹⁰⁹ anche nell'*Ifigenia in Tauride*, tocca a Pilade¹¹⁰ porre fine alla scena di riconoscimento e tentare di trovare un valido stratagemma per fuggire da quel luogo¹¹¹. Il processo del riconoscimento spinge verso un secondo e più complesso intrigo: è necessario trovare un nuovo espediente per salvare la propria vita dal re Toante. La scena di riconoscimento dell'*Ifigenia*, come del resto quella dell'*Elena*, non può essere considerata un punto di arrivo, ma, al contrario, una sorta di punto di partenza e, quindi, quasi un secondo prologo. Si può dire quindi, citando la Belfiore (1992, 372), che «[...] recognition in the *IT* is coincident with reversal and with the beginning of the solution, the point from which it changes to good fortune»¹¹².

6. Conclusioni

L'analisi della tragedia euripidea ha permesso di mettere in evidenza come il drammaturgo l'abbia strutturata in realtà in modo più articolato di quanto Aristotele lasci intendere. Attraverso un'accurata lettura del testo sono emersi diversi elementi che ci appaiono utili per illustrarne la composizione. A partire dalla prima parte della tragedia possiamo osservare come Euripide metta intenzionalmente a confronto i due personaggi (Oreste e Ifigenia) presentandoli in scena in

¹⁰⁸ Si possono citare a questo punto le parole di POWELL FROST (1980, 10) quando afferma che «recognition may be a complicating factor insofar as it arrests the initial movement of the plot and allows it to assume a different direction». Lo studioso prosegue dicendo che «the intimacy of this connection (*scil.* recognition and peripety) is made apparent by the example of the plot of the *IT*. Iphigenia, about to commit an act εἰς ἔχθραν, recognizes the sojourner as φίλος; and at that very moment the plot changes direction. The moment of reversal (peripety) is synchronous and dependent on it». Già in altre tragedie euripidee si trovano questi tipi di riconoscimento: nell'*Elena* e nello *Ione* si ritrovano coppie di parenti (marito-moglie e madre-figlio) che dopo le prime complicazioni riconoscono l'identità del congiunto perduto recuperando un rapporto lontano nel tempo da anni.

¹⁰⁹ Cf. ZIMMERMANN (2001, 25-33).

¹¹⁰ Cf. ANDRISANO (2003, 34-41).

¹¹¹ La stessa funzione ha il messaggero nell'*Elena*. A differenza di quanto accade nel nostro dramma egli non interrompe bruscamente il momento della riconciliazione tra gli sposi: sarà Elena a porre fine alla gioia del ritrovamento per escogitare un piano di fuga dall'Egitto (vv. 760ss.).

¹¹² Cf. *Poet.* 1455b 26s.

condizioni diametralmente opposte. Oreste, naufrago e con un ruolo subalterno rispetto alla sacerdotessa, si trova in una situazione di estremo pericolo: è infatti sul punto di essere immolato proprio per mano della sorella, verosimilmente incapace, non solo per scelta drammaturgica, di identificarlo. Ifigenia, dall'altra parte, vive in una condizione di estrema angoscia in quanto esule e quindi lontana dalla terra patria e dalla famiglia. I due personaggi non si vedono da anni e questo genera un oggettivo impedimento per l'avvio della *lysis*: la difficoltà che i fratelli devono superare per arrivare a riconoscersi dà luogo ad un procedere dello spettacolo estremamente rallentato – i primi 1088 versi del testo sono dedicati a questo aspetto –, perché tutto giocato su confronti retoricamente sofisticati. Lo scopo è quello di generare nel pubblico quella *suspense* a cui abbiamo accennato¹¹³ e di sollecitarne un ampio coinvolgimento emotivo.

Un secondo elemento da considerare è la modalità di costruzione del dramma che risulta idonea a raggiungere il risultato finale: Euripide decide di rappresentare ben due riconoscimenti, apparentemente impossibili da realizzarsi per mancanza di indizi tangibili. Quando Ifigenia esce dalla reggia ha in mano soltanto una lettera attorno a cui ruoterà il proprio riconoscimento da parte del fratello. Questo è l'unico indizio che Euripide mette a disposizione di Oreste per individuarla come la sorella che credeva perduta da tempo. Ancora una volta però lo spettatore cade nell'inquietudine: la gioia ritrovata di Oreste non è altro che parziale e non si realizza una totale soluzione della vicenda. Colui che si dichiara fratello infatti potrebbe, in mancanza di elementi di prova, essere nient'altro che un impostore: non basta che Pilade confermi che si tratti di Oreste per convincere la donna. Ifigenia richiede esplicitamente prove, segni, oggetti che l'uomo non possiede. Ecco il secondo ostacolo, ben più arduo da superare: Euripide, per far procedere lo spettacolo in modo avvincente, sceglie di costruire questo secondo riconoscimento giocando con l'elemento del ricordo. Euripide costringe, quindi, Oreste a citare avvenimenti di una vita passata condivisi da Ifigenia e solo così finalmente si ha una piena *anagnorisis*¹¹⁴.

Le due diverse tipologie di agnizione, sviluppate in modo così sapientemente articolato, non vengono giudicate, come abbiamo visto, in egual modo da Aristotele. Il quale afferma (*Poet.* 1454a 19) a proposito del primo caso come appaia verosimile che Ifigenia voglia mandare la lettera (εἰκὸς γὰρ βούλεσθαι ἐπιθεῖναι γράμματα): la donna, aggiungiamo noi, dovrà passare da una condizione di infelicità ad una di segno opposto, tentando un collegamento, tramite la lettera appunto, con la patria lontana. Si tratta evidentemente dell'intenzione da parte del drammaturgo di costruire una *metabolè*. D'altro canto va sottolineato come per Aristotele questo sia l'unico riconoscimento tra i due rispondente ad una tipologia individuata¹¹⁵ ed anche il riconoscimento di

¹¹³ Cf. pp. 182-4.

¹¹⁴ Si veda a questo proposito quanto afferma ROSTAGNI (1927, n. 26).

¹¹⁵ Cf. *Poet.* 1452b 3-8 e 1454b 32-6.

Oreste da parte della sorella avrebbe potuto realizzarsi in modo migliore in base ad un oggetto portato con sé dal figlio di Agamennone¹¹⁶. Quando lo Stagirita affronta le varie tipologie di riconoscimento, tra quelli che avvengono διὰ μνήμης (*Poet.* 1455a 1-4), egli non cita il secondo riconoscimento dell'*Ifigenia in Tauride*, come ci aspetteremmo. Evidentemente secondo il filosofo il riconoscimento di Oreste da parte della sorella non è affatto emblematico, ma addirittura rischia di essere ἄτεχνος¹¹⁷. Il riconoscimento di Ifigenia da parte di Oreste è, dunque, ritenuto “artistico” per via della lettera. In realtà questa cosiddetta “prova” non rappresenta altro che una semplice dichiarazione della propria identità da parte di Ifigenia e nulla ha a che vedere con gli abituali oggetti tangibili e riconoscibili portati con sé dal personaggio che deve essere riconosciuto¹¹⁸. Per converso il riconoscimento di Oreste da parte di Ifigenia non viene ascritto a nessuna delle tipologie individuate dal filosofo per necessità di classificazione¹¹⁹.

Non appare chiaro perché Aristotele, conoscendo evidentemente la tragedia euripidea, non citi questo secondo riconoscimento tra quelli risolti tramite il ricordo, ascrivendolo cioè alla terza categoria, su cui non grava un giudizio negativo. Possiamo solamente osservare come, nonostante Euripide abbia costruito questo secondo riconoscimento lasciandolo scaturire dalla vicenda, Aristotele non lo annoveri tra i riconoscimenti διὰ μνήμης, giudicandolo ἄτεχνος, soprattutto per via delle modalità artificiose e volte ad aumentare pathos e *suspense* nel pubblico. Siamo di fronte

¹¹⁶ Cf. *Poet.* 1452b 5-9.

¹¹⁷ Di parere contrario sembra essere il LUCAS (1968, 169): «[...] the evidence he (*scil.* Oreste) gives is wholly natural in the situation; he shows knowledge of things in their old home which only one who had lived there could possess. There is no conflict with the μῦθος, only it is not a necessary consequence of anything».

¹¹⁸ Si ricorda che tali oggetti non vengono considerati artistici dal filosofo (cf. *Poet.* 1454b 20-30). Si vedano a questo proposito le pp. 177s. A parere del filosofo la lettera, quindi, non è da considerarsi un oggetto distintivo della persona in quanto né è presente sul suo corpo, né è un oggetto personale distintivo.

¹¹⁹ A tal proposito GREGOIRE (1968, 107s.) sostiene che Aristotele non si contraddica ma «[...] n'oublie et ne confond rien [...]»; il distingue [...] deux reconnaissances dans l'*Iphigénie*: celle de la soeur par le frère (v. 780), celle du frère par la soeur (v. 788-812). Cette dernière ne lui paraît pas du premier ordre, et la critique est parfaitement juste [...]. A la reconnaissance d'Oreste par Iphigénie dans Euripide, Aristotele a raison de préférer la reconnaissance de Polyidos [...]: les reconnaissances amenées par le raisonnement [...]». Nessun riferimento al rapporto tra Euripide ed Aristotele, a tal proposito, né da parte di PLATNAUER (1938), né di FERRARI (1995²) né di ALBINI (1989). Per quanto riguarda i commenti alla *Poetica* aristotelica il GALLAVOTTI (1978, 157s.) asserisce che Aristotele dichiara migliore il riconoscimento che avviene in opere di altri autori, tra cui ad esempio le *Coefore* di Eschilo dove, a partire dal v. 168, Elettra scorge la ciocca di capelli, primo dei tre indizi utili per il riconoscimento di Oreste e, accorgendosi della somiglianza con i propri (vv.174ss. καὶ μὴν ὄδ' ἐστὶ κάρτ' ἰδεῖν ὁμόπτερος / ... αὐτοῖσιν ἡμῖν κάρτα προσφερῆς ἰδεῖν / ... μάλιστ' ἐκείνου βοστρύχους προσεῖδεται), immediatamente riconosce in essa i capelli del fratello allusivi della sua presenza nella reggia. Nessuno tranne Oreste ha capelli simili a quelli di Elettra (vv.187s. πῶς γὰρ ἐλπῖσω / ἄστῶν τιν' ἄλλον τῆσδε δεσπόζειν φόβης;), di conseguenza il fratello viene riconosciuto senza portare con sé prove e senza bisogno di essere interrogato: questo rientra nei riconoscimenti di tipo sillogistico (ἡ ἐκ συλλογισμοῦ). Nessun riferimento degno di nota da parte di DUPONT-ROC – LALLOT (1980) e di BYWATER (1909), per LUCAS (1968, 169) si veda la n. 106. KYRIAKOU (2006, 267-9) fa notare che Aristotele ha ragione nel considerare più importante la lettera di Ifigenia rispetto alle prove addotte da Oreste per il fatto che, essendosi separati così presto nel corso della loro vita, l'esperienza condivisa non può servire come prova, allo stesso modo di ricami o regali. Tuttavia i lavori fatti a mano di una donna sono considerati come prova nel riconoscimento di Oreste da parte di Elettra (*Ch.* 231s.) e di Creusa da Ione (*Ion* 1413-25). Dal punto di vista della verisimiglianza non è necessario che Oreste abbia solo conoscenza indiretta del lavoro fatto a mano di Ifigenia: forse ci si può immaginare che Ifigenia abbia portato con sé ricami in Aulide come parte del suo corredo ma non sono mai stati riconsegnati ad Argo quindi mai visti da Oreste o tutt'al più mostrati a lui da altri. Sarebbe quindi meglio, a parere della studiosa, scartare tale ipotesi dal momento che Euripide avrebbe sicuramente preso in considerazione la cosa in quanto densa di *pathos*.

quindi ancora una volta ad una sorta di contraddizione tra livello teorico e giudizio critico da parte del filosofo: la lettera viene classificata tra gli oggetti possibili di un riconoscimento e non lo è di fatto («La seconda tipologia è quella costruita dal poeta, perciò non artistica. Ad esempio nell'*Ifigenia* come Ifigenia ha riconosciuto Oreste; lei infatti è stata riconosciuta tramite la lettera, ma lui dice ciò che vuole il poeta non la storia[...]»), ma il riconoscimento viene ritenuto altrove artistico perché scaturito dalla vicenda stessa e quindi verosimile («Il migliore di tutti è quello che nasce dai fatti stessi[...] come nell'*Ifigenia*; è verosimile che Ifigenia voglia mandare la lettera»), allo stesso modo dovrebbe essere valutato il secondo riconoscimento, cioè artistico perché classificabile secondo la terza tipologia, tra quelli, cioè che avvengono διὰ μνήμης¹²⁰, e che invece in realtà è giudicato ἄτεχνος.

In conclusione credo che, a proposito della divaricazione esistente tra analisi drammaturgica della struttura dell'*Ifigenia in Tauride* e valutazione aristotelica del doppio riconoscimento, valgano le osservazioni di Lanza (1987, 73) secondo cui «non esiste nessuna alcuna tragedia reale che serva ad Aristotele come modello. Si può dire che non esista neppure un unico modello di tragedia o, per meglio dire un'unica ricetta per costruire la miglior tragedia. È invece chiara la costante preoccupazione aristotelica di suggerire esempi di un'azione tragica volta a volta efficace».

Giacomo Belli

giacomobelli2002@yahoo.it

¹²⁰ Già DONINI (2008, 76-8) fa notare come all'interno dell'opera aristotelica compaia una notevole contraddizione tra i capitoli XIII e XIV, quelli cioè riguardanti la struttura del dramma o la sciagura. In merito a questo si veda inoltre il lavoro di MOLES (1979, 82-92). Per lo stesso problema si veda inoltre ZAGDOUN (2006, 766).

Riferimenti bibliografici

Albini, U. (a cura di) (1989) Euripide, *Ifigenia in Tauride – Baccanti*. Milano. Mondadori.

Andrisano, A.M. (1993) Appunti per una analisi drammaturgica dei testi classici (EUR. *Med.* 1385, ARISTOPH. *Av.* 1ss.). In *Dioniso*. 63/2. 227-46. Atti del XIV congresso internazionale di studi sul dramma antico.

Andrisano, A.M. (2003), La complicità di Pilade nell'*Oreste* di Euripide (v. 33): un caso di interpolazione?. In Benedetti, F., Grandolini, S. (a cura di) *Studi in memoria di A. Colonna*. Vol. 1. Napoli. Edizioni scientifiche italiane. 29-41.

Belfiore, E. (1992) Aristotle and Iphigenia. In Oksenberg Rorty, A. (ed.) *Essays on Aristotle's*. Princeton. N.J. Princeton University press. 359-77.

Bywater, I. (ed.) (1909) Aristotle, *On the Art of Poetry*. Oxford. Clarendon.

Cave, T. (1990) *Recognitions: a study in Poetics*. Oxford. Clarendon.

Calvo, F. (1984-1985) Aristotele e l'esperienza tragica. In *AFLPer*. 23. 11-70.

Di Benedetto, V. (1971) *Euripide, teatro e società*. Torino. Einaudi.

Di Benedetto, V., Medda, E. (1997) *La tragedia sulla scena*. Torino. Einaudi.

Diggle, J., (1981) Euripides' *Supplices, Electra, Hercules, Troades, Iphigenia in Tauris, Ion*. Oxford. Clarendon.

Donini, P. (a cura di) (2008) Aristotele, *Poetica*. Torino. Einaudi.

Dupont-Roc, R., Lallot, J. (éds.) (1980) Aristote, *La Poétique*. Paris. Éditions du Seuil.

Ferrari, F. (a cura di) (1995²) Euripide, *Ifigenia in Tauride - Ifigenia in Aulide*. Milano. Rizzoli.

Gallavotti, C. (1968) Paralogismi di Ulisse nella *Poetica* di Aristotele. In *PP.* 23. 241-61.

Gallavotti, C. (a cura di) (1978) Aristotele, *Dell'arte poetica*. Milano. Mondadori.

Gastaldi, S. (1989) «Eikos» e «Thaumaston» nella “Poetica” di Aristotele. In Lanza, D., Longo, O. (a cura di) *Il meraviglioso e il verosimile tra antichità e medioevo*. Firenze. L. S. Olschki. 85-100.

Grégoire, H. (éd.) (1968) Euripide, *Iphigénie en Tauride*. Paris. Les Belles Lettres.

Kassel, R. (ed.) (1965) Aristotelis, *De arte poetica liber*. Oxford. Clarendon.

Kannicht, R. (ed.) (2004) *Tragicorum Graecorum Fragmenta. Euripides*. Vol. V. Göttingen. Vandenhoeck & Ruprecht.

Kyriakou, P. (Hrsg.) (2006) *A commentary on Euripides' Iphigenia in Tauris*. Berlin. W. de Gruyter.

Lanza, D. (a cura di) (1987) Aristotele, *Poetica*. Milano. Rizzoli.

Lanza, D. (1989) Aristotele, la miglior tragedia, gli automata. In Lanza, D., Longo, O. (a cura di) *Il meraviglioso e il verosimile tra antichità e medioevo*. Firenze. L. S. Olschki. 101-12.

Lucas, D.W. (1962) Pity, Terror and «Peripeteia». In *CQ.* 56. 52-60.

Lucas, D.W. (ed.) (1968) Aristotle, *Poetics*. London. Clarendon.

Moles, J. (1979) Notes on Aristotle *Poetics* 13 and 14. In *CQ.* 29. 77-92.

Paduano, G. (a cura di) (1988) Aristotele, *Poetica*. Bari. Laterza.

Philippart, H. (1925) La théorie Aristotelicienne de l'Anagnorisis. In *REG.* 38. 171-204.

Platnauer, M. (ed.) (1938) Euripides, *Iphigenia in Tauris*. Oxford. Clarendon.

Preßler, F. (1998) Die *Iphigenie bei den Taurern* in der *Poetik* des Aristoteles. In Zimmermann, B. (Hrsg.) *Euripides, Die Iphigenie bei den Taurern*. Trad. ted. di G. Finsler. Stuttgart. M. und P. 67-104.

Powell Frost, C. (1980) *The Euripidean Recognition: a Study in Dramatic Form*. Dissertation. Cincinnati.

Pretagostini, R. (2007) Il personaggio di Ifigenia nell'*Ifigenia fra i Tauri* e nell'*Ifigenia in Aulide* di Euripide. In *Dioniso*. 6. 88-97.

Riu, X. (2002) Il concetto di verisimile nella *Poetica* di Aristotele. In *AUFL*. 3. 71-91.

Rostagni, A. (a cura di) (1927) Aristotele, *La Poetica*. Torino. Loescher.

Siegel, H. (1980) Iphigenia in Euripides' *Iphigenia at Aulis*. In *Hermes*. 108. 300-21.

Valgimigli, M. (a cura di) (1916) Aristotele, *Dell'arte poetica*. Bari. Laterza.

Vuillemin, J. (1984) La Reconnaissance dans l'Épopée et dans la tragédie (Ar. *Poet.* Cap. XVI). In *AGPh*. 66. 243-80.

Zagdoun, M.A. (2006) Aristote et Euripide. In *REG*. 119/2. 765-75.

Zimmermann, B. (2001) Tragedia e politica alla fine del V secolo: l'*Oreste* di Euripide. In *AUFL*. 2. 25-33.