

L' «IFIGENIA IN AULIDE»

e la problematica della salvezza in Euripide

ἀλλ'οὖν ἔχει τοι στήμα, κὰν ἄπωθεν ἦ ἀνὴρ ὁ χρηστός,
δυστυχούντας ὠφελεῖν (983 s.)
..... σέσωσμαι (1440)

Satiro peripatetico ricorda che « quando Nicia fece la spedizione in Sicilia e molti degli Ateniesi furon fatti prigionieri, non pochi di essi si salvarono grazie a versi di Euripide » (1), che seppero recitare e insegnare ai figli dei vincitori. La fama del poeta era dunque grande fuori di Atene. La sua città invece lo aveva, almeno ufficialmente, piuttosto bistrattato; i comici ateniesi lo deridevano; molti dovevano vedere in lui un nemico. Così egli si decise a espatriare e dopo la rappresentazione dell'*Oreste* lasciò pieno di amarezza la sua terra, per non più tornare (2). Aveva 72 anni e non gli s'erano inaridite la forza dell'immaginazione e la vena drammatica. Esule compose ancora l'*Archelao* e l'*Alcmeone in Corinto*, andati perduti, le *Baccanti* e l'*Ifigenia in Aulide*. In due anni, tanti esattamente n'eran passati dalla partenza alla morte (la notizia di questa giunse a Atene nella primavera del 406), il vecchio poeta dié ancora l'ultima, e forse la più alta, misura del suo genio. Gli Ateniesi accolsero gli ultimi tre dei quattro drammi dell'esilio e li consacrarono col primo premio. Ma un posto più alto di quello avuto negli agoni teatrali Euripide si era conquistato per sempre nel cuore degli uomini.

Dei due ultimi capolavori che ci son rimasti solo l'*Ifigenia in Aulide* entra nel tema della nostra indagine (3). Questo dramma ripropone per un'ultima volta il tema della salvezza, che tanto ha affascinato il tragico durante una lunga carriera. Lo ripropone in una con quello del sa-

(1) SATYR., *vit.* col. XIX (cito dall'ultimo editore di Euripide, A. TOVAR, nell'Introduzione al I vol. di *Euripides, Tragedias*, Barcelona 1955); cfr. anche PLUT., *Nic.* 29.

(2) Fra le fonti antiche che ricordano il fatto è forse da porre un significativo luogo di FILODEMO, *de vitiis* col. XIII 4: « dicono ch'egli se ne andasse presso Archelao, amareggiato perché quasi tutti dei suoi mali si facevano una gioia ».

(3) Le *Baccanti*, in ciò richiamandosi all'*Ippolito*, toccano non del dispiegarsi dell'azione umana, e dei suoi movimenti e dei suoi modi, ma dell'atteggiamento dell'uomo dinanzi ad alcuni fenomeni interiori, come la tendenza dionisiaca l'impulso all'esperienza erotica. Nell'accettazione o nel ripudio di codeste costanti della dinamica psichica l'uomo può trovare salvezza o distruzione, ma il tema della sal-

crifizio volontario di una giovinetta, attraverso una indagine tutta interiore nella struttura umana dei personaggi culminante nella illuminazione sublime che si attua nella protagonista. Codesti personaggi sono interiormente 'labili' (4) e tale è anche Ifigenia. Solo che gli altri restan tali sino alla fine, questa invece al momento decisivo si riscatta e giunge a grado più alto di umanità.

Mentre nei drammi consimili (*Eraclidi, Ecuba, Fenicie*) si giunge attraverso il movimento dell'azione al punto in cui è richiesto per la salvezza comune il sacrificio del singolo, qui tutto ciò è confinato nell'antefatto, sì che il richiesto sacrificio è già inizialmente al centro della situazione drammatica. Inoltre, mentre nei drammi analoghi il sacrificio cade ordinariamente circa alla metà dell'azione, sì che il seguito di questa ne mostra le conseguenze, qui esso è alla fine del dramma (5), il quale viene quindi a esserne occupato e dominato in ogni sua fase.

Non essendovi dunque una rilevante complicazione esterna dell'azione, il contrasto drammatico si concentra e si svolge tutto nell'interno dei personaggi e da questo punto di vista *Ifigenia in Aulide* è indubbiamente il più nuovo e singolare dei drammi euripidei.

La sua struttura si articola in tre nuclei principali stretti insieme

vazione è in questi drammi un momento puramente fenomenologico non un centro motore. Quanto all'interpretazione delle *Baccanti*, su cui qui non possiamo prendere posizione, cfr., per un primo orientamento anche bibliografico, l'Introduzione di E. R. DOBBS al suo commentario oxoniense del dramma, 1960², soprattutto pp. XXXIX ss.

(4) Sul concetto cfr. SCHMID, III, p. 638, 1, che, sulle orme soprattutto di A. LESKY, *Die griechische Tragödie*, Stuttgart 1938 (ora 1958²) ne addita opportunamente la portata « moderna ».

(5) Com'è noto, della « fine » dell'*Ifigenia in Aulide* bisogna parlare con prudenza, perché quella tradita dai codici medioevali certamente non risale all'autore (un frammento della fine autentica è in AEL., *hist. an.* VII 39 - fr. 857 N²); comunque la nostra asserzione sul posto occupato dal sacrificio nel dramma rimane sempre valida, indipendentemente da come si risolve il problema della chiusa. Anche sul prologo gravano sospetti, irrilevanti peraltro ai fini del nostro discorso. Tutto ciò prova che il dramma forse non ebbe l'ultima mano dell'autore. Qualche disformità tecnica è anche nelle *Baccanti*, ma meno grave, sì che *Ifigenia in Aulide* è probabile sia stato veramente l'ultimo dramma di Euripide (ma cfr. anche A. ROME, « La date de composition de l'Iphigénie à Aulis d'Euripide », in *Miscellanea Mercati*, IV, Vaticano 1946, pp. 13 ss., il quale, fondandosi su una dotta interpretazione astronomica, traduce il riferimento contenuto nei vv. 6-9 nel 31 luglio del 409 a. C., che però potrà essere un *terminus post quem*, non implicare necessariamente contemporaneità di redazione dell'opera). Per le questioni riguardanti l'autenticità del prologo e della chiusa, che non è qui il caso di ritrattare, cfr. LESKY, p. 198 s.; POHLENZ, II, p. 181 ss.; SCHMID, III, pp. 651 ss.; FR. STOESSL, s. v. « Prologos » in RE (1958), col. 44 s. (estr.). Sullo sviluppo dell'azione del dramma in generale cfr. STROHM, pp. 137 ss. - Per le opere testé citate, e per altre *infra*, si ripete il sistema di abbreviazioni bibliografiche usato in A. GARZYA, *Pensiero e tecnica drammatica in Euripide*, Napoli, 1962, pp. 9 ss.

a unità dal tema del sacrificio richiesto da Calcante (358,873, ecc.): dramma di Agamennone (1-606); disinganno di Clitemestra e sua alleanza con Achille (607-1368); decisione e sacrificio di Ifigenia (1368 ss.). Dal punto di vista dello sviluppo dell'azione la prima parte, dopo aver fatto tentennare lo spettatore fra la riconferma del sacrificio e la possibilità ch'esso venga evitato, si conclude con una sentenza negativa per la fanciulla: ella morrà; si prepari tutto in silenzio perché la madre nulla sappia (536 ss.). Nella seconda parte si ha il fatto nuovo dell'intervento di Achille, preteso promesso sposo della fanciulla nel piano ingannatore del padre: l'eroe, di concerto con la madre, quando i preparativi per il sacrificio sono già avanzati, dichiara di volerne impedire con la forza il compimento. Su un filo di speranza sembra ormai reggersi il tutto quando, nella terza parte ogni indugio e ogni difficoltà vengon superati dalla decisione della fanciulla: il sacrificio, più volte ritardato, viene compiuto.

Ripercorriamo ora queste fasi guardandole non dal punto di vista dell'azione esterna ma da quello dei protagonisti.

La figura più tipica, in quanto in sé assomma un po' l'atteggiamento di tutti gli altri, è Agamennone. Egli non è nel teatro euripideo la prima figura di genitore i cui figli siano stati richiesti a morte da un vaticinio. C'è anche Demofonte, c'è Creonte, da una parte, e dall'altra c'è Prasitea: ostili quelli al sacrificio dei figli, disposta questa senza batter di ciglio. Ma Agamennone di tutte queste figure è la più complessa e problematica, anche se nel contempo la meno consistente. Egli è mosso da impulsi opposti e ora vuole salvare la figlia, cedendo alla voce dell'affetto, ora vuole sacrificarla, per seguire la ragion di stato o altro interesse. A secondo dell'interlocutore si scopre ogni volta diversamente: ora debole, ora pavido, ora cinico, ora incerto. E' sincero nell'amore tenero per la figlia, sincero nel senso delle sue responsabilità di capo. Ciò che gli impedisce di raggiungere una coerenza piena e assoluta è il fatto ch'egli non vive dialetticamente le sue contraddizioni, sí da guardarle dall'alto e bruciarle e risolverle in un atteggiamento univoco e pregnante. Ogni volta egli sembra che s'acqueti nella condizione del momento e ogni volta finisce per rigettarla. Non ha il coraggio del gesto, eroico seppure inutile, di un Iolao o di un Creonte, che offrono la loro vita in cambio di quella dei giovani; non sa accettare la sorte e guardare al sacrificio della figlia come a una necessità dolorosa ma nobile; non sa respingerla e assumersi del rifiuto la responsabilità di fronte al mondo. Egli vive nel buio e non nella luce; della realtà vede di volta in volta solo una faccia, astratta e inconsistente, e l'altra non vede, e ignora così il tutto. Il suo animo non è quello di Medea: campo di battaglia, come si disse, di una lotta furibonda. Medea, posta di fronte alla necessità della scelta suprema, guarda dall'alto, vede tutto e sa tutto; sente nella carne l'amore scon-

finato per i figli ma lo fa tacere un momento, lo dice esplicitamente con lucidità estrema, « piangerai dopo » (1248), e il suo gesto omicida n' esce tanto più mostruoso e tanto più commovente e più sublime di sventura. A che cosa riesce invece Agamennone? A passività assoluta, a ignoranza assoluta. Il sacrificio della figlia si compierà dietro suo ordine e insieme suo malgrado, e avrà solo, per forza di cose, il colore di un bieco assassinio. Su questa nota si chiude la prima parte del dramma. Agamennone ha mosso ora ripugnanza in noi e ora simpatia, ma non comprensione vera e vera pietà, ché labili, com'è labile il suo animo, son le reazioni ch'egli suscita.

Anche Menelao ha il suo cangiamento, ma anche per lui si tratta di esperienza vissuta in superficie non del frutto di una sofferta illuminazione interiore. Quando viene a sapere che Agamennone, nel suo primo *revirement*, ha scritto alla moglie di non più condurre la figlia al campo dei Greci in Aulide, rampogna aspramente il fratello: « tu hai sempre pensieri di traverso, ora una cosa, prima un'altra, tosto un'altra » (332), e lo esorta a ritornare indietro sulla decisione presa, stranamente ritorcendo a proprio esclusivo vantaggio la legge della umana solidarietà: « occorre che gli amici soffrano in comune con gli amici » (408). Poi muta: e quando Agamennone per conto suo è veramente ritornato indietro su quella decisione, lo scongiura invece a non più uccidere la figlia. Egli asserisce di « aver guardato le cose da presso » (489 s.) ma, ahimé, la sua coscienza non s'è illuminata di molto. Le ragioni che adduce infatti sono tutte di ordine sentimentale — dolore per le lagrime del fratello, sproporzione fra il sacrificare la vita di una vergine e il riacquistare una sposa come Elena — e non escono dall'ambito del patetico spicciolo. Neanche egli si rende minimamente conto della immensa portata morale del dramma che si sta svolgendo. Neanche di lui si può dire che sia un malvagio o un vile. Euripide non ha qui mirato a una definizione sottile di caratteri, ha voluto mostrare soltanto come la imperfetta presa di coscienza della realtà in cui vivono possa solo spingere gli uomini all'assurdo. Menelao, come Agamennone, è quello che è perché volge sul mondo uno sguardo unilaterale, non sa vivere dialetticamente, cogliendo, per accettarli e risolverli in una sintesi superiore, o sia pure per respingerli, i contrasti nei quali ha consistenza e senso la vita.

Alquanto diversa è la posizione di Clitemestra. Ella ha molte parole e una esteriore vistosità che dissonano con la tragicità della situazione. Ma si è detto anche ch'« ella non combatte per altri che per sé » per non rinunciare a un suo bene (6). Che è forse troppo. Il difetto di

(6) RIVIER, p. 81, la cui analisi del dramma è peraltro in molti punti veramente pregevole; lo stesso punto di vista in BONNARD, pp. 451 ss. (v. già « Iphigénie

Clitemestra non è nella mancanza di amore materno o nella mancanza di coraggio; è nel fatto ch'ella vede nel destino della figlia solo un fatto personale, dai riflessi tutt'al più familiari, senza sospetto che quel sacrificio possa porre un problema di ordine universale, possa a seconda dei punti di vista nobilitare il mondo o ricoprirlo di una inestinguibile macchia, dare gloria o dare infamia. Tutto questo ella non sospetta, ella sente solo il suo proprio dolore e pensa che in esso si esaurisca tutto il dramma. Ella vuole aiutare la figlia ma sa agire solo in superficie — spingendo il forte Achille a intervenire — e non ha principî da opporre a principî, una visione del mondo a un'altra.

Insomma questi tre personaggi hanno, nella loro trascurabile diversità individua, un punto in comune che li distingue nettamente dagli altri « salvatori » euripidei da noi finora incontrati. Ed è la mancanza di una coscienza morale, che è quanto dire di una fede nell'uomo e nella sua capacità di modificare l'evento: con la pietà, con il disinteresse, con lo slancio. Ciascuno di essi vuole salvare a suo modo la fanciulla ma i suoi sforzi vanno dispersi perché non sostenuti da un adeguato sottofondo morale. Non è un semplice ritrovato teatrale, anche se indubbiamente giovi a « tenere » l'azione, il fatto che i loro tentativi vengono sempre fuori tempo, o troppo presto o troppo tardi, non riescono mai a un « fronte unico » capace di infrangere la dura necessità (7).

Manca ad essi infatti, perché l'indirizzi sulla buona strada, la forza coesiva di un alto ideale comune. Invano il vecchio fedele invoca Tyche e l'umana previggenza (864) perché salvino quelli che ama. Egli è semplice e è buono (305, 855 ss.), ma anche la sua forza è impari di fronte all'avversario. Più realisticamente il Coro afferma che tutto, fortuna e divinità, *νοστή* « è impotente » (1403).

Dalla sorda atmosfera spirituale in cui si agitano i tre personaggi che abbiamo già esaminati, sembra emergere per distaccarsene e librarsi in alto la figura di Achille. Ma è più apparenza che realtà. Egli è l'uni-

à Aulis. Tragique et poésie », in *Mus. Helv.* II [1945], pp. 87 ss.). Ma Euripide non intende specificamente porre in cattiva luce Clitemestra, e neanche Agamennone o Menelao (come pare a SNELL, p. 166 s.; dello stesso cfr. anche *Aischylos und das Handeln im Drama, Philologus Suppb.* XX 1, Leipzig 1928, pp. 148 ss.; v. *contra* FRIEDRICH, p. 95, che però sembra eccedere nel voler « riabilitare » la tragicità di Agamennone); questi personaggi non lo interessano direttamente ma solo *per negationem*, in quanto momenti di un processo in gran parte negativo, la conclusione del quale si avrà quando nell'animo di Ifigenia si sarà fatta la luce che ad essi è mancata.

(7) Questo è stato notato da vari, da vari punti di vista; fra altri da BONNARD, p. 456 s., il quale vi vede un segno del pessimismo del poeta, riscattato a pena dall'incanto della poesia.

co che a pié fermo, quasi con giuramento (1006 s.) e con proprio rischio (1350), si impegna a difendere contro tutti la fanciulla (1430 ss.). Ma quel che conta è la motivazione del suo impegno. Nel dialogo con Clitemestra il discorso si porta, è vero, a un momento nella sfera del principio morale comportante l'obbligo di aiutare disinteressatamente chi soffre (983 s., 1008, due luoghi che, se riferiti a Ifigenia, possono valere come parole-chiavi della significazione ultima del dramma), ma si tratta soltanto di uno spunto marginale che poi vien lasciato cadere. La vera motivazione della decisione di Achille risiede nel concetto dell'onore, e sia pure tinggiato di « illuminismo » vago (8), ch'egli ha assorbito da fanciullo (926 ss.) e che non gli permette di assistere a una violenza commessa con la complicità del suo nome tirato in ballo con insidia (938 s.). Ma difendendo Ifigenia non solo il buon nome egli intende preservare ma anche il suo stesso corpo che potrebbe essere contagiato (940) se sotto pretesto delle nozze con lui la fanciulla fosse condotta a morte. Vi è poi anche il *μαχαρισμός* 1404 ss., e la esplicita dichiarazione della ammirazione ch'egli prova per l'eroina e del desiderio di nozze future. *Coup de foudre* decisivo? Certo no, perché già da tempo il giovane era pronto a salvare la fanciulla, né da parte di costei — non siamo ancora in clima raciniano! — v'è segno alcuno di una corresponsione di affetti. Lo spunto erotico finale era forse necessario per perfezionare quella certa aura cavalleresca della quale il poeta vuole circonferire l'eroe, ma era anche destinato a rimanere praticamente estraneo alla sostanza ideale della scena. Nonostante tutto, Achille, pur differenziandosi dagli altri personaggi, e pur essendo l'unico nel quale a un momento lo spettatore può aver ravvisato una nuova incarnazione del « salvatore » euripideo, finisce col rimanere lontano da Ifigenia. Questa comincerà ben presto a parlare e nella sua parola sentiremo accenti del tutto nuovi e non comuni ad alcun altro di quanti le si muovono dattorno.

Lo sviluppo del dramma infatti è servito finora a creare un contrasto assoluto fra le due parti in causa, che non sono, come ci si aspetterebbe, Ifigenia e i suoi nemici ma Ifigenia e i suoi mancati salvatori. Vi è una esigenza assurda la cui fatalità ha colpito un po' tutti, ma le reazioni sono diverse. L'azione è ora giunta a tale che intorno a Ifigenia s'è fatto il vuoto. Ella non ha alcuno con sé, perché nessuno parla il suo linguaggio. La sua solitudine fa pensare a quella di Medea, per-

(8) Cfr. SCHMID, III, p. 636, che esagera tuttavia, a mio avviso, quando vede nell'Achille dell'Ifigenia un vero « contrapposto » dell'eroe omerico. Spunti nuovi non mancano, ma non sono sufficientemente approfonditi, ché non mirò a ciò il poeta.

ché entrambe sono determinate da una impossibilità di « comunicazione ». Eppure, come quello di Medea il suo linguaggio sarà di una chiarezza estrema: al *ταρχγμός* che ha oscurato le menti di tutti farà riscontro la sua semplicità, diretta e univoca, alla prorompente agitazione degli altri la sua linea scarna.

Nel gesto finale di Ifigenia, nel suo monologo, preparato e collocato in una prospettiva quanto mai rilevata, s'incentra non solo il più alto livello poetico raggiunto dal dramma, ma anche il significato suo pieno, e, diciamo pure l'abusata parola, il suo messaggio. In esso la « labilità » che abbiamo veduta come nota saliente degli altri personaggi viene tacitamente negata e superata e nel contempo compresa appieno, in quanto parte della umana debolezza della quale anche Ifigenia partecipa.

Due son i momenti per i quali passa l'eroina: prima smarrimento poi ferma decisione; prima implora la vita poi vuole la morte. Essi sono, secondo l'abituale tecnica euripidea, come giustapposti con l'intervallo di un iato, ma ciò non equivale a dire che il personaggio non sia concepito unitariamente (9). Di fronte a casi di mutamenti psichici come questo di Ifigenia noi siamo irresistibilmente portati al confronto con celebri « conversioni » della letteratura moderna, con l'Innominato o Jean Valjean, avanzando una « richiesta » di realismo che per la letteratura antica è assolutamente inconcepibile (10). Ma non dobbiamo dimenticare che l'espressione artistica degli antichi si fonda molto più che la moderna sulla mediatezza e sull'allusione e che in essa vi è una osservazione rigorosissima dell'economia dei mezzi per cui anche un piccolo particolare ha sempre una sua funzione ben precisa. E quanto al personaggio tragico euripideo, l'abbiamo più volte osservato, esso diviene per illuminazioni successive dell'animo: illuminazioni che sono allo stesso tempo prese di coscienza e modi esistenziali: portano l'uomo a un grado superiore di « capacità visiva » e insieme ne determinano a nuovo la condotta: gli fanno cogliere il tragico del vivere ma gl'impediscono di farlo sconfinare nell'assurdo e nel nulla.

Così Ifigenia. Appena ella sente dal padre la sua condanna, ella è ignara fanciulla e flebile e innocente, e lo scongiura di lasciarle la vita.

(9) Come vuole ZÜRCHER, p. 184, anche in riferimento a ARIST., *poet.* 1454a 31 (dove il mutamento di Ifigenia è dato come esempio di *ἀνώμαλον*: in nulla infatti l'Ifigenia che supplica rassomiglia a quella che viene dopo), ma il giudizio di Aristotele è viziato dal tacito confronto con caratteri unitari, primo fra tutti quello di Edipo re; v. *contra* lo SCHILLER nella « Vorrede » alla sua traduzione del dramma [1788]; ma v. LESKY, p. 197 (e già *Griech. Trag.*, p. 216); FERROTTA, *Tragici*, p. 206 ss.

(10) Cfr. E. AUERBACH, *Mimesis*, trad. it. Torino 1956, p. 334 s.

Gli ricorda i suoi giochi di bimba, nei quali egli ebbe a dilettersi; gli fa intravedere i suoi sogni di vergine; gli spinge innanzi il piccolo fratello, perché anch'egli lo commuova. Lo supplica con tenerezza estrema ma senza vani piagnistei e senza rampogna: « guardami, e dammi un bacio, affinché, s'io muoia, io abbia di te questo ricordo » (1238 s.). Nell'ímpito del pathos che la pervade, ha anche due momenti di riflessione pacata, due spunti che intenzionalmente il poeta mette in luce, perché tosto saranno ripresi e rigettati. « Che m'importa — ella dice — delle nozze di Alessandro e di Paride? » (1236 s.), mostrando di sentirsi estranea a tutta la vicenda per la quale si richiede la sua morte. E più oltre: « E' folle chi chiede di morire: anche una vita infelice val meglio di una bella morte » (11), interpretando il proprio sacrificio come mero suicidio e come tale condannandolo.

Agamennone risponde adducendo soprattutto il motivo della necessità di fronte alla patria dei Greci in lotta con i barbari. Poi la fanciulla, sola con la madre, intona un canto che ripercorre in tono lirico la traccia del suo primitivo discorso (12). Quindi si tace. La madre parla con Achille sul modo di evitarle la morte ma ella non interviene nel dialogo. (Così tace, perché seco stesso medita, Meneceo durante il colloquio del padre con Tiresia).

A un tratto riprende la parola, ripudia quanto detto prima, si offre a morte. Il suo discorso è una pagina mirabile di poesia e nel contempo dichiara tutta la sostanza morale del dramma. La fanciulla corregge tacitamente le vedute errate sue o dei suoi genitori, parla non per sé o per loro ma per l'umanità tutta e per i posteri. L'impresa dei Greci non le appare più la rivendicazione di un punto d'onore personale, ma una lotta dei liberi contro gli schiavi (1401); non più la difesa di una causa familiare ma l'affermazione di una voce di giustizia panellenica (13). E' sempre la stessa impresa ma acquista senso diverso a secondo di come la si guardi. L'affetto struggente della madre per lei è giu-

(11) Si ricordino le parole che pronuncia il giovinetto Arturo dinanzi al boia in SHAKESPEARE, *King John* IV 1. Il LESKY, p. 197, richiama per contrasto il motto dell'età arcaica impersonata da Aiace: ἢ καλῶς ζῆν ἢ καλῶς τεθνηκέναι τὸν εὐγενῆ χρῆ (SOPH., *Ai.* 479 s.; Ifigenia invece, 1252, dice: κακῶς ζῆν κρείττονον ἢ καλῶς θανεῖν).

(12) E' questo uno dei tanti casi di reduplicazione, in toni diversi, di una stessa *rhexis*, che ricorrono nella tragedia greca e che meriterebbero studio appropriato. Per qualche spunto cfr. già GREENWOOD, pp. 131 ss.

(13) Nel panellenismo dell'*Ifigenia* s'è veduto un precorrimiento del programma di Filippo sotto l'influsso del soggiorno alla Corte di Archelao (SCHMID, III, p. 654), ma non molto diverso è il verbo panellenico delle *Supplici* (671 s.). Piuttosto si può osservare che qui esso poteva acquistare, al momento dell'ultima

donna e del suo destino casalingo ». La poesia realistica « è come la commedia rispetto al dramma ». Folgòre preannunzia « la nota idillica, che sarà costante nella nostra poesia. I suoi paesaggi sono già quattrocenteschi ». La grandezza di Petrarca « consiste proprio in una temeraria ricognizione dei propri sentimenti ». « L'iniziale diletterismo » del Boccaccio, « che doveva restare un segno distintivo non già della sua mentalità, ma certamente della sua indole, lo portava verso zone della vita e della cultura che forse non avrebbe potuto altrimenti conoscere e considerare ».

Pensiero critico e felicità (gioia, anzi, in molti punti) espressiva si saldano intimamente. Bello è l'elogio della « parola » e del suo ufficio (quasi un preannunzio della civiltà delle lettere come si configura in alcuni letterati francesi d'oggi e certo nel nostro Flora) in Brunetto Latini. L'abilità e la maturità dello scrittore Battaglia sono documentatissime. A proposito dei poeti siciliani scrive: « A leggere la loro poesia si prova a volte la malinconica dolcezza che si ha per le tenere foglie nate su un ramo annoso e consunto ». Il *Contrasto* di Cielo d'Alcamo « sta come solitario e selvaggio fiore di campo, miracolosamente risparmiato dal ciclone del tempo ». *L'Arcadia* di Sannazzaro « è come la grazia d'una fanciulla che le gale dell'abito estivo fanno spiccare di più ». L'Ariosto, pur se aperto e cordialissimo, « è come uno che non abbia finito di dire tutto di sé ». Ed ora andate voi a distinguere dove è giudizio critico e bravura di scrittore. Diciamo piuttosto, e semplicemente, ch'è un critico che sa pensare e scrivere bene.

Dante, ch'è il più cospicuo capitolo de *L'epoche* (ivi ovunque presente e così nelle *Occasioni*; ma anche in saggi cospicui sulle *petrose* e sul *Purgatorio* che attendiamo di leggere in stesura definitiva), nasce da questo metodo, in questo terreno fertile di temi suggestivi e fecondo di risultati. La spartizione del capitolo in paragrafi è solo strumentale. La realtà è che questo capitolo, in particolare, è un saggio. Gli stessi elementi biografici, solo gli essenziali (e non certo per adesione all'estetismo), le notizie delle opere, la problematica documentaria sono in funzione del ritratto che di Dante si vuol presentare. Tempo e umori di partiti, tendenze politiche, problemi di una società in crisi vengono colti e fissati per quel tanto che valgano a configurare l'opera. Questa è nella sua unità, non proprio in quella piramidale, che non dispiacque anche al Barbi (per cui dalla *Vita Nuova* si saliva al *Convivio* e via via alle altre opere fino al culmine, la *Commedia*); ma in quella che si realizza via via, a partire da un centro comune, il mondo di Dante, in modi e sostanze diversi. Il ritmo della vita è riflesso nelle stesse opere. Il tempo esterno, diciamo, diviene il tempo interno, morale di Dante, s'è da questo assunto. L'altro è rifiutato e si pone come polemica: in definitiva non conta. « Il guelfismo fiorentino significa nazionalismo e democrazia. Era stata la rivolta del-

(1450) —, con grande semplicità, con tono sereno, nel quale pur si coglie, ma lontana, la tensione dell'animo. Infine si allontana dalla madre, s'avvia sola « a dare agli Elleni la salvazione portatrice di vittoria » (1474). Soltanto un servitore l'accompagna « verso il prato di Artemide, dove sarà sgozzata » (1463). « — Te ne vai, figlia mia... — Per non più ritornare. — Lasci la madre... — Sì, come vedi, eppure non lo meritavi. — Fèrmati, non lasciarmi. — Non voglio che tu pianga » (1464-66).

Su quest'addio s'allontana. Si apre di nuovo al canto in mezzo alle vergini di Calcide e l'ultima parola è per la luce splendente di Zeus, « la luce amata » che più mai vedrà (14).

Nell'ultima parte del dramma doveva venir la notizia della salvazione fisica di Ifigenia al momento del sacrificio, sostituita da Artemide con una cerva (15), ma ella era spiritualmente già salva: poco prima di morire aveva detto infatti esplicitamente: tu non mi perdi, madre, « io sono già salva » *σέσωσμαι* (1440), pensando di aver raggiunto anche per sé, nel momento in cui la dava agli altri, con la morte e la gloria, la salvazione che voleva.

Tutto il dramma è dominato dunque, sia ella presente o assente, dalla figura di Ifigenia e dalla problematica della salvazione che in lei trova la soluzione piena. Il sacrificio della fanciulla era nella saga e ricorreva anche in Eschilo e in Sofocle. Novità euripidea è da una parte il fatto ch'esso è richiesto dall'oracolo e non solo voluto dal padre, dall'altra ch'esso viene accettato liberamente (16). Nello stesso tempo, il poeta ha avuto, come e più ancora che nelle altre circostanze consimili, cura di fondare la libera accettazione dialetticamente, in modo che pieno ne risultasse il suo valore umano e poetico. Ifigenia infatti vi giunge per un'illuminazione interiore che s'oppona a una condizione in partenza negativa (1368 ss. contro 1211 ss.), in sé assorbendola e superandola. Ella giunge al momento supremo con una ricchezza infinita di umana « esperienza », porta con sé la sua debolezza ma sa che non potrà più esserne toccata. Come per l'Antigone delle *Fenicie* (17), da

(14) 1506-09: « ohimé, ohimé, o giorno splendente, o luce di Zeus, noi passiamo ad altra vita, ad altro destino, addio, amata luce ». Queste parole, che come tono richiamano un po' il meditare sull'al di là che fa Macaria prima di morire - cfr. A. GARZYA, *Studi su Euripide e Menandro*, Napoli 1961, p. 81 s. - è probabile evocassero negli spettatori, per così dire, più positivisticamente l'idea della futura trasmigrazione della fanciulla in Tauride o fra gli dèi, come comportava la tradizione; cfr. SCHMID, III, p. 650, 6 (e bibl. ivi).

(15) Cfr. il citato fr. 857 N² che il PORSON pensò fosse parte della *rhesis* di Artemide *ex machina*.

(16) Cfr. TH. ZIELINSKI, *Tragodumenon*, Cracoviae 1925, pp. 254 s., 267; L. SÉCHAN, *Études sur la tragédie grecque dans ses rapports avec la céramique*, Paris 1926, p. 373, 3.

(17) Cfr. *Pensiero e tecnica drammatica* cit., p. 103.

al tempo e alle intuizioni del poeta, regge invece l'attenzione al configurarsi della coscienza morale in modi e stile, variamente, come situazioni momenti e prospettive richiedono. Dice in un passo delle *Occasioni*: « Dante andava vagheggiando una lingua che fosse idonea ad esprimere quella sconfinata esperienza umana e intellettuale che gli faceva ressa nella fantasia ». Qui s'inserisce il risalto dato alla molteplicità dei piani linguistici: un capitolo in evidenza, oggi, nella critica dantesca.

Al di là dell'esame assegnato al poeta, la presenza di Dante è colta, in modi del tutto inconsueti, non solo nei poeti del tempo, ma anche nel Boccaccio. Il tema del realismo, fonte di grossi equivoci tra chi rimane legato a vecchie concezioni e chi invece si apre troppo fiduciosamente alle nuove, è buon tramite, per il Battaglia, per portarsi da Dante al Boccaccio. Realismo è metodo, è tecnica; ma non solo questo. Ambedue i poeti si proiettano « nell'esperienza degli uomini con lo stesso impegno. Salvo che il poeta più antico vagheggiava in cima al proprio spirito uno schermo metafisico ed eterno, mentre il narratore più recente, e più moderno, portava negli occhi la mobilità delle immagini umane, la instabilità dei destini, il ritmo precipitoso e precario del reale e della storia ».

Tra le epoche, ed ogni epoca ha « il proprio destino », (« Un'epoca si differenzia dalle altre anche per la capacità di esprimere un rapporto più vasto fra i protagonisti del sapere e il loro pubblico ») questa di Dante sembra dominare nel Battaglia perché ivi appaiono, con evidenza, devozione di studioso, simpatia umana, ammirazione d'arte, incondizionatamente.

ALDO VALLONE