

ESTER CERBO

Χαῖρέ μοι, φίλον φάος
IL COMMiato DI IFIGENIA DALLA SCENA
(EUR. IA 1467-1509)*

Dopo la lunga sticomitia di addio con la madre Clitemestra (vv. 1433-1466), Ifigenia si rivolge alle giovani donne del coro (v. 1467 ὑμεῖς ... ὦ νεάνιδες) e le invita ad intonare un peana ad Artemide per la sua sorte gloriosa (v. 1468 συμφορᾷ con risonanza ambigua); poi dà una serie di indicazioni sugli atti rituali da compiere per il proprio sacrificio e conclude il suo intervento in 3ia con una altisonante affermazione che sembra giustificare il canto del peana in tale circostanza¹: ella, infatti, accettato spontaneamente il sacrificio, done-

* Mi è caro rinnovare in questa sede il vivido ricordo dell'intenso scambio di idee avuto con Roberto Pretagostini sul personaggio di Ifigenia in Euripide, in occasione della giornata di studi su Ifigenia svoltasi presso l'Università di Roma «Tor Vergata» il 5 dicembre 2005: è stata l'ultima volta che con Roberto Pretagostini abbiamo a lungo conversato su argomenti di interesse comune. Pertanto tornare su questo stesso tema mi dà l'idea di riprendere con lui un dialogo solo materialmente interrotto.

¹ Il peana, il canto culturale indirizzato per eccellenza ad Apollo, poteva essere eseguito in occasione di banchetti, battaglie, matrimoni, come preghiera di ringraziamento per un pericolo evitato o come richiesta della protezione della divinità; talora insieme con Apollo viene invocata anche Artemide, mentre è alquanto raro un peana dedicato alla sola Artemide: per una sintetica trattazione di questo genere corale si rinvia, tra i numerosi studi, a Furley-Bremer 2001, I, pp. 84-91. Spesso in tragedia il peana, essendo associato a situazioni di lutto e di dolore, ha carattere fortemente ambiguo, così da creare ricercati effetti ossimorici (indicativa, a questo proposito, l'espressione παιᾶνα ... Ἐρινύων di Aesch. *Agam.* 645): cfr. Rutherford 2001, pp. 115-126.

rà ai Greci la salvezza che procura vittoria (v. 1472 s. σωτηρίαν ... νικηφόρον). Prima di abbandonare la scena, Ifigenia esegue una monodia astrofica, che sfocia in un breve dialogo con il coro²; nel suo ultimo canto la protagonista, non più debole vergine ma conquistatrice di Troia (v. 1476 Φρυγῶν ἐλέπτολιν)³, con fierezza reclama per sé le corone da cingere intorno al capo, le acque lustrali, la danza celebrativa, con altrettanta fierezza nega le lacrime, incongrue al rito, e saluta la terra che l'ha nutrita. L'uscita definitiva della protagonista viene accompagnata dal canto astrofico del coro, che, rispondendo all'invito rivoltogli da Ifigenia (v. 1467 ss. ἐπευφημήσατ', ὦ νεάνιδες, / παιᾶνα ... / Ἄρτεμιν e v. 1491 s. ὦ νεάνιδες, / συνεπαίδετ' Ἄρτεμιν), intona e danza il peana ad Artemide: con la stessa enfasi con cui era stato realizzato l'arrivo della fanciulla sul carro regale (v. 598 ss.) si conclude il 'percorso scenico' di Ifigenia, giunta al campo greco col pretesto delle nozze con Achille, ma in realtà destinata al sacrificio⁴.

Nella rappresentazione del commiato di Ifigenia, l'attenta ricerca dello spettacolo porta l'autore a creare una scena di grande effetto teatrale, in cui la tragicità dell'evento quasi si stempera nella suggestiva *performance* lirico-orchestrale; il momento dell'addio, destinato a far presa sul pubblico, viene costruito con sapiente regia, attraverso un uso abile delle convenzioni drammatiche e il rinnovamento di moduli già sperimentati⁵. Vediamo come.

² Sono i vv. 1500-1504, che consistono in cinque *Zia*; l'amebeo si conclude con l'intervento lirico di Ifigenia (vv. 1505-1509), che si congeda dalla scena con il tradizionale commiato del personaggio tragico alla vita (cfr. Soph. Ai. 856 ss., Ant. 879 ss.; Eur. Alc. 244 ss., Hec. 435).

³ Notevole la carica di allusività del termine ἐλέπτολιν utilizzato, prima di Euripide, solo da Eschilo nell'*Agamennone* in riferimento ad Elena (v. 689): Ifigenia è in grado di espugnare le città, ma, diversamente da Elena, con il suo sacrificio, benefico per i Greci, che implica la rinuncia al matrimonio (cfr. Battezzato 1995, p. 179).

⁴ Secondo Seaford 1987, p. 109, l'uscita di scena di Ifigenia, così come il suo arrivo, è rappresentata in modo da evocare la νυμφαγωγία durante il matrimonio: sul rapporto nozze/morte rituale della fanciulla e sulla sua configurazione nella tragedia greca si veda anche Foley 1985 (in particolare per Ifigenia, p. 84 ss.).

⁵ Si tratta, in particolare, del modulo del 'sacrificio volontario' di giovani che compiono questo gesto eroico nell'interesse della comunità: così Macaria negli *Eraclidi*, la figlia di Eretteo e di Prassitea nel frammentario *Eretteo*, Polissena nell'*Ecuba* e Meneceo nelle *Fenicie*. Nell'*Ifigenia* la novità rilevante è costituita dalla monodia della

Le ultime battute – caratterizzate dall'ἀντιλαβή – del dialogo tra madre e figlia richiamano l'attenzione sull'imminente uscita di Ifigenia, così come avviene nella analoga scena tra Ecuba e Polissena (*Hec.* 415-443)⁶. Alla richiesta di Ifigenia di essere accompagnata al sacrificio, non dalla madre, ma da un servo del padre (vv. 1460-1463), Clitemestra reagisce, tentando ancora una volta di dissuadere la figlia dalla sua decisione: ὦ τέκνον, οἴχη; ... λιποῦσα μητέρ(α); (v. 1464 s., prima parte dell'ἀντιλαβή, con chiasmo tra sostantivo e verbo) e, infine, σχέες, μή με προλίπης (v. 1466, sempre prima parte dell'ἀντιλαβή)⁷. Le parole pronunciate da Clitemestra, pur riferendosi alla ormai irrevocabile scelta della figlia di morire, acquistano funzionalità drammatica nell'enfatizzare il culmine della scena, vale a dire l'avviarsi di Ifigenia verso l'uscita e dunque verso il sacrificio: la madre dà l'idea di voler trattenerne la figlia⁸, che forse accenna ad un movimento verso la εἴσοδος o verso il centro dell'orchestra, dove la sua presenza vicino al coro metterebbe in risalto, a livello visivo, l'immagine del quadro finale, sostenuto dalla efficace realizzazione lirico-orchestrale. L'azione di Ifigenia di muoversi e poi fermarsi verrebbe anche rimarcata dall'uso dell'ἀντιλαβή, che quasi sempre corrisponde in tragedia a movimenti compiuti dagli attori durante la

fanciulla e dal dialogo lirico con il coro, elementi che testimoniano la tendenza verso una più ricca espressività musicale. Sul sacrificio volontario in Euripide si veda Schmitt 1921; il motivo del sacrificio di Ifigenia, a partire dalla tradizione classica fino all'età moderna, è trattato diffusamente nel cospicuo studio della Aretz 1999.

⁶ Anche nell'*Ecuba* si ha una serrata sticomitia tra madre e figlia; sebbene sul piano formale queste due scene presentino diversi punti di contatto (cfr. Schmitt 1921, pp. 47-52), nell'*Ifigenia* sembra prevalere la ricerca di effetti patetici e spettacolari (si pensi, per esempio, all'abbraccio con il piccolo Oreste nei vv. 1452-1453). Cfr. anche *Alc.* 371-391: qui la sticomitia tra Alceste ed Admeto si conclude eccezionalmente con la morte di Alceste sulla scena.

⁷ Cfr. *Alc.* 391 τί δρᾶς; προλείπεις; battuta pronunciata da Admeto nella prima parte dell'ἀντιλαβή con Alceste; *Hec.* 440 μή λῆπης μ' ἄπαιδ(α) detto da Ecuba a Polissena.

⁸ Cfr. *Hipp.* 1353 σχέες, dove l'imperativo aoristo ha valore di indicazione scenica: è, infatti, rivolto da Ippolito ad uno dei servi che lo sorreggono, durante il suo ingresso in scena (cfr. anche ἐπίσχες in *Or.* 1060 e *Phoen.* 896). Questo passo dell'*Ifigenia* sembra riproporre – in tono ben diverso – la scena dei vv. 1340-1344, in cui Ifigenia, vedendo arrivare Achille con i soldati, vuole fuggire per la vergogna, ma Clitemestra le impone di restare: v. 1341 τί δέ, τέκνον, φεύγεις; (prima parte dell'ἀντιλαβή), v. 1344 ἀλλὰ μῖνον(ε)· (inizio di battuta).

recitazione. In particolare, l'ἀντιλαβή è spesso usata in concomitanza con l'avviarsi verso l'uscita di entrambi i personaggi che hanno dato vita al serrato dialogo, oppure in situazioni in cui un personaggio tenta invano di trattenere l'altro dall'andar via⁹. Ora, in questi versi dell'*Ifigenia*, Euripide sembra riproporre questa convenzione, ma in modo decisamente variato ed inatteso: è Clitemestra che, alla fine del v. 1466, si dirige verso l'interno della tenda, mentre Ifigenia, dopo aver dato l'impressione di avviarsi verso l'uscita, si ferma per concludere l'episodio da autentica protagonista, unico personaggio rimasto in scena. In sostanza, lo schema – così modificato – dell'uscita con ἀντιλαβή si combinerebbe qui con l'espedito teatrale della «partenza ritardata» (*delayed exit*), al quale il drammaturgo fa ricorso per focalizzare l'attenzione su un evento di particolare impatto, come in questo caso la *exit to death* della protagonista¹⁰. Pertanto Ifigenia, dopo aver completato la battuta di Clitemestra del v. 1466, con una allocuzione al coro dà inizio al suo ultimo intervento in 3ia, prolungando così la sua permanenza in scena. Questo intervento, per il contenuto e la forma metrica, si pone sulla stessa linea di analoghe sezioni, in cui l'attore, svolgendo funzione di ἔξαρχος, esorta il coro ad intonare un canto rituale espressamente definito «peana», canto che viene eseguito subito dopo¹¹; nell'*Ifigenia* il modulo è ampliato

⁹ Cfr., per esempio, Soph. *Ai.* 591 ss. (Aiace e Tecmessa si avviano verso la tenda alla fine del I episodio), *OT* 1516 ss. (quasi in conclusione di tragedia, Edipo e Creonte si dirigono verso la casa), *Phil.* 1402 ss. (Neottolemo e l'infermo Filottete, sostenuto dal giovane, si avviano ad uscire), *OC* 1438 ss. (Antigone cerca di trattenere Polinice che sta per andare via); Eur. *Ion* 1616 ss. (Ione e Creusa, a conclusione della tragedia, si avviano verso l'uscita), *Phoen.* 896 ss. (Creonte cerca di fermare Tiresia, che vuole andare via), *Bacch.* 966 ss. (Penteo e Dioniso si stanno avviando verso l'uscita alla fine del IV episodio): per altri casi significativi dell'impiego di questo modulo, di cui mi riservo la trattazione approfondita in altra sede, si rinvia a Di Benedetto-Medda 1997, p. 198 nota 20.

¹⁰ Le due espressioni *delayed exit* ed *exit to death*, per definire questo espediente teatrale, sono riprese da Taplin 1977, pp. 162-167, che le impiega in riferimento all'ultima uscita di Eteocle in Aesch. *Sept.* 676 ss.

¹¹ Cfr. Aesch. *Sept.* 267 ss., *Choeph.* 150 ss.; Soph. *Trach.* 202 ss.; Eur. *Alc.* 422 ss. Il corale delle *Coefore* e delle *Trachinie* è astrofico e ha una costruzione metrico-ritmica basata in prevalenza su sequenze di giambi, cretici, bacchei, docmi, presenti anche nella sezione lirica dell'*Ifigenia*: si noti, in particolare, l'*incipit* del canto di Ifigenia (*ia+cr, cr+ia, 2ia, 2ia*) – ripreso poi dal coro –, che riecheggia, in forma leggermente variata, la successione *cr+ia, ia+cr, 2ia, 2ia*, iniziale del canto in *Choeph.* 152-155.

con l'inserimento della monodia, che anticipa con la sua valenza rituale e con la sua partitura metrico-ritmica, il canto del coro. La novità di questa struttura, sottolineata dal passaggio insolito dalla recitazione al canto da parte del medesimo esecutore¹², assume particolare rilievo sia sul piano drammaturgico, in quanto ritarda ancora l'uscita di Ifigenia, sia sul piano della *performance*: le due parti liriche dei vv. 1475-1499 e vv. 1510-1531, entrambe astrofiche ed opportunamente coordinate tra loro per ampiezza (22 versi), contenuto e metro, suggeriscono una inconsueta modalità di esecuzione antifonale del peana, in cui alla voce a solo dell'attore replica, dopo il breve amebeo, la voce corale¹³. Viene così evidenziata l'adesione simpatetica alla sorte di Ifigenia da parte delle giovani donne di Calcide, finora non coinvolte direttamente nell'azione drammatica: infatti si ha qui l'unica interlocuzione del coro con un personaggio della tragedia e questa si realizza in modo significativo nella forma lirica, per di più con una ulteriore sottolineatura del contatto tra scena e orchestra effettuata attraverso la ripresa delle sequenze metriche della monodia sia nel duetto sia nel canto corale¹⁴. Questa

¹² Sono attestati solo altri due casi analoghi: nel *Prometeo* (v. 87 ss.), dove il Titano intercala ai *3ia* recitati due sezioni in *2an* quasi sicuramente in παρακαταλογή, e nell'*Andromaca* (v. 91 ss.), in cui l'infelice moglie di Ettore fa seguire ai *3ia* una monodia in distici elegiaci. In entrambi questi casi si tratta del lamento del protagonista.

¹³ La forma di esecuzione antifonale del peana, in cui al canto monodico risponde il canto del coro (generalmente intonando il *refrain*), è alquanto rara e sembra essere peculiare del peana eseguito come incoraggiamento prima di una battaglia: cfr. Xen. *Cyr.* III 3, 58; VII 1, 25. Il peana dell'*Ifigenia*, anche per la sua funzione, potrebbe in parte richiamare questa tipologia: oltre ad accompagnare la processione sacrificale di Ifigenia, il peana del coro, nella preghiera finale ad Artemide, diviene canto di auspicio per il buon esito dell'impresa panellenica contro i Troiani (vv. 1528-1531).

¹⁴ All'inizio del corale astrofico (v. 1510 ss.) il coro riprende sia le strutture metriche (*ia+cr* e *cr+ia*, *2ia*) sia le stesse parole (τὸν Ἴλιον / καὶ Φρυγῶν ἐλέπτολιν) con cui comincia l'assolo di Ifigenia (v. 1475 s.). Questa ripresa costituisce uno dei motivi che ha indotto alcuni editori, sulla scia di Kirchhoff, a ritenere spurio l'intero corale (sulla questione si rinvia a Stockert 1992, II, p. 617 s.). Secondo Jouan 1983, p. 152, proprio la simmetria con l'incipit del canto di Ifigenia sarebbe, invece, un indizio di autenticità; una simmetria, a mio avviso, estendibile, più in generale, alla funzione drammaturgica ed espressiva che il brano svolge nel contesto dell'intera scena. Da segnalare per la sua singolarità la recente ipotesi di Kovacs 2003, pp. 98-100: ad essere

modalità di esecuzione lirica in riferimento ad un rituale richiama la struttura della parodo commatica dell'*Ifigenia fra i Tauri*, in cui Ifigenia, in un lungo canto, dà istruzioni al coro riguardo al rito 'funebre' in onore di Oreste ritenuto morto, e le giovani schiave greche replicano con un corale astrofico, seguito da un nuovo assolo della protagonista (vv. 123-235): sembra un sottile gioco di rimandi interni, un σόφισμα euripideo, per creare un *trait d'union* con l'inizio del dramma più antico, che rappresenta per l'appunto la continuazione della storia mitica di Ifigenia¹⁵.

Ma esaminiamo ora il testo e la metrica della monodia dei vv. 1475-1499¹⁶:

ἄγετέ με τὰν Ἰλίου	~ ~ ~ ~ ~	2ia sync (ia cr)	1475
καὶ Φρυγῶν ἐλέπτολιν.	~ ~ ~ ~ ~	^2ia (cr ia)	
στέφεια περίβολα δίδοτε φέρε-	~ ~ ~ ~ ~	2ia	
τε - πλόκαμος ὄδε καταστέφειν -	~ ~ ~ ~ ~	2ia	
χερνίβων τε παγᾶς.	~ ~ ~ ~ ~	ithyph	
ἐλίσσεται ἄμφι ναόν	~ ~ ~ ~ ~	2ia^	1480
ἄμφι βωμὸν Ἄρτεμιν,	~ ~ ~ ~ ~	^ 2ia (cr ia)	
τὰν ἄνασσαν Ἄρτεμιν,	~ ~ ~ ~ ~	2ia (cr ia)	
τὰν μάκαιραν ὡς ἐμοῖσιν, εἰ χρεῶν,	~ ~ ~ ~ ~	^3ia (cr 2ia)	
αἵμασι θύμασί τε	~ ~ ~ ~ ~	δ	1485
θέσφατ' ἐξαλείψω.	~ ~ ~ ~ ~ ^H	ithyph	

spuri sarebbero i vv. 1475-1509 (monodia e amebeo), mentre il corale dei vv. 1510-1531 costituirebbe la conclusione genuina della prima rappresentazione; esso sarebbe il canto richiesto ai vv. 1467-1469 da Ifigenia, la quale uscirebbe di scena alla fine del suo intervento in 3ia (v. 1474).

¹⁵ Si noti, inoltre, che il coro nell'*Ifigenia fra i Tauri* inizia il suo canto di ingresso con un breve inno ad Artemide (vv. 126-131), e nell'*Ifigenia in Aulide* esso conclude il suo ultimo corale con una preghiera rivolta sempre ad Artemide. Risulta sorprendente il ricorrere, in entrambe le tragedie, di moduli tematici, soluzioni sceniche, espedienti drammaturgici che si corrispondono in vario modo così da evidenziare una consapevole scelta registica dell'autore nel mettere in relazione le due *Ifigenie*: per questo confronto si veda Cerbo 2008.

¹⁶ Per il testo e la colometria dei vv. 1475-1499 seguo l'edizione critica di Jouan 1983; me ne discosto solo al v. 1491, dove mantengo il trådito ὦ in luogo di ἰὼ ἰώ, integrazione di Hermann che serve a formare un 2ia. La lezione trådita dà luogo, invece, ad un monometro giambico, considerando la sinizesi in νεάνιδες, oppure alla sequenza ~ ~ ~ ~ - interpretabile come ipodocmio (e per ὦ νεάνιδες cfr. v. 1467).

ὦ πότνια πότνια μάτερ, οὐ δάκρυά γέ σοι	-----	3ia	
δώσομεν ἄμέτερα·	-----	δ	
παρ' ἱεροῖς γὰρ οὐ πρόπει.	----- ^H	2ia (cr ia)	1490
ὦ νεάνιδες,	----	ia	
συνεπαιίδετ' Ἄρτεμιν	-----	2ia (cr ia)	
Χαλκίδος ἀντίπορον,	-----	δ	
ἵνα τε δόρατα μέμονε δαΐα	----- [≠]	ia δ	1495
δι' ἑμὸν ὄνομα τᾶσδ' Αὐλίδος	-----	2ia	
στενοπόροις ἐν ὄρμοις.	-----	ithyph	
Ἴω γὰρ μάτερ, ὦ Πελασγία	-----	3ia sync (ba cr ia)	
Μυκηναῖαί τ' ἔμαι θεράπναι.	-----	3ia _∞ sync (ba cr ba)	

Questa monodia fa da *pendant* alla monodia dei vv. 1283-1335, in cui la fanciulla aveva pianto la propria giovinezza, troncata immaturamente: al lungo canto di lamento, articolato secondo le leggi del nuovo stile della lirica euripidea, con il susseguirsi di belle immagini mescolate ad espressioni convenzionali del lamento¹⁷, è ora contrapposto il canto 'euforico' del peana per il destino di gloria che la protagonista si prefigura¹⁸. La struttura sintattica di questa ode è alquanto lineare, procede per frasi brevi e semplici ed è marcata da numerose allocuzioni di carattere rituale, indirizzate in prevalenza al coro, che così viene coinvolto direttamente nell'azione scenica.

¹⁷ Sulle caratteristiche formali di questo stile si veda Di Benedetto 1971, p. 239 ss. La costruzione metrica offre un esempio della *ποικιλία* tipica dei canti dell'ultimo Euripide, con un *mélange* di sequenze docmiache, trocaiche, giambiche, dattiliche e anapestiche. Per questa monodia, inoltre, va segnalata la particolare funzione di *act-dividing song*, in luogo del più consueto canto corale, secondo una originale variazione della struttura tragica (cfr. anche Or. 960-1012, ma qui l'attribuzione dell'intera parte lirica all'attore, quale risulta nei manoscritti, è messa in discussione).

¹⁸ Il diverso atteggiamento di Ifigenia non andrebbe considerato come segno di incoerenza, secondo la famosa critica di Aristotele (*Poet.* 1454a 32 οὐδὲν γὰρ ἔοικεν ἢ ἱκετεύουσα τῇ ὑστέρῳ), ma sarebbe piuttosto «il risultato di un processo psicologico che si realizza all'interno del personaggio stesso» (Di Benedetto 1971, p. 64). Si tratta dunque di due momenti correlati tra loro e questa correlazione si stabilisce anche sul piano formale con l'impiego - in entrambe le fasi della rappresentazione del personaggio - di un analogo schema compositivo, basato sulla sequenza di lungo silenzio-*rthesis*-monodia.

Il canto si basa essenzialmente sul ritmo giambico¹⁹ e riflette nella sua costruzione metrica l'andamento paratattico della forma stilistica. L'articolazione interna del disegno metrico-ritmico è caratterizzata dalla diversa modalità in cui ricorrono le sequenze giambiche, ora nella forma piena (v. 1477 s., v. 1487, v. 1491, v. 1495 s.), ora nella forma acefala (v. 1476, vv. 1481-1483, v. 1490, v. 1492)²⁰, sincopata (v. 1475, v. 1498 s.) e catalettica (v. 1480, v. 1499); questo comporta una significativa presenza di cretici e bacchei, unità sentite come equivalenti al *metron* giambico, ma anche dotate di una loro peculiare identità, soprattutto quando sono usate in funzione modulante²¹. A tale proposito risultano emblematiche le due sequenze di apertura del canto (v. 1475 s.): la loro realizzazione, rispettivamente *ia+cr* (- - - - - - - -) e *cr+ia* (- - - - - - - -), determina una sorta di *Umkehrung*, con l'effetto di circoscrivere il preludio dell'ode, sostenendo a livello metrico-ritmico il legame che si ha sul piano sintattico (μὲ τὰν ... ἐλέπτολιν). La sequenza - - - - - - - modula, inoltre, il passaggio ai due *Zia* dei vv. 1477-1478 caratterizzati dalla soluzione dell'elemento lungo; tra i due *cola* giambici la sinafia verbale dà luogo ad una serie ininterrotta di 19 sillabe brevi, a cui doveva corrispondere un'accelerazione del ritmo, frenata poi dall'itifallico in clausola di pericope (v. 1479). Anche la scelta di questo tipo di clausola, riutilizzata al v. 1486 e al v. 1497, sembra ben assecondare

¹⁹ «Die letzte Arie ist ganz iambisch»: così Wilamowitz 1921, p. 576, il quale ai vv. 1480-1495, sulla base del testo da lui emendato in alcuni punti, propone una diversa colometria, in cui il v. 1490 e il v. 1495 cominciano con un coriambio.

²⁰ All'interno di un contesto giambico, la sequenza - - - - - - - va interpretata preferibilmente come *Zia* acefalo, piuttosto che come lezio, il cui tratto distintivo, oltre a non ammettere l'ἄλογος nel suo schema, è quello di presentarsi in contesti metricamente eterogenei: si vedano, al proposito, le acute osservazioni di Pretagostini 1972. Lo schema di questa sequenza, equivalente anche a *2tr* catalettico, ha indotto alcuni studiosi (vd. Günther 1988, p. 67, e Stockert 1992, II, p. 610 s.) a considerare come giambo-trocaica la costruzione metrica del canto.

²¹ Spesso è difficile stabilire se in questi casi si tratti di un fenomeno di equivalenza, spiegabile con la protrazione, nella *performance*, di una delle sillabe lunghe in questione, oppure se si è in presenza di veri cretici e bacchei: cfr. Martinelli 1997, p. 191 s. Sequenze di cretici e bacchei costituivano probabilmente la struttura metrica portante del peana più arcaico, in particolare quello associato con Delfi e Creta, ma la loro presenza nei peani letterari conservati non è così cospicua da caratterizzare sotto l'aspetto metrico-ritmico questo genere di canto (si veda Rutherford 2001, pp. 76-79).

per la sua struttura l'andamento ritmico del canto: il segmento finale dell'itifallico ~ - - viene riecheggiato, infatti, nel segmento bacchiaco della struttura metrica del v. 1480 e del v. 1498. Da notare al v. 1497 lo schema dell'itifallico, che per la sua realizzazione (~ ~ - - -) si interpone in modo elegante tra le due sequenze giambiche: il tribraco iniziale, infatti, riproduce l'*incipit* del v. 1496 (e cfr. anche v. 1495), mentre il baccheo finale anticipa l'attacco del v. 1498. Nell'unica occorrenza della clausola itifallica in cui il segmento bacchiaco non è richiamato nella struttura metrica contigua ricorre significativamente lo iato alla fine del verso (v. 1486): viene così enfatizzata la forte pausa nell'esecuzione, pausa che tra l'altro divide a metà l'intera ode. Traspare, dunque, un uso attento della clausola itifallica, evidenziato anche da un altro elemento degno di nota: l'itifallico, concludendo proprio le tre pericopi in cui Ifigenia si rivolge al coro, si configura come una sorta di μεσόμελιον metrico-ritmico, che, insieme con l'allocuzione incipitaria, racchiude tre momenti peculiari del rituale, vale a dire la preparazione del rito con serti e acque lustrali, l'esecuzione della danza, il canto del peana.

In un contesto segnato in prevalenza da dimetri giambici di forma varia, l'inserzione sporadica dei trimetri determina un efficace ampliamento del ritmo; questo avviene al v. 1484 (3ia acefalo), al v. 1487, dove in concomitanza con la patetica invocazione ὦ πότνια πότνια μάτερ il 3ia si presenta nella forma piena con il *longum* soluto in prima, seconda e quinta sede²², ancora al v. 1498 (3ia sincopato) per una invocazione, e, infine, al v. 1499 (3ia sincopato e catalettico), in cui la presenza della catalessi rafforza l'effetto di clausola a conclusione del canto. Nel finale il ritmo dell'ode, dopo il movimento rapido delle battute precedenti, caratterizzato dalla fuga di sillabe brevi, tende a rallentare progressivamente: al tono esaltato subentra il timbro dolente del saluto di Ifigenia ai luoghi natii - Argo pelagica e Micene -, saluto che risuona come lamento nella ripetizione del fonema a/ai (v. 1498 s. ἰὼ γὰρ μάτερ, ὦ Πελασγία / Μυκηναῖαί τ' ἐμαὶ θεράπναι).

All'interno della partitura metrico-ritmica portante, costituita dalle sequenze giambiche, ricorre per tre volte la struttura metrica - ~ ~

²² Da notare in questo 3ia l'*incipit* con dattilo, in luogo del giambo, riecheggiato nel docmio seguente (- ~ ~ - ~ ~).

dello stesso re di Argo e della sua casa. È una scena di forte impatto emozionale: Cassandra arriva correndo e, in preda al delirio, agita la fiaccola e canta e danza, immaginando di celebrare le sue nozze, in stridente contrasto con la situazione di lutto e di dolore della madre e delle donne troiane, che replicano con le lacrime all'invito di Cassandra ad intonare l'imeneo (v. 351 s.)³⁰. Anche nell'*Ifigenia* la fanciulla esegue, in tono esaltato, un canto gioioso per un rito che prepara la morte, ma, diversamente da quanto avviene per Cassandra, artefice di un rito solitario, l'invito di Ifigenia al coro ad intonare il peana trova perfetta rispondenza nel canto eseguito dal coro stesso, come accompagnamento dell'azione teatrale.

La scena del commiato di Ifigenia, pertanto, testimonia la tendenza verso una marcata spettacolarizzazione del teatro, conseguita in particolare attraverso il notevole impiego degli elementi lirico-orchestrastici, tale da richiamare il moderno melodramma. Dopo il recitato dei *3ia*, sono utilizzate in successione tre diverse modalità performative: la monodia, l'amebeo e il canto del coro. La monodia introduce, con la sua partitura metrico-ritmica ed il suo contenuto, il corale astrofico, che si configura come un peana, dalla risonanza ambigua, eseguito da giovani donne ed accompagnato da una danza circolare³¹. In questa messa in scena così 'ridondante' si potrebbe forse intravedere la risposta tipicamente euripidea alla 'icastica' descrizione del sacrificio di Ifigenia, quale si ha nella parodo dell'*Agamennone* di Eschilo (vv. 228-247)³², dove la fanciulla, pur assente, domina la sce-

³⁰ Gli aspetti performativi e metrico-ritmici di questa monodia sono stati da me analizzati in una lezione tenuta il 12 aprile 2006 per il Dottorato di Ricerca dell'Università di Chieti (cfr. E. Cerbo, *La monodia di Cassandra (Eur. Troad. 308-340) fra testo e scena*, in corso di pubblicazione). Per un confronto tra il personaggio di Cassandra nelle *Troiane* e quello di Ifigenia, quale appare nel finale dell'*Ifigenia in Aulide*, si veda Battezzato 1995, pp. 179-181.

³¹ V. 1480 s. ἐλίσσετ' ἀμφὶ ναόν / ἀμφὶ βωμὸν Ἄρτεμιν: cfr. *Her.* 687 ss., dove vengono menzionate le fanciulle di Delo che cantano il peana in onore di Apollo, «volteggiando leggiadre nella danza» (v. 690 εἰλίσσουσαι καλλιχοροὶ e cfr. anche *H. Hom.* 3, 157 ss.); sul rapporto tra coro di fanciulle e *performance* del peana, cantato di norma da cori maschili, si veda Calame 1977, I, pp. 147-162. Euripide utilizza di frequente il verbo ἐλίσσω, in quanto questo termine comprende l'indicazione sia della circolarità sia della danza: cfr. ancora *Troad.* 3 e 333, *Phoen.* 234 s., *IA* 105.

³² Al v. 150 l'aggettivo ἄνομον in riferimento al sacrificio di Ifigenia (θυσίαν ἐτέραν) si potrebbe anche intendere come «privo di accompagnamento musicale» (così

na attraverso la voce narrante del coro³³. E non sembra privo di significato il fatto che la struttura metrico-ritmica di questa pericope della parodo presenti un continuo alternarsi di cellule ritmiche giambiche, cretiche e bacchiache, vale a dire quel tipo di articolazione metrica riecheggiata da Euripide, con novità di stile³⁴, nell'ultimo canto di Ifigenia. Così la «voce pura» con cui la figlia di Agamennone, nella descrizione di Eschilo, intonava ai conviti il beneaugurante peana in onore del padre (*Agam.* 243-248) acquista in Euripide la sua viva sonorità proprio attraverso forme metriche di reminiscenza eschilea nel canto del peana per Artemide: forse un ambiguo tributo dell'ormai vecchio drammaturgo al suo antico predecessore?

χαῖρέ μοι, φίλον φάος: questo il saluto di Ifigenia alla vita. La protagonista esce di scena e lo spettacolo va avanti: con il canto del coro, la *rhexis* del messaggero, probabilmente l'apparizione di Artemide *ex machina*.

χαῖρέ μοι, φίλον κάρα: questo il mio saluto a Roberto Pretagostini, insostituibile amico, maestro altruista, dopo la sua uscita 'inaspettata' dalla vita.

Lloyd-Jones 1953, p. 96): secondo questa interpretazione, l'assenza del 'νόμος' si spiegherebbe con il rifiuto di morire da parte della fanciulla. In questo senso, acquisterebbe maggiore rilievo il contrasto con l'accentuato lirismo della scena euripidea, che, invece, enfatizza la volontarietà dell'atto dell'eroina.

³³ Su questi versi si veda, ora, la raffinata analisi critico-testuale e drammaturgica della Bonanno (2006), la quale sottolinea come, in questo caso, sia proprio la parola 'scenica' a rendere viva e presente la figura e l'azione di Ifigenia agli occhi dello spettatore, lasciando su di lui (e non di meno sul lettore) «un'impressione indelebile» (p. 200). Essendo impossibile fare confronti con le *Ifigenie* di Eschilo e di Sofocle, di cui si sono conservati il titolo e pochissimi versi (rispettivamente fr. 94 Radt e fr. 305-312 Radt), non resta che tale 'quadro' di riferimento come ipotetico richiamo del testo euripideo.

³⁴ Si pensi, per esempio, al fenomeno della protrazione (vd. *supra*, nota 21); per l'interpretazione metrico-ritmica di *Agam.* 228-247 si rimanda a Pretagostini 2004, pp. 19-22. Che la parodo dell'*Agamennone* fosse ben presente ad Euripide lo si evince, tra l'altro, anche dalla ripresa - nella parodo dell'*Ifigenia* - della rara struttura con triade epodica iniziale (AA'B ...).

Bibliografia

- S. Aretz, *Die Opferung der Iphigeneia in Aulis*, Stuttgart-Leipzig 1999.
- W. Barner, *Die Monodie*, in W. Jens (Hrsg.), *Die Bauformen der griechischen Tragödie*, München 1971, pp. 277-320.
- L. Battezzato, *Il monologo nel teatro di Euripide*, Pisa 1995.
- M.G. Bonanno, *Assenza, più acuta presenza. Ifigenia nell'«Agamennone» di Eschilo*, «Lexis» 24, 2006, pp. 199-210.
- C. Calame, *Les choeurs de jeunes filles en Grèce archaïque*, I-II, Roma 1977.
- E. Cerbo, *Il sacrificio 'mancato' e altri moduli scenici: per una lettura parallela dell'«Ifigenia fra i Tauri» e dell'«Ifigenia in Aulide» di Euripide*, in L. Secci (a cura di), *Il mito di Ifigenia da Euripide al Novecento*, Roma 2008, pp. 45-56.
- A.M. Dale, *The Lyric Metres of Greek Drama*, Cambridge 1968².
- V. Di Benedetto, *Euripide: teatro e società*, Torino 1971.
- V. Di Benedetto - E. Medda, *La tragedia sulla scena*, Torino 1997.
- J. Diggle, *Euripidis Fabulae*, III, Oxford 1994a.
- J. Diggle, *Euripidea. Collected Essays*, Oxford 1994b.
- H.P. Foley, *Ritual Irony: Poetry and Sacrifice in Euripides*, Ithaca 1985.
- F. Ferrari, *Euripide. Ifigenia in Tauride, Ifigenia in Aulide*, Milano 1988.
- W.D. Furley - J.M. Bremer, *Greek Hymns*, I-II, Tübingen, 2001.
- H.C. Günther, *Euripides. Iphigenia Aulidensis*, Leipzig 1988.
- L. Käppel, *Paian: Studien zur Geschichte einer Gattung*, Berlin-New York 1992.
- D. Kovacs, *Toward a Reconstruction of «Iphigenia Aulidensis»*, «Journal of Hellenic Studies» 123, 2003, pp. 77-103.
- F. Jouan, *Euripide*, VII 1, *Iphigénie a Aulis*, Paris 1983.
- H. Lloyd-Jones, *Aeschylus, Agamemnon 146 ff.*, «Classical Quarterly» 47, 1953, p. 96.
- M.C. Martinelli, *Gli strumenti del poeta. Elementi di metrica greca*, Bologna 1997².
- R. Pretagostini, *Lecizio e sequenze giambiche o trocaiche*, «Rivista di Filologia e di Istruzione Classica» 100, 1972, pp. 257-273.
- R. Pretagostini, *Osservazioni sulla metrica nelle tragedie di Eschilo*, «Lexis» 22, 2004, pp. 17-28.
- L.E. Rossi, *La sinafia*, in E. Livrea - G.A. Privitera (a cura di), *Studi in onore di Anthos Ardizzoni*, Roma 1978, pp. 791-821.
- I. Rutherford, *Pindar's Paean. A Reading of the Fragments with a Survey of the Genre*, Oxford 2001.
- J. Schmitt, *Freiwilliger Opfertod bei Euripides*, Giessen 1921.
- S. Schröder, *Geschichte und Theorie der Gattung Paian*, Stuttgart 1999.
- R. Seaford, *The Tragic Wedding*, «Journal of Hellenic Studies» 107, 1987, pp. 106-130.
- W. Stockert, *Euripides, Iphigénie in Aulis*, I-II, Wien 1992.
- O. Taplin, *The Stagecraft of Aeschylus*, Oxford 1977.
- F. Turato, *Euripide. Ifigenia in Aulide*, Venezia 2001.
- U. von Wilamowitz-Moellendorff, *Griechische Verskunst*, Berlin 1921.