

## IL RUOLO DEI CANTI DI NOZZE NEI DRAMMI DI EURIPIDE\*

### 1. *Premessa: l'imeneo nella tradizione letteraria greca*

La stretta connessione che lega, nel mondo greco antico, la cerimonia nuziale e i canti intonati durante il suo svolgimento è testimoniata dalle ripetute menzioni di 'performance' durante tale occasione festiva, da Omero fino alla tarda antichità<sup>1</sup>. Originato in ambito rituale, il canto di nozze che ci è permesso di conoscere è limitato alle attestazioni letterarie: la tradizione rimane in ogni caso frammentaria e a volte di incerta decifrazione<sup>2</sup>. Si dà qui conto per sommi capi e in forma di sintetica carrellata – prima di venire a Euripide – degli esempi più noti e degli aspetti formali più tipici e ricorrenti.

Riferimenti a celebrazioni di matrimonio si trovano anzitutto tra le raffigurazioni dello scudo di Achille, vale a dire nella descrizione di un corteo nuziale in occasione del quale “alto risuonava l'imeneo” (*Il.* 18.493), e del resto il motivo della rappresentazione su uno scudo di una scena di *nymphagogia* in occasione della quale viene intonato il canto ritorna nel cosiddetto *Scudo di Eracle* tramandato sotto il nome di Esiodo<sup>3</sup>. Tuttavia se, stando a Leonida di Taranto (*AP* 7.19.1-2 = *HE* 2321-2), nel VII sec. a.C. anche Alcmane scrisse imenei, in realtà nessuno dei suoi frammenti pare classificabile con totale sicurezza come strettamente imenaico, e pertanto i più antichi brani di canti nuziali che possediamo sono ascrivibili a Saffo, i cui carmi di argomento matrimoniale furono riuniti dagli alessandrini, come

\* Desidero esprimere un sentito ringraziamento al Prof. Andrea Rodighiero che con costante disponibilità e cortesia mi ha fornito suggerimenti preziosi per la stesura di queste pagine.

<sup>1</sup> La cerimonia nuziale greca era scandita da un *iter* rituale che qui si espone in estrema sintesi: in seguito alla stipulazione di un contratto tra il futuro marito e il padre della sposa (ἐγγύησις), nella giornata precedente alla celebrazione (detta προαυλία ημέρα) si compivano sacrifici agli dei e veniva preparato per gli sposi un bagno rituale. Il giorno del γάμος si apriva con il banchetto offerto dal padre della sposa; in seguito aveva luogo la νυμφαγωγία, durante la quale un corteo accompagnava alla nuova dimora la coppia, che si ritirava infine nella camera nuziale (θάλαμος). Al mattino del terzo giorno, l'ἐπαυλία ημέρα, gli sposi venivano svegliati dal canto degli amici giunti per recare loro doni. Vasta la bibliografia: si vedano per un primo orientamento Collignon 1904; Heckenbach 1913; Erdmann 1934, 250-260; Magnien 1936; Nilsson 1953; Vernant 1981; Foley 1982, 160-166; Redfield 1982; Seaford 1986, 51-54; Walcot 1987; Sutton 1989; Contiades-Tsitsoni 1990, 33-41; Kahn 1990, 1-9; Leduc 1990; Oakley-Sinos 1993; Demand 1994, 11-26; Kauffmann-Samaras 1996; Lissarague 1996; Walcher 2009, 11-72.

<sup>2</sup> Infatti l'unica testimonianza – letteraria, naturalmente – pervenutaci nella sua interezza è il teocriteo *Epitalamio di Elena* (Theocr. 18).

<sup>3</sup> Secondo Reitzenstein 1900, 78, n. 4 proprio Esiodo sarebbe l'autore del primo epitalamio, come ci testimonierebbe la citazione ad opera di Tzetzes di parte di un frammento sulle nozze di Peleo e Teti (Hes. fr. 211 M.-W.).

è noto, in un unico libro sotto il titolo di Ἐπιθαλάμια<sup>4</sup>. È verisimile però che non si debba far risalire alla poetessa di Lesbo la creazione di uno specifico genere, ma che già prima di lei i canti di accompagnamento alle cerimonie nuziali fossero divenuti per così dire un ‘fatto letterario’, per quanto l’esiguità dei frammenti non ci permetta di formulare conclusioni definitive a riguardo<sup>5</sup>. È indiscutibile in ogni caso che prima di essere qualificate da una specifica terminologia di genere<sup>6</sup>, le canzoni eseguite in occasioni nuziali fossero una forma di canto popolare, dal cui ricco patrimonio espressivo l’imeneo avrebbe tratto temi e forme ulteriori<sup>7</sup>. Alcuni elementi che sono stati individuati, non solo per il canto di nozze tradizionale ma per la poesia popolare nel suo complesso<sup>8</sup>, sono infatti usualmente riscontrabili anche nelle testimonianze imenaiche di ambito lirico, quali ad esempio la non autonomia del canto, fortemente determinato dalla cerimonia in funzione della quale esiste e a cui spesso fa riferimento, un lessico misto di colloquialismi e forme proprie del parlato accanto a voci poetiche e auliche, l’impiego dei pronomi personali e di deittici (che nel corso della *performance* avevano evidenza immediata), il ricorso a figure di suono (soprattutto dell’allitterazione), l’uso sistematico del modulo dell’iterazione (in particolare l’impiego dell’anafora e di strutture simmetriche), il rivolgersi direttamente al protagonista della celebrazione tramite l’apostrofe, l’imperativo o il vero e proprio dialogo tra un ‘io’ e un ‘tu’ in forma mimetico-drammatica, e la frequenza infine di frasi interrogative e di espressioni vocative (e invocative). In ogni caso è

<sup>4</sup> Si tratta dei fr. 104-117 V.

<sup>5</sup> Fedeli 1972, 14.

<sup>6</sup> Le denominazioni per le canzoni di nozze sono, come è noto, ὑμέναιος ed ἐπιθαλάμιος. La prima qualifica che, seguendo Muth 1977, 47, dal punto di vista linguistico è un’“estensione aggettivale dell’indeclinabile invocazione rituale ὑμῆν”, è sorta in ambito ‘culturale’ a denotare genericamente un canto nuziale. La seconda è invece una formazione artificiale di epoca alessandrina volta a indicare specificamente il canto nuziale intonato davanti al talamo (cfr. *Arg. ad Theocr.* 18 [p. 331.17-20 Wendel]). In realtà, è probabile che il canto indicato col termine ‘epitalamio’ non presentasse particolari differenze rispetto a un comune imeneo, se non una maggiore staticità dovuta all’esecuzione in uno spazio chiuso. Il vocabolo appare inoltre impiegato senza la sua valenza specifica già dall’epoca alessandrina.

<sup>7</sup> Di valore documentario per il canto di nozze tradizionale, al di là dei rapidi accenni ad esso nei poemi omerici (*Il.* 18.491-6; *Od.* 4.17-19 e 23.131-47), sono alcune testimonianze di ritornelli e di formule augurali disponibili nella sezione dei canti popolari della canonica raccolta dei *Poetae Melici Graeci* di D.L. Page (si vedano *PMG* fr. 855; 881a, c; 881b). Forme popolari del carne nuziale sembrano inoltre essere riprodotte nella commedia di Aristofane, nel canto che il coro intona per il matrimonio tra Trigeo e Opora alla fine della *Pace* (1332-59).

<sup>8</sup> Cfr. Pordomingo 1996; Lambin 1992; sui canti popolari in genere cfr. almeno Neri 2003; Yatromanolakis 2009.

verisimile che col tempo l'imeneo abbia assunto dignità di *genus* con caratteri propri che lo contraddistinguevano come tale: intonato da un coro<sup>9</sup> in ogni fase dello sposalizio<sup>10</sup>, per quanto fosse di preferenza eseguito durante il corteo che scortava la sposa alla dimora del futuro marito, l'imeneo era accompagnato da strumenti<sup>11</sup> suonati da un musicista solista<sup>12</sup>. Rare sono le indicazioni sul tipo di danza: “le ricorrenze, comunque, [...] dei verbi ἐλίσσω (unito a determinazioni come περὶ κύκλον, εὐκυκλος χορεία, κύκλια) o δινεύω<sup>13</sup> presuppongono schemi circolari, che ben si accordano con la natura corale della performance”<sup>14</sup>. I canti nuziali risultavano però essere accomunati, oltre che dall'occasione che celebrano e dalle modalità di esecuzione sopra descritte, anche dalla presenza di taluni motivi che, ripetendosi sul piano dei contenuti, andarono a costituire un patrimonio di argomenti celebrativi convenzionali, fissandosi nel corso della tradizione. Come nota Swift 2010, 245, “the most obvious identifying feature is the ritual refrain to Hymen, which [...] immediately marks out a piece as hymenaeal”<sup>15</sup>.

<sup>9</sup> Protagonisti dell'esecuzione imenaica sono per lo più gruppi omogenei come, ad esempio, giovani παρθένοι, compagne e coetanee della sposa (cfr. Pind. *P.* 3.17 ss.; Aesch. *PV* 556; Eur. *IT* 336; Theocr. 18.2 ss.). È incerto tuttavia se originariamente il coro fosse composto esclusivamente dalle compagne della sposa o da giovani di entrambi i sessi che danzavano e cantavano in responsione in forma amebea. A tale riguardo, cfr. Smyth 1904, CXV-CXVI (cfr. e.g. la possibile correlazione tra Sapph. fr. 104a e 104b V., in cui, secondo Ferrari 2007, 117-118, un coro di vergini canta in contrasto con un gruppo di giovani che replicano).

<sup>10</sup> Cfr. Lyghounis 1991, uno studio in chiave pragmatica che evidenzia il sincronismo tra imeneo e fase del rito per tutte le attestazioni della tradizione greca antica (cfr. in particolare le pp. 175-179).

<sup>11</sup> Gli strumenti più attestati, in base a Lyghounis 1991, 180, sono quelli a corde, per esempio la φόρμιγξ o la κίθαρις, o lo strumento a fiato, l'αὐλός; si veda più avanti.

<sup>12</sup> Per quanto vi siano attestati anche casi di più strumentisti come in *Il.* 18.491-5; Ps.-Hes. *Sc.* 274-80; Eur. *IA* 1036-62.

<sup>13</sup> *Il.* 18.494; *Od.* 4.19; Eur. *IA* 1056; Ap. Rh. 4.1198. Sull'elemento 'circolarità' nelle esecuzioni corali si veda Calame 1997, 34-38.

<sup>14</sup> Lyghounis 1991, 180.

<sup>15</sup> Come ritornello l'antica invocazione rituale è attestata e.g. in Sapph. fr. 111.2-4 V., in Ar. *Pax* 1332-56 e in Ar. *Av.* 1736-54. L'antico grido ὑμῆν può anche ricorrere in semplice raddoppiamento (Ἵμῆν Ἵμῆν: Eur. *Phaëth.* 227 [= *TrGF* V.2 F 781.14] e Bion 1.88) o in molteplici ampliamenti (ὑμῆναον in Sapph. fr. 111.2 e 4, 117Ba V.; ὑμῆναιος in Callim. fr. 75.43 Pfeiffer) e variazioni come Ἵμῆν ὦ Ἵμέναι', Ἵμῆν (Eur. *Tr.* 331; cfr. anche Theocr. 18.58: Ἵμῆν ὦ Ἵμέναιε) o Ἵμῆν Ἵμέναι' ὦ (Ar. *Pax* 1332 ss. e, similmente, *Av.* 1736 ss.: Ἵμῆν ὦ Ἵμέναι' ὦ). Per un dettagliato elenco delle attestazioni greche e latine cfr. Maas 1907, da integrare con la più recente indagine di Muth 1954.

Generalmente gli imenei si rivolgono in forma diretta ad uno o ad entrambi gli sposi, secondo il procedimento dell'apostrofe<sup>16</sup>: il saluto alla coppia nuziale, espresso dalla locuzione χαίρει (χαίροις) più il vocativo dello sposo e/o della sposa, costituisce anch'esso un motivo tipico, benché non sia possibile dedurre, sulla base delle sue attestazioni<sup>17</sup>, in quale parte dei carmi fosse compreso. Come è noto una figura stilistica ricorrente nei canti di nozze è, ancora, il *makarismós*<sup>18</sup>. Era frequente infatti nel corso della cerimonia nuziale che parole di plauso per gli sposi fossero accompagnate da accenti di entusiastica esaltazione della loro felicità, per la quale venivano proclamati 'beati'<sup>19</sup>. Motivo di elevatissimo elogio è naturalmente rappresentato dal legame con una stirpe divina, onore che viene spesso espresso da una proposizione in cui l'aggettivo μάκαρ o ὄλβιος è unito al nesso μόνος θνητός (θνητῶν)<sup>20</sup>: lo sposo è il solo tra i mortali ad essersi imparentato con una divinità. Dallo studio delle fonti antiche condotto da Lyghounis 1991, 168-170, risulta che gli sposi venivano presentati secondo moduli descrittivi ricorrenti: caratteristiche precipue della νύμφη che vengono costantemente enfatizzate sono la bellezza, l'eccellenza nei lavori della tessitura e l'affezione alla famiglia, qualità per le quali risulta essere superiore a tutte le donne, o per lo meno all'interno del gruppo delle sue coetanee. Il paragone della sposa con una divinità<sup>21</sup> costituisce a sua volta un motivo tradizionale dei canti nuziali, come pure procedimento fisso sembra essere il raffronto della sposa con un elemento vegetale<sup>22</sup>. La figura dello sposo è altrettanto tipicizzata: le qualità solitamente riferitegli sono "vigore fisico, valore in guerra, nobiltà dei natali, potere e ricchezza"<sup>23</sup>, virtù che, come quelle della consorte, sono spesso messe in relazione o confrontate con quelle divine, specialmente di Ares (come in Sapph. fr. 111.5-6 V.); accanto al confronto degli sposi con divinità, viene fatta menzione di matrimoni

<sup>16</sup> Cfr. e.g. Sapph. fr. 112, 115, 116, 117 V.

<sup>17</sup> Cfr. Sapph. fr. 116 e 117 V.; Theocr. 18.49.

<sup>18</sup> Il motivo del *makarismós* che compare già in Omero (*Od.* 6.158-9 e 24.192-202) si trova attestato nell'epitalamio letterario in Saffo (fr. 112.1-2 V.) e in Teocrito (18.16-18). Altri noti esempi di *makarismós* si trovano nella descrizione di Esiodo delle nozze di Peleo e Teti (il ricordato fr. 211.6 M.-W.), nella *Pace* (1333-4) e negli *Uccelli* (1721-5) di Aristofane.

<sup>19</sup> Come afferma Fedeli 1972, 67, si tratta della "predicazione della beatitudine per mezzo di aggettivi quali μάκαρ, μακάριος, ὄλβιος, εὐδαίμων".

<sup>20</sup> Cfr. Lyghounis 1991, 185. Si veda Theocr. 18.16-18.

<sup>21</sup> Frequente era anche il paragone con personaggi mitici: cfr., ad esempio, Sapph. fr. 23 V., in cui una donna, probabilmente una sposa, viene comparata a Elena e a Ermione.

<sup>22</sup> Si ricordi il fr. 105a V., in cui la sposa è confrontata con una mela, oppure il fr. 105b V. dove il raffronto è con un giacinto. Nel fr. 115 V. è lo sposo ad essere paragonato a un giunco. Anche Teocrito in 18.29-30 si è servito del *topos* nel paragone di Elena con un cipresso.

<sup>23</sup> Cfr. Lyghounis 1991, 171.

mitici, quali quelli di Peleo e Teti<sup>24</sup> o di Ettore e Andromaca<sup>25</sup>, che fungono da modello per le nozze del canto che celebrano<sup>26</sup>. Tra i motivi di elogio, l'encomio della stirpe prestigiosa degli sposi, che possono vantare nobiltà e ricchezza, è un *topos* riscontrabile comunemente nelle fonti antiche<sup>27</sup>. Da rilevare, infine, nei canti nuziali la presenza di numerose allusioni alla cerimonia in occasione della quale gli imenei vengono eseguiti, come in particolare la menzione delle fiaccole che, portate in mano dalla madre dello sposo, attestano per la loro stessa presenza la legittimità dell'unione matrimoniale<sup>28</sup>.

Se – come abbiamo visto – per il periodo arcaico ci si trova di fronte a una tradizione imenaica frammentaria e di incerta decifrazione, ma che contemplava la presenza, verosimilmente, di un genere definito e funzionale alla cerimonia rituale, nel corso del V e del IV secolo a.C. il canto nuziale si svincola da ogni contesto specifico e, con acquisita autonomia, penetra con le sue caratteristiche in altri generi letterari, quali in special modo quelli di ambito drammatico. Appartengono infatti alla tragedia e alla commedia gli esempi di epitalami più interessanti del periodo classico<sup>29</sup>: dopo questa lunga ma necessaria premessa, ci si prefigge dunque lo studio dell'imeneo così come è preservato in Euripide, analizzando rispettivamente i drammi in cui viene eseguito un canto nuziale qualificato come tale (*Fetonte*, 227-44; *Troiane*, 308-42; *Ifigenia in Aulide*, 1036-96), quelli in cui viene fatta menzione dell'imeneo e della sua esecuzione (*Alceste*, 915-25; *Eracle*, 9-12; *Elena*, 722-5) o nelle quali sia ravvisabile la natura imenaica del testo che allude alle nozze (*Ciclope*, 511-8)<sup>30</sup>. L'obiettivo è quello di individuare i caratteri e il significato che il canto nuziale assume rispetto ad un ideale modello tradizionale, in rapporto al quale si cercherà di comprendere, relativamente ai motivi tematici, alle scelte lessicali, alla forma e alla prassi esecutiva, se si possano stabilire punti di contatto rispetto alle attestazioni

<sup>24</sup> La menzione delle nozze di Peleo e Teti e dei canti intonati durante tale occasione festiva compare in *Il.* 24.62-6; Hes. fr. 211 M.-W.; Pind. *N.* 5.22-5; Aesch. *TrGF* III F 350.

<sup>25</sup> Cfr. Sapph. fr. 44 V.

<sup>26</sup> Cfr. Lyghounis 1991, 191.

<sup>27</sup> Cfr. *Il.* 9.284; *Od.* 11.327; Hes. fr. 25.28-9 M.-W.; Pind. *P.* 9.112; Theocr. 18.49 e 53.

<sup>28</sup> Sull'imeneo vasta è la bibliografia: oltre al già citato lavoro di Lyghounis 1991, si vedano Contiades-Tsitsoni 1990, con Hague 1983; Kahn 1990, 28-71; Keydell 1962; Maas 1914; Muth 1954; Muth 1977; Robbins 1998; Brulé 2001; Walcher 2009, 73-83 e Swift 2010, 241-297.

<sup>29</sup> Sul matrimonio e sui canti di nozze in ambito tragico cfr. in generale Contiades-Tsitsoni 1994; Foley 1982; Foley 1985; Loraux 1988, 36-44; Rehm 1994; Seaford 1986 e Seaford 1987.

<sup>30</sup> I passi sono citati secondo l'edizione oxoniense di J. Diggle; per il *Fetonte* viene riprodotto il testo curato e commentato da Diggle 1970.

extradrammatiche o se ci si trovi di fronte ad uno scarto consapevolmente programmato.

### 2. Presenza ed esecuzione del canto di nozze nei drammi euripidei

L'uso di elementi esecutivi imenaici in Euripide si può riassumere come dalla tabella che segue. Per 'locutore' si intende qui il personaggio (o il coro) che parla o canta sulla scena (o nello spazio dell'orchestra); con l'espressione 'chi canta' ci si riferisce al coro dell'imeneo di volta in volta evocato. 'Chi danza', infine, si riferisce al gruppo che esegue la coreografia effettiva o evocata dalla narrazione:

	LOCUTORE	CHI CANTA	CHI DANZA	STRUMENTI	FASE DELLA CERIMONIA	DESIGNAZIONE DEL CANTO
<i>Alc.</i>	Admeto	Κῶμος	-	-	corteo	ὑμέναιος
<i>HF</i>	Anfitrone	tutti i Cadmei	-	λωτός	corteo	ὑμέναιος
<i>Phaëth.</i>	-	coro di vergini e Merope	coro di vergini	-	corteo (mentre Merope crede che Fetonte sia diretto alla casa della sposa)	γαμήλιοι μολπαί
<i>Tr.</i>	-	Cassandra (ma invita anche la madre e il coro)	Cassandra (ma invita anche la madre e il coro)	-	corteo immaginario dal tempio di Apollo ad Argo	γαμήλια μέλη
<i>Hel.</i>	messaggero	corteo, tra cui i Dioscuri	-	-	corteo	ὑμέναιος
<i>IA</i>	coro delle Calcidesi	Pieridi Centauri	Nereidi	λωτός κίθαρις σύριγξ	banchetto	ὑμέναιος
<i>Cycl.</i>	-	coro di satiri	-	-	-	-

Dall'analisi dei passi presi in considerazione è constatabile che solo nel *Fetonte* e nelle *Troiane* viene realmente eseguito un vero e proprio canto nuziale in onore degli sposi. Argomento della prima tragedia, come noto, è la vicenda del giovane Fetonte che, venuto a sapere dalla madre Climene di essere figlio del Sole, chiede e ottiene da questi il permesso di condurre il suo carro, ma, incapace per inesperienza di frenare l'impeto dei cavalli, alla

fine viene sbalzato dal carro, precipita e muore. Non ancora a conoscenza del triste evento, il re Merope – re della terra di Etiopia e marito di Climene – che aveva progettato di far sposare Fetonte a una delle figlie del dio Helios, entra in scena con un coro di fanciulle<sup>31</sup> e insieme a loro intona un canto. Con questo, celebrando Imeneo, Afrodite e il matrimonio che si sta organizzando, viene offerta “a complete performance of the nuptial song”<sup>32</sup>. Il motivo del matrimonio si presenta dunque strettamente unito con quello della morte, e l’imeneo di esaltazione delle nozze di Fetonte, cantato in un momento del dramma in cui lo spettatore si sarebbe aspettato l’esecuzione di un *threnos* in onore del giovane appena caduto, è sentito in tutta la sua drammaticità. La connessione della tematica nuziale con quella della morte si riscontra del resto anche nelle *Troiane*: Cassandra, brandendo una fiaccola, esce di corsa dalla tenda delle prigioniere troiane danzando e cantando gioiosamente per celebrare la sua prossima unione con Agamennone, con un festoso imeneo (308-41). In realtà, destinata alla consueta sorte di concubina che attende ogni donna di una città vinta, non sarà celebrato per lei alcun reale matrimonio. Creduta una folle menade in preda al delirio dionisiaco<sup>33</sup>, Cassandra è però consapevole di essere destinata a morire, e sa che la sua unione con Agamennone condurrà alla rovina anche l’odioso re dei Greci (cfr. 361-4, 403-5). Il suo, dunque, non è un canto di giubilo per nozze immaginarie che non avranno mai luogo, bensì una *parodia consapevole* di imeneo, che ironicamente allude alla morte<sup>34</sup>.

Come nelle *Troiane*, così anche nel *Ciclope* non viene celebrato alcun matrimonio nel corso della narrazione, ma il riferimento al rito nuziale è comunque messo in relazione con la vicenda descritta. Esso viene infatti impiegato dal coro di satiri come referente metaforico per alludere alla sorte che, secondo i piani di Odisseo, attende il Ciclope dentro la grotta: essere

<sup>31</sup> I riferimenti ad esso nel testo lo presentano infatti formato da παρθένοι al v. 218 e da κόραι al v. 245. Queste giovani donne, da identificarsi, con maggiore probabilità (cfr. Diggle 1970, 149), con le figlie dei cittadini di Etiopia, costituiscono un coro secondario alla guida del quale si pone lo stesso Merope, come farebbero intendere le parole di Climene che così annuncia l’arrivo sulla scena del marito: πόσις πόσις μοι πλησίον γαμηλίους / μολπὰς ἀυτεῖ παρθένοις ἡγούμενος (217-8). Per altri esempi di introduzione di un coro secondario per l’esecuzione di un singolo canto cfr. Barrett 1964, 167-168.

<sup>32</sup> Calame 1977, 84-85.

<sup>33</sup> Tale è la percezione che hanno di Cassandra il coro (v. 341), Taltibio (451) e la madre Ecuba (170, 307, 350).

<sup>34</sup> Come afferma Papadopoulou 2000, 520, “it is a marriage song to Hymenaios, but through its multiple connotations it turns into an exhilarated and fervent hymn to Death and the power of certain revenge”. La monodia è definita “travesty of wedding-song” da Webster 1967, 178, “a mere parody” da Lee 1976, 125 e “mock epithalamium” da Foley 1985, 88.

ubriacato e accecato una volta che sia caduto nel sonno. Così si legge ai vv. 511-8:

καλὸν ὄμμασιν δεδορκῶς  
καλὸς ἐκπεραῖ μελάθρων.  
< > φιλεῖ τίς ἡμᾶς;  
λύχνα δ' † ἀμμένει δαῖτα σὸν  
χρόα χάς † τέρεινα νύμφα 515  
δροσερῶν ἔσωθεν ἄντρων.  
στεφάνων δ' οὐ μία χροιά  
περὶ σὸν κράτα τάχ' ἐξομιλήσει.

L'ingresso in scena di Polifemo viene celebrato con una sorta di imeneo parodico in cui, mediante un ironico gioco di doppi sensi, il mostro viene assimilato in modo grottesco a uno sposo bello<sup>35</sup> che esce di casa la mattina delle nozze, e gli elementi propri della cerimonia nuziale che lo attendono nell'antro costituiscono, in realtà, un'allusione alle vicende dell'imminente accecamento. Così, ad esempio, la "tenera sposa" (v. 515) è in realtà il tizzone ardente che lo renderà cieco e la corona variopinta che adorerà la sua testa si può identificare con il sangue che gli sprizzerà dalla ferita in mille rivoli (cfr. i vv. 517-8)<sup>36</sup>.

Diversamente dalle opere drammatiche sopra descritte, in cui si assiste all'esecuzione di un vero e proprio canto nuziale o dove ad esso si fa allusione in forma parodica, in tutti gli altri casi il riferimento all'imeneo è sempre in relazione al ricordo di un personaggio nel giorno delle nozze e il canto si presenta così solamente rievocato. È importante constatare che chi ne fa menzione è un locutore distinto da chi a suo tempo li aveva eseguiti. In stretta associazione al ricordo del proprio matrimonio è presentato ad esempio il lamento di Admeto per la morte della moglie Alceste nell'omonima tragedia. Al ritorno dal funerale il peso della sventura che lo ha travolto si traduce nel ricordo, per contrasto, del giorno in cui l'ingresso suo e di Alceste in quella stessa dimora era stato accompagnato dall'atmosfera allegra e gioiosa della festa nuziale. Di particolare interesse risultano le parole pronunciate in anapesti con cui Admeto ricorda nostalgicamente il giorno dello sposalizio, ai vv. 915-25:

τότε μὲν πεύκαις σὺν Πηλιάσιν 915  
σὺν θ' ὑμεναίοις ἔστειχον ἔσω

<sup>35</sup> Cfr. 511-2 dove la celebrazione della bellezza, motivo tipicamente imenaico, è espressa con insistenza mediante il ricorso all'anafora (καλόν 511, καλός 512). Come nota Napolitano 2003, 138 appare qui paradossale e comico che venga esaltato il fascino dello sguardo, dal momento che l'elogio era rivolto al monocolo Polifemo.

<sup>36</sup> Per questo gioco di ironiche allusioni si vedano almeno Napolitano 2003, 137 e Seaford 1984, 201-203.

φιλίας ἀλόχου χέρα βαστάζων,  
 πολυάχητος δ' εἶπετο κῶμος  
 τὴν τε θανούσαν κᾶμ' ὀλβίζων  
 ὡς εὐπατρίδαι κἀπ' ἀμφοτέρων 920  
 ὄντες ἀριστέων σύζυγες εἶμεν·  
 νῦν δ' ὑμεναίων γόος ἀντίπαλος  
 λευκῶν τε πέπλων μέλανεσ στολμοὶ  
 πέμπουσί μ' ἔσω  
 λέκτρων κοίτας ἐς ἐρήμους. 925

Nel discorso vengono a giustapporsi elementi dei due diversi ambiti: da un lato le vesti nere e il compianto del lutto, dall'altro le vesti bianche e i festosi canti imenaici dei concittadini<sup>37</sup>.

Nell'*Eracle*, in contrapposizione alla triste inesorabilità del destino di morte che il tiranno Lico è pronto ad attuare contro gli Eraclidi, Anfitrione menziona le gioie dello spotalizio con il quale Eracle si unì a Megara, figlia del re di Tebe Creonte, ricordando dunque anche i canti nuziali con i quali la sposa venne acclamata da tutti i Cadmei quando fu condotta dall'eroe alla dimora coniugale. Si legge ai vv. 9-12:

Κρέων δὲ Μεγάρας τῆσδε γίγνεται πατήρ,  
 ἦν πάντες ὑμεναίοισι Καδμεῖοί ποτε 10  
 λωτῶ συνηγάλαξαν ἠνίκ' εἰς ἐμούς  
 δόμους ὁ κλεινὸς Ἡρακλῆς νιν ἤγετο.

Nell'*Elena* a ricordare la celebrazione nuziale di Elena e Menelao è il medesimo servo giunto sulla scena ad avvertire della sparizione della donna che, ritenuta la vera moglie dell'Atride ma in verità mero simulacro di essa, era custodita all'interno di una grotta: infatti, nel momento del riconoscimento dei due coniugi, egli afferma di voler far rivivere, rinnovandolo nella memoria, il momento della processione nuziale in cui venne intonato il canto di nozze. Così egli sottolinea la volontà di replicare il rito che era stato compiuto (vv. 722-5):

νῦν ἀνανεοῦμαι τὸν σὸν ὑμέναιον πάλιν  
 καὶ λαμπάδων μεμνήμεθ' ἄς τετραόροις  
 ἵπποις τροχάζων παρέφερον· σὺ δ' ἐν δίφροις 725  
 ξὺν τῷδε νόμφῃ δῶμ' ἔλειπεσ ὄλβιον.

Già precedentemente la stessa Elena, nel rivedere il marito, aveva ricordato il giorno in cui si unirono in matrimonio, rievocando in particolare il corteo da cui venne condotta, alla luce delle fiaccole, alla sua nuova casa e in occasione del quale i Dioscuri suoi fratelli esaltarono la sua felicità di

<sup>37</sup> Per una dettagliata analisi di questo passo cfr. Parker 2007, 234-237.

sposa<sup>38</sup>. Il terzo stasimo dell'*Ifigenia in Aulide* (1036-97), costruito sulla contrapposizione tra il felice imeneo per le gioiose e splendide nozze di Peleo e Teti da cui nascerà Achille (strofe e antistrofe) e la sorte di Ifigenia destinata invece al sacrificio dal padre (epodo), si presenta come affatto particolare dal punto di vista dell'esecuzione: le nozze di Peleo e Teti costituiscono un *exemplum* mitico generalmente in uso nei canti imenaici, che viene qui cantato in forma lirica dal coro tragico, rievocando però i canti intonati per l'evento dalle Pieridi<sup>39</sup> o riproducendo quelli eseguiti successivamente dai Centauri<sup>40</sup>. Le donne calcidesi che costituiscono il coro fanno poi intendere che le voci dei Centauri seguirono nella 'performance' quelle delle Pieridi (cfr. 1058-61): l'imeneo per le nozze di Peleo e Teti avrebbe dovuto prevedere, dunque, una esecuzione in forma amebea compiuta da un coro misto, in cui cioè un coro di sesso femminile si alterna ad uno di sesso maschile, forma che, simboleggiando la combinazione dei due generi, appare particolarmente appropriata per un canto nuziale<sup>41</sup>. Il contrasto tra il clima della festa e la tragica situazione di Ifigenia nell'imminenza della sua uccisione, evidenziato tramite lo scivolare del componimento verso un'intonazione di mestizia, sembra inoltre far rientrare il canto corale nell'ambito dei cosiddetti "anti-Epithalamien"<sup>42</sup>, imenei 'alla rovescia' per le nozze incompiute di giovani morenti anzitempo, spesso

<sup>38</sup> Cfr. i vv. 638-40: ἄν ὑπὸ λαμπάδων κόροι λεύκιπποι / ξυνομαίμονες ὄλβισαν, ὄλβισαν κτλ.

<sup>39</sup> I canti e le danze delle Pieridi che allietarono il divino banchetto sono descritti nella strofe. Cfr. in particolare i vv. 1040-6: ὄτ' ἀνὰ Πήλιον αἰ καλλιπλόκαμοι / Πιερίδες ἐν δαιτὶ θεῶν / χρυσεοσάνδαλον ἴχνος / ἐν γῶ κρούουσαι / Πηλέως ἐς γάμον ἦλθον, / μελωδοῖς Θέτιν ἀχήμασι τὸν τ' Αἰακίδαυ / ... κλέουσαι.

<sup>40</sup> Nell'antistrofe viene evocato l'arrivo tumultuoso dei Centauri; viene in seguito ripetuto il loro canto, mediante il quale è annunciata a Teti – secondo la profezia di Chirone – la nascita di Achille. Cfr. 1058-62: ἅμα δ' ... / θίασος ἔμολεν ἵπποβάτας / Κενταύρων ἐπὶ δαῖτα τὰν / θεῶν κρατήρᾳ τε Βάκχου. / μέγα δ' ἀνέκλαγον κτλ.

<sup>41</sup> Per l'impiego di questo tipo di esecuzione in ambito epitalamico nelle fonti di genere epico-lirico, cfr. Swift 2006, 133-136. Sull'impiego di un coro misto in generale e sul suo utilizzo nell'*Ippolito* nell'ambito di possibili allusioni epitalamiche si veda Swift 2010, 255-279 (per la presenza di motivi imenaici nell'*Ippolito* cfr. anche Halleran 1991).

<sup>42</sup> Muth 1993, 586. L'espressione è usata anche da Contiades-Tsitsoni 1990, 28. Prima tragica attestazione di questo contro-genere si trova in un corale dell'*Agamennone* di Eschilo (705-11) nel quale il coro stabilisce un'antitesi tra l'imeneo gioioso eseguito durante la celebrazione del matrimonio di Elena con Paride e l'inno quale canto di dolore intonato dopo le conseguenze disastrose di tali nozze (cfr. Contiades-Tsitsoni 1994, 56; Rehm 1994, 43-58). Esempi di imeneo 'mortale' si ritrovano però anche in Sofocle, come in *Antigone*, nella monodia della protagonista (806-15) che, dovendo morire prima di essersi sposata, lamenta di non aver potuto prendere parte all'esecuzione di imenei e di doversi invece unire ad Ade. Cfr. anche *Trach.* 497-530: per la presenza di elementi del genere nuziale cfr. Rodighiero 2008, 345-352.

ragazze che andranno spose ad Ade: l'ὕμεναιος viene così rimodulato in una sorta di θρήνος. La medesima associazione di matrimonio e tematica funebre e la conseguente trasformazione del componimento imenaico in *planctus* allusivo alla morte sono del resto attestate, in Euripide, anche nelle *Troiane* (nella monodia di Cassandra sopra ricordata) e nel canto corale delle vergini nei già menzionati vv. 227-44 del *Fetonte*.

Realizzato direttamente o introdotto da un locutore che riporta l'esecuzione altrui, in ogni caso un elemento che viene costantemente enfatizzato in tutti i passi analizzati è la coralità della 'performance', per lo più da parte di un gruppo omogeneo costituito da vergini, come nel caso del *Fetonte*, o da un'intera comunità cittadina come nell'*Eracle*, dove la discendenza comune degli esecutori del canto è sottolineata dalla loro stessa designazione come Cadmei. Un caso singolare è invece rappresentato dal canto nuziale presente nelle *Troiane*: esso è infatti intonato dalla sola Cassandra in una ironica monodia; della tradizionale coralità del canto imenaico, tuttavia, è fatta menzione quando la profetessa esorta la madre<sup>43</sup> e il coro di donne troiane<sup>44</sup> al canto con cui essa stessa celebra le sue nozze.

Interessante è poi constatare che le espressioni che impiegate per mostrare l'intonazione del canto sono molto spesso connesse con l'idea di grido o di clamore, come emerge in questi passi:

*Alceste* 916-8: σύν δ' ὕμεναίοις... πολυάχητος δ' εἶπετο κῶμος (*in lyr.*)

*Eracle* 10-11: ὕμεναίοισι... συνηλάαξαν (*trim.*)

*Troiane* 334-6: βόασον ὕμεναιον... ἰαχᾶς (*in lyr.*)

*Ifigenia in Aulide* 1039: ἔστασεν ἰαχάν (*in lyr.*);

1062: μέγα δ' ἀνέκλαγον (*in lyr.*).

È possibile, a mio avviso, che con tali forme si intenda alludere alla forza della voce impiegata nell'esecuzione del canto, come talora evidenziato anche con l'impiego di μέγας o di πολὺς con funzione avverbiale<sup>45</sup>.

Oltre ai passi presi in esame, l'uso del verbo βοάω come forma di espressione tragica dei canti nuziali si ritrova ai vv. 1433-5 dell'*Elena*<sup>46</sup>. Teoclimeno, divenuto re dopo la morte del padre Proteo, incalza con

<sup>43</sup> Cfr. 332-4 χόρευε, μάτερ, χόρευμι' ἀναγε, πόδα σὸν / ἔλισσε τᾷδ' ἐκείσε μετ' ἐμέθεν ποδῶν / φέρουσα φιλάταν βάσιν. Cassandra si rivolge in forma diretta alla madre esortandola a seguirla nei passi di danza. Cfr. anche 329-30 ἄγε σὺ Φοῖβέ νιν· κατὰ σὸν ἐν δάφναις / ἀνάκτορον θηπολῶ: Apollo stesso è invitato da Cassandra ad assumere il ruolo di corifeo e a guidare la danza del canto imenaico.

<sup>44</sup> Cfr. 338-40, dove si presenta l'invito al coro di donne troiane a unirsi anch'esse nel canto che celebra il suo stato di sposa: ἴτ', ὦ καλλίπεπλοι Φρυγῶν / κόραι, μέλπετ' ἐμῶν γάμων / τὸν πεπρωμένον εὐνᾶ / πόσιν ἐμέθεν.

<sup>45</sup> Cfr. Kaimio 1977, 185: "πολύς is equivalent to μέγας, 'loud'".

<sup>46</sup> Cfr. Kannicht 1969, 370-371.

assillanti profferte nuziali l'eroina che era stata affidata da Zeus a Proteo affinché conservasse puro il letto al suo legittimo sposo. Quando il matrimonio sembra concretizzarsi agli occhi del barbaro, ingannato da Menelao, egli ordina che esso venga festeggiato in ogni dove, inneggiando all'evento con canti felici. Così egli proclama (1433-5):

... πᾶσαν δὲ χρῆ  
 γαῖαν βοᾶσθαι μακαρίας ὑμνωδίαις  
 ὑμέναιος Ἑλένης κάμὸν ὡς ζηλωτὸς ἦ<sup>47</sup>. 1435

Lì l'impiego dell'attributo μακάριος per qualificare i canti nuziali, definiti ὑμνωδίαι, sembra rimandare all'uso del procedimento del *makarismós*: "the songs are called μακάριαι but they are songs which in fact call the bride and groom μακάριοι"<sup>48</sup>. Si noti inoltre il rilievo posto sull'interezza del paese nell'esecuzione del canto (cfr. πᾶσαν... γαῖαν), sottolineata anche nell'imeneo in onore di Fetonte e nel ricordo da parte di Anfitrione delle nozze del figlio nell'*Eracle*<sup>49</sup>.

In merito alla danza degno di menzione appare solo il caso dell'*Ifigenia in Aulide*, dove un terzo gruppo, diverso dai due che intonano il canto, viene citato per la sola esecuzione di movimenti coreografici<sup>50</sup>. L'elemento della circolarità, individuato per i passi di danza in relazione alle testimonianze imenaiche di tipo epico-lirico, viene talora espresso anche nei testi tragici analizzati<sup>51</sup>. Si ricordi tuttavia, a scanso di generalizzazioni, che "la disposizione a cerchio è [...] uno dei motivi formali più frequenti nelle descrizioni dell'attività corale greca"<sup>52</sup>: la composizione di figure secondo schemi circolari non deve dunque essere considerata, da sola, come elemento distintivo del genere imenaico. Quanto agli strumenti musicali impiegati, là

<sup>47</sup> Vv. 1433-5. Qui il termine 'imeneo' sembra essere impiegato nel senso di 'nozze'. Per l'uso di ὑμέναιος come equivalente di γάμος si vedano anche Soph. *OT* 422-3; Eur. *IA* 123.

<sup>48</sup> McDonald 1978, 193. Analogamente, non è l'ὑμέναιος a essere ζηλωτός: sono le persone che contraggono un così prospero matrimonio a essere oggetto di invidia.

<sup>49</sup> Eur. *Phaëth.* 243-4 δι' ἀπειρονα γαῖαν / ... ὑμνήσῃ; *HF* 10-11 πάντες ὑμεναίοισι Καδμείοι... συνηλάξαζαν.

<sup>50</sup> Si tratta delle Nereidi. Cfr. 1054-7 παρὰ δὲ λευκοφαῖ ψάμαθον / εἰλισσόμεναι κύκλια / πεντήκοντα κόραι Νηρέως / γάμους ἐχόρευσαν.

<sup>51</sup> Cfr. Eur. *Tr.* 333 ἔλισσε τᾶδ' ἐκεῖσε μετ' ἐμέθεν ποδῶν; *IA* 1055-7 εἰλισσόμεναι κόραι Νηρέως... ἐχόρευσαν. Da attribuire a un contesto imenaico, per quanto non relativo al canto di nozze preso in esame, è anche *Phaëth.* 247-8 χορεύσαι κάγκυκλώσασθαι... σεμνοῖσιν ὑμεναίοισιν.

<sup>52</sup> Lyghounis 1991, 180. Per la circolarità in ambito tragico, non necessariamente in connessione con un contesto nuziale, cfr. Davidson 1986.

dove essi vengono citati non sembrano discostarsi da quelli menzionati per l'ambito epico-lirico<sup>53</sup>.

La fase della cerimonia, infine, in cui l'imeneo menzionato nei passi tragici sarebbe stato eseguito è sempre quella della processione, eccezion fatta per l'*Ifigenia in Aulide*, dove è chiaro il riferimento al banchetto degli dei come occasione di intonazione del canto<sup>54</sup>, e per il brano intonato dai Satiri nel *Ciclope*, che non presenta alcuna reale circostanza nuziale. Notiamo invece che, per quanto la celebrazione nuziale reale non sia presente neppure nel *Fetonte* e nelle *Troiane*, la fase celebrativa che si immagina come l'occasione della 'performance' è in ogni caso il corteo<sup>55</sup>. Sembra dunque essere confermata anche per le opere drammatiche l'ipotesi avanzata da Muth<sup>56</sup> secondo il quale, per quanto canti imenaici potessero essere compiuti in ogni fase della celebrazione nuziale, essi erano di preferenza eseguiti in occasione del corteo che accompagnava la sposa alla sua nuova dimora.

### 3. Temi imenaici riscontrati e scelte lessicali

Nei passi tragici nei quali l'imeneo non è semplicemente rievocato, bensì realmente eseguito, vale a dire nel *Fetonte* e nelle *Troiane*, compare l'invocazione al dio che presiedeva al matrimonio, *Hymen* o *Hymenaios*<sup>57</sup>. Solo nella monodia di Cassandra, tuttavia, essa è reiterata, costituendo, seppur con *variatio*, una sorta di ritornello. Nel *Fetonte*, invece, l'apostrofe al dio sembra essere motivata non dal suo essere elemento tradizionalmente presente in un canto imenaico, quanto piuttosto dalla sua attinenza al contesto del canto, e il dio chiamato in causa sarebbe poi alluso nei versi

<sup>53</sup> Cfr. Eur. *HF* 11 λωτῶ; *IA* 1036-9 διὰ λωτοῦ Λίβυος / μετὰ τε φιλοχόρου κιθάρας / συρίγγων θ' ὑπὸ καλαμοεσ- / σᾶν.

<sup>54</sup> Cfr. 1041 παρὰ δαιτὶ θεῶν; 1060-1 ἐπὶ δαῖτα τὰν / θεῶν.

<sup>55</sup> Per le *Troiane* vd. al v. 308 l'impiego della formula di ingresso usata nelle processioni nuziali, ossia ἄνεχε πάρεχε, forma di esordio che trova paralleli in Ar. *Av.* 1720 e in Eur. *Cycl.* 203. Delle due interpretazioni proposte (cfr. Lee 1976, 127), "fermati, fai largo (allo sposo)" oppure "tieni alta, porgi (la torcia)", qui, dato il contesto, in particolare la menzione della torcia che Taltibio afferma di vedere all'interno della tenda (cfr. v. 298), sembra più plausibile la seconda. Si tratterebbe di un imperativo rivolto da Cassandra a se stessa, l'ordine di levare le fiaccole in occasione del corteo nuziale che si sarebbe snodato dal tempio di Apollo (cfr. 310 λαμπάσι τόδ' ἱερόν; 329-30 κατὰ σὸν ἐν δάφναις / ἀνάκτορον θυηπολῶ) ad Argo (cfr. 313 κατ' Ἄργος ἄ γαμουμένα).

<sup>56</sup> Cfr. Muth 1977, 55.

<sup>57</sup> Eur. *Phaëth.* 227 Ὕμην Ὕμην. Per le *Troiane*: 310 ὦ Ὕμέναι' ἄναξ, 314 Ὕμην ὦ Ὕμέναι' ἄναξ, 322 ὦ Ὕμέναιε, 331 Ὕμην ὦ Ὕμέναι' Ὕμην.

successivi (a lui farebbero infatti riferimento i versi 233-5, dove verrebbe menzionato come νεόζυγος πῶλος)<sup>58</sup>.

In relazione al matrimonio, un motivo sempre presente in tutte le tragedie in cui compare il riferimento al canto imenaico è il *makarismós*. Esso però è espressamente in relazione ai canti intonati per l'occasione nuziale descritta solo nell'*Alceste*<sup>59</sup>, nel *Fetonte*<sup>60</sup>, nelle *Troiane*<sup>61</sup> e nell'*Ifigenia in Aulide*<sup>62</sup>. Per *Eracle e Elena* si può solo supporre che il motivo sia relativo al canto imenaico preso in esame: nell'*Eracle* nelle parole del tiranno Lico che annulla l'onore vantato da Megara di essere stata onorata come sposa di un uomo illustre<sup>63</sup>, e in seguito nelle parole della stessa Megara che invoca l'intervento del marito grazie al quale un tempo venne chiamata beata tra i

<sup>58</sup> Circa l'identità del "neo-aggiogato puledro", è probabile che si tratti di Imeneo. Seguendo Diggle 1970, 151, qui Euripide alluderebbe infatti ad una versione del mito in base alla quale Imeneo, scomparso il giorno delle sue nozze, sarebbe stato portato al cielo dalla madre Afrodite, che poi lo nascose nell'etere. Il significato dell'allusione a tale leggenda è chiaro allo spettatore: come Imeneo, così anche Fetonte è morto il giorno del matrimonio. Convincente l'interpretazione di Diggle 1970, 149 anche per l'espressione σῶν γάμων γένναν ("la discendenza del tuo matrimonio", v. 230), secondo il quale la locuzione sarebbe rivolta ad Afrodite ad indicare il figlio Imeneo.

<sup>59</sup> Cfr. 918-21. Il verbo ὀλβίζω, seguito dalla causale introdotta da ὡς, rinvia al procedimento del *makarismós* che il corteo nuziale avrebbe impiegato durante le felicitazioni agli sposi per esaltarli in virtù della nobiltà di entrambi (cfr. l'espressione ἀπ' ἀμφοτέρων... ἀριστέων).

<sup>60</sup> Cfr. 240-4 ὦ μάκαρ, ὦ βασιλεὺς μείζων ἔτ' ὄλβον, / ὅς θεὸν κηδεύσεις / καὶ μόνος ἀθανάτων / γαμβρὸς δι' ἀπείρονα γαίαν / θνατὸς ὑμνήσῃ. Il termine μάκαρ è, come detto, un usuale termine di congratulazione riferito allo sposo o alla sposa, e anche μείζων ἔτ' ὄλβον rimanda alla fraseologia propria delle canzoni nuziali. Altro motivo di elogio qui presente, solitamente enfatizzato anche nelle testimonianze imenaiche di genere epico-lirico, è la qualifica dello sposo come l'unico tra i mortali a poter vantare una divina consorte.

<sup>61</sup> Cfr. 311-3 μακάριος ὁ γαμέτας, / μακαρία δ' ἐγὼ βασιλικοῖς λέκτροις / κατ' Ἄργος ἃ γαμουμένα. Oltre all'impiego dell'attributo μακάριος a qualificare entrambi gli sposi, il riferimento ai letti regali – rinvio all'illustre stirpe di Agamennone – avrebbe costituito, in occasione di nozze reali, un ulteriore motivo di elogio della sposa.

<sup>62</sup> Cfr. 1076-9 μακάριον τότε δαίμονες / τὰς εὐπάτριδος γάμον / Νηρήδων ἔθεσαν πρώτας / Πηλέως θ' ὑμεναίους. L'uso dell'aggettivo μακάριον in riferimento alle nozze in funzione predicativa potrebbe non indicare genericamente che il matrimonio fu reso "lieto" dagli dei che lo onorarono con musica, canto e danza, ma costituire un'allusione al procedimento del *makarismós*: in questa sezione esso sarebbe da connettere strettamente al plauso della sposa, che nei versi precedenti viene lodata per la sua futura progenie (Achille). Il termine πρώτας (1078), accostato a εὐπάτριδος (1077), può far riferimento all'eccellenza di Teti tra le Nereidi, secondo uno schema molto frequente in ambito imenaico.

<sup>63</sup> Cfr. 148-50 σὺ μὲν καθ' Ἑλλάδ' ἐκβαλὼν κόμπους κενοὺς /... σὺ δ' ὡς ἀρίστου φωτὸς ἐκλήθης δάμαρ. Si veda Mirto 1997, 112.

mortali<sup>64</sup>, sembra si faccia ricorso alla fraseologia congratulatoria propria delle canzoni nuziali. Si può pertanto supporre che uno dei motivi tematici degli imenei menzionati al verso 10 (ἦν πάντες ὑμεναίοισι Καδμεῖοι ποτε) fosse l'esaltazione della sposa per la fortuna e la felicità che le derivava dall'unione con l'eroe. Anche nell'*Elena* l'intento del servo di rinnovare l'imeneo delle nozze di Elena e Menelao dopo l'avvenuto riconoscimento (cfr. 722 νῦν ἀνανεοῦμαι... πάλιν) esprime, di fatto, il desiderio di far rivivere nella memoria il motivo centrale del canto, ossia il *makarismós*<sup>65</sup>, come già aveva fatto Elena in occasione del duetto lirico con Menelao: ai vv. 638-40 (ἄν ὑπὸ λαμπάδων κόροι λεύκιπποι / ξυνομαίμονες ὄλβισαν, ὄλβισαν κτλ.) la reduplicazione del verbo ὄλβισαν sembrerebbe infatti corrispondere, nel canto cui si allude, all'insistenza della celebrazione della felicità degli sposi pronunciata dal corteo nuziale<sup>66</sup>. La felicitazione dei coniugi è molto di frequente resa mediante l'aggettivo μάκαρ, propriamente "beato", riferito all'uno e all'altra, alle canzoni intonate o alla celebrazione nuziale stessa. Si confrontino al riguardo i seguenti passi:

*Alceste* 919-21 ὀλβίζων / ὡς εὐπατρίδαι κάμ' ἀμφοτέρων / ὄντες ἀριστέων (*in lyr.*)

*Eracle* 150 σὺ δ' ὡς ἀρίστου φωτὸς ἐκλήθης δάμαρ (*in lyr.*)

493 μακαρία διὰ σ' ἐκληζόμεν βροτοῖς (*trim.*)

*Fetonte* 240-1 ὦ μάκαρ, ὦ βασιλεὺς μείζων ἔτ' ὄλβον, / ὃς θεᾶν κηδεύσεις (*in lyr.*)

*Troiane* 311 μακάριος ὁ γαμέτας (*in lyr.*)

312 μακαρία δ' ἐγὼ βασιλικοῖς λέκτροις (*in lyr.*)

316 μακαρίαίς ἀοιδαῖς (*in lyr.*)

*Elena* 640 ξυνομαίμονες ὄλβισαν, ὄλβισαν... (*in lyr.*)

1434 μακαρίαίς ὑμνοδίαίς (*trim.*)

*Ifigenia in Aulide* 1076-9 μακάριον... γάμον... ἔθεσαν (*in lyr.*)

L'impiego di tale epiteto è significativo, vista l'ambivalenza del termine in questione. Esso, spesso attribuito di un dio, è riferibile ad un mortale per esaltarne la prosperità, ma anche a chi è morto (o in procinto di morire) per enfatizzarne la virtù<sup>67</sup>: già, dunque, a livello lessicale si viene a creare una

<sup>64</sup> Cfr. 492-3 ὄλλυμαι δ' ἐγώ, / ἦ πρὶν μακαρία διὰ σ' ἐκληζόμεν βροτοῖς. Si veda Bond 1981, 192.

<sup>65</sup> Cfr. Kannicht 1969, 208.

<sup>66</sup> Cfr. Kannicht 1969, 189.

<sup>67</sup> Nell'*Elettra*, ad esempio, Clitemestra sul punto di morire è detta pari ai μάκαρες (994-5); Medea esorta i figli a portare i doni, che si riveleranno fatali, τῆ τυράννω μακαρία νύμφη (*Med.* 957); nell'*Alceste* la donna viene lodata per il suo atto di eroismo, affermando che, una volta morta, è diventata uno "spirito beato" (μακαρία δαίμων, 1003) e verrà onorata e pregata come gli dei.

connessione tra il motivo matrimoniale e quello della morte e l'uso di un procedimento proprio del genere imenaico diventa così equivoco. Come già ricordato, nell'*Eracle* la protagonista, che ha memoria di quando fu detta beata per la sua unione con l'eroe, è destinata alla morte, minacciata dall'usurpatore Lico. Nel *Fetonte* il giovane, detto fortunato per la parentela divina che acquisirà con le nozze, è in realtà già morto. Nelle *Troiane* è Cassandra stessa a intonare il *makarismós* per Agamennone e per sé, consapevole che questo legame procurerà presto la distruzione di entrambi. L'impiego dell'aggettivo μάκαρ non assume invece tali connotazioni di morte nell'*Ifigenia in Aulide*, dove è piuttosto da porre in relazione alla natura divina del matrimonio menzionato, in riferimento cioè alle nozze mitiche di Peleo e Teti presenziate dagli dei, e nell'*Elena* (v. 1434), dove la qualifica degli inni di nozze come 'beati' da parte di Teoclimeno sembra essere utilizzata dal re per affermare implicitamente che la sua felicità lo rende pari agli dei. Le motivazioni per cui gli sposi sono detti beati, là dove sono presenti, non sono espresse in forma univoca; celebrata, in ogni caso, è la loro nobiltà, come nell'*Alcesti* (in relazione all'eminente nobiltà delle casate) o nell'*Eracle* (in riferimento all'eccellenza del valore dell'eroe), oppure l'acquisizione di un'illustre parentela da parte dell'uno o dell'altra, divina nel caso del *Fetonte*, regale nelle *Troiane* per Cassandra, che così definisce il letto dove ad Argo si unirà al suo sposo-padrone. In generale, i pretesti di lode degli sposi menzionati in relazione ai canti eseguiti al loro matrimonio appaiono strettamente congiunti ai motivi tematici presenti all'interno della tragedia<sup>68</sup>. Nell'*Eracle*, ad esempio, dove è costantemente esaltato il valore dell'eroe e il successo delle sue imprese, quando viene fatto accenno allo sposalizio con Megara, è particolarmente enfatizzata la fortuna della donna di poter vantare Eracle come sposo, mentre non è mai posta in evidenza la regalità di Megara, figlia del sovrano di Tebe, dove pure un tempo i genitori dell'eroe erano giunti esuli. Nel *Fetonte*, al motivo di celebrazione dello sposo come unico tra i mortali a sposare una dea, si aggiunge l'insistenza della qualifica del giovane quale re e governante della città<sup>69</sup>: oggetto di elogio diviene dunque il potere che verrà assunto dal protagonista, in accordo con i disegni dinastici pianificati da Merope nel corso del dramma per garantire la prosperità del regno. Nell'*Ifigenia in*

<sup>68</sup> Solo nell'*Alcesti* all'elogio del nobile animo della donna che viene lodata per la devozione al marito e la sua assennatezza, intesa come attaccamento all'οἶκος, si sostituisce l'esaltazione della nobiltà di nascita di entrambi gli sposi. Interessante constatare che la bellezza, motivo di plauso ricorrente in ambito epico-lirico, compare solo nel *Ciclope*, dove viene parodicamente riferita al mostro Polifemo nella sua grottesca assimilazione a uno sposo.

<sup>69</sup> Cfr. 236-40 ἃ τὸν μέγαν / τᾶσδε πόλεως βασιλῆ νυμφεύει / ἀστερωποῖσιν δόμοισι χρυσεοῖς / ἄρχὸν φίλον Ἀφροδίτα / ὃ μάκαρ, ὃ βασιλεὺς μείζων ἔτ' ὄλβον, κτλ.

*Aulide* oltre all'eccellenza di Teti tra le Nereidi che è sembrato poter essere ravvisata nella sua qualifica come πρώτη Νηρηίδων (1078)<sup>70</sup>, è esaltato il suo ruolo di genitrice di Achille, futuro devastatore della terra di Troia ma, nel presente del dramma, anche sposo designato di Ifigenia per le sue false nozze. Per quanto legata alla 'parentela' tra Teti e Achille, l'esaltazione del matrimonio di Peleo e Teti è del resto il *solo* caso riscontrabile in cui sia fatta menzione di nozze mitiche che fungono da paradigma, per contrasto, del dramma di Ifigenia, destinata alla morte invece che alle gioie della vita matrimoniale. Neppure nelle *Troiane* viene fatta menzione di splendidi matrimoni anteriori, anche se l'accenno alle più felici vicende di Priamo<sup>71</sup> potrebbe essere un riferimento alle sue nozze prima con Arisba e poi con Ecuba, in occasione delle quali qualcuno avrebbe mosso il piede e guidato l'eterea danza, come ora Cassandra si ripropone di fare.

Come per le testimonianze imenaiche di genere epico-lirico, così anche in ambito drammatico numerosi sono inoltre i riferimenti alla cerimonia, in cui vengono eseguiti gli imenei. Uno degli elementi caratteristici di un 'normale' rito nuziale è l'uso delle fiaccole accese nel corso del corteo, comunemente indicate con il sostantivo λαμπάδες:

*Alcesti* 914 πεύκαις σὺν Πηλιάσιν (*in lyr.*)

*Troiane* 308-10 φλέγω... λαμπάσι τόδ' ἱερὸν (*in lyr.*)

*Elena* 723-4 λαμπάδων μεμνήμεθ' ἄς... παρέφερον (*trim.*)

638-40 ὑπὸ λαμπάδων... ὄλβισαν (*in lyr.*)

*Ione*<sup>72</sup> 1474-5 οὐχ ὑπὸ λαμπάδων... ὑμέναιος ἐμός (*in lyr.*)

La sottolineatura delle torce come elemento caratteristico sul piano rituale delle nozze pare voler alludere all'opposizione luminoso/buio che distingue l'unione matrimoniale legittima da una relazione illecita. Non a caso il riferimento alla luce è particolarmente insistito nelle *Troiane*<sup>73</sup>, dove Cassandra, per la quale il matrimonio non sarebbe contemplato perché sacerdotessa, esalta il suo forzato concubinato come se si stesse per sposare. Anche nell'*Elena* il riferimento alle fiaccole potrebbe alludere alla validità del matrimonio con Menelao, minata dalle insistenze del re Teoclimeno e

<sup>70</sup> Si ricordi che le Nereidi sono presenti al banchetto: vengono infatti menzionate in relazione alla danza eseguita al matrimonio della dea.

<sup>71</sup> Cfr. 325-8 πάλλε πόδ' αἰθέριον, ἄναγ' ἄναγε χορόν / εὐὰν εὐοῖ / ὡς ἐπὶ πατρὸς ἐμοῦ μακαριωτάταις / τύχαις.

<sup>72</sup> Il termine 'imeneo' viene qui impiegato da Creusa nel senso di 'nozze'. Posseduta infatti da Apollo, essa menziona gli elementi propri di una celebrazione nuziale che ne sottolineano la dimensione comunitaria, quali le fiaccole e la danza, per affermare che, al contrario, la sua unione con il dio avvenne in un'oscura solitudine: cfr. Lee 1997, 310.

<sup>73</sup> Cfr. *Tr.* 308, 319-20, 322. Per la locuzione πυρὸς φῶς del v. 319 cfr., sempre in relazione all'ambito matrimoniale, *Phoe.* 344-5 ἐγὼ δ' οὔτι σοι πυρὸς ἀνήψα φῶς / νόμιμον ἐν γάμοις ὡς πρέπει ματέρι μακαρίᾳ.

contrapposta alla falsità delle nozze con Paride per le quali Elena è divenuta oggetto di abominio universale<sup>74</sup>. La menzione delle fiaccole nell'*Alceste* potrebbe invece da un lato rinviare al riconoscimento pubblico dell'unione matrimoniale, dall'altro costituire un rimando alle torce impiegate anche nel rito funebre dal quale Admeto sta tornando<sup>75</sup>. Un tema riscontrato in relazione alla ritualità matrimoniale nei passi presi in esame è infine quello della perdita della verginità. La tematica è allusa nell'*Alceste*: Admeto, lamentando la solitudine del letto (925), rimanda implicitamente alle parole della moglie che aveva detto addio al talamo nuziale dove un tempo l'uomo per il quale stava sacrificando la vita le aveva sciolto la verginità<sup>76</sup>. Il motivo, in relazione non a un passato felice ma al futuro matrimoniale della ragazza (che lei, tuttavia, non potrà mai conoscere), è menzionato esplicitamente nell'*Ifigenia in Aulide*: la figlia di Agamennone viene infatti definita giovenca ancora intatta (μόσχον ἀκήρατον, 1083) perché non ancora andata in sposa a un figlio di Inaco. La consueta metafora dell'animale aggiogato per indicare l'unione matrimoniale (e dunque sessuale) è presente anche nel *Fetonte*, nell'allusione a Imeneo (cfr. i vv. 233-4 νεόζυγι... πώλω). Da rilevare che con tali paragoni nell'uno e nell'altro caso viene fatto uso del procedimento dell'εἰκάζειν, tratto tipico dei canti nuziali, per quanto nelle testimonianze di tipo epico-lirico gli elementi a cui gli sposi sono più comunemente assimilati siano di natura vegetale, piuttosto che animale<sup>77</sup>.

#### 4. Aspetti formali: forme dell'apostrofe, parallelismi e autoreferenzialità

Vengono qui presentate alcune osservazioni sull'aspetto formale assunto dai canti di nozze nei drammi euripidei. In accordo con il fine di queste pagine saranno esaminate solo quelle caratteristiche che si riscontrano anche

<sup>74</sup> Frequenti nella tragedia, per quanto solo in forma di allusione, sono i riferimenti alle nozze di Elena con Paride, che però, stando all'"ennesima palinodia dell'eroina" (Avezzi 2003, 223) che costituisce l'*Elena* di Euripide, non sarebbero in verità mai avvenute. Cfr. i vv. 30, 224-5, 232-7, 666-8, 882, 1097, 1118-21, 1506-7 e 1672.

<sup>75</sup> Anche per le *Troiane* Krummen 1998, 319 sostiene che il riferimento alle fiaccole rimanda al fuoco della *pyra* da accendersi in occasione del rito funebre (cfr. 320 ἀναφλέγω πυρὸς φῶς).

<sup>76</sup> Cfr. 177-8 ὦ λέκτρον, ἔνθα παρθένει' ἔλυσ' ἐγὼ / κορεύματ' ἐκ τοῦδ' ἀνδρός, κτλ. Per l'indicazione della prima notte di nozze con l'immagine dello sciogliere la verginità/la cintura, cfr. Soph. *Trach.* 924-5 su cui Rodighiero 2004, 216.

<sup>77</sup> In ambito tragico frequente è l'identificazione della vergine designata al sacrificio come giovenca (o puledra) indomita. Trattandosi di vergini in attesa delle nozze, la qualifica della selvatichezza, come già ricordato, suggerisce anche che la giovane non ha conosciuto l'addomesticamento costituito dal legame matrimoniale. Sul tema cfr. le classiche pagine di Loraux 1988, 36-39.

nelle composizioni imenaiche di ambito lirico, con particolare attenzione ad alcune scelte ricorrenti, vale a dire l'uso dell'apostrofe, la presenza di parallelismi e il ricorso all'autoreferenzialità. In quasi tutti i passi analizzati, gli imenei intonati nel giorno delle nozze si rivolgono direttamente a uno o a entrambi i coniugi. L'apostrofe, nella forma vocativa, si presenta però solo nel *Fetonte* (v. 240), per quanto, come afferma Diggle 1970, 154, "this is rather an exclamation than a direct address". Modalità più ricorrente, infatti, per indirizzarsi all'uno o all'altra degli sposi è l'impiego della seconda persona in relazione al verbo (*Phaëth.* 241 κηδεύσεις, 244 ὑμνήση, *Hel.* 725 ἔλειπες) o a forme pronominali (*Hel.* 724 σύ, *IA* 1080 σέ) e aggettivali (*Hel.* 722 τὸν σὸν ὑμέναιον)<sup>78</sup>. Nell'*Eracle* e nell'*Elena* la/o sposa/o (Megara nel primo caso, Menelao nel secondo) vengono invece coinvolti direttamente nelle parole del locutore mediante un deittico<sup>79</sup>. Altre caratteristiche formali riscontrate nell'analisi dei passi tragici comuni alle composizioni di genere imenaico (ma in realtà più in generale anche a tutte le canzoni di carattere popolare) sono il ricorso al modulo dell'iterazione e a costruzioni sintattiche di natura simmetrica. Tali moduli assumono, com'è naturale, una specifica connotazione in relazione al contesto drammatico. Nell'*Alceste* ad esempio la medesima posizione incipitaria degli avverbi temporali τότε (915) e νῦν (922) sottolinea la contrapposizione tra il passato felice delle nozze e il presente luttuoso per la morte dell'amata sposa; nel *Fetonte* la simmetrica corrispondenza del nome di Afrodite ai vv. 230 e 239 vuole evidenziare il ruolo della dea come garante del matrimonio, in generale nella strofe<sup>80</sup> e in relazione alle specifiche nozze di Fetonte nell'antistrofe<sup>81</sup>. Nella monodia di Cassandra, infine, la continua iterazione di termini costruiti sulla radice del verbo γαμέω<sup>82</sup>, o di parole affini dal punto di vista semantico, rende invece esplicita anche linguisticamente l'ironia con la quale la profetessa festeggia il destino che la attende, quello di schiava di guerra e di concubina<sup>83</sup>. Negli imenei delle *Troiane* e del *Fetonte*, ancora, la menzione del rito nuziale celebrato si traduce in autoreferenzialità,

<sup>78</sup> L'impiego dell'aggettivo possessivo di seconda persona si trova anche nel *Fetonte* (233 e 235) ma qui è da riferire ad Afrodite, non allo sposo.

<sup>79</sup> *HF* 9 Μεγάρας τῆσδε, *Hel.* 726 ζῦν τῶδε.

<sup>80</sup> Cfr. 229-30 τὰν παρθένους / γαμήλιον Ἀφροδίταν.

<sup>81</sup> Cfr. 236-9 ἃ τὸν μέγαν / τᾶσδε πόλεως βασιλῆ νυμφεύται / ... Ἀφροδίταν. In questo caso il senso del verbo νυμφεύω non è da intendersi come "sposare", bensì "dare in matrimonio": Afrodite funge da garante delle nozze di Fetonte; un confronto è possibile con *Hipp.* 559-62 βροντᾶ γὰρ ἀμφιπύρῳ / τοκάδα τὰν διγόνοιο Βάκ- / χου νυμφευσαμένα πότιμῳ / φοινίῳ κατηύνασεν (con Barrett 1964, 265-266).

<sup>82</sup> Cfr. 311 γαμέτας, 313 γαμουμένα, 319 γάμοις, 340 γάμων. Per la ripetizione del termine λέκτρον cfr. 312, 323 e, con significato affine, il termine εὐνή al v. 341.

<sup>83</sup> Cfr. a proposito Mazzoldi 2001, 75.

cioè nel rimando al canto stesso che si sta compiendo nell'*hic et nunc* della 'performance'<sup>84</sup>; il coro di vergini guidato da Merope, infatti, nella strofe dichiara qual è l'oggetto della sua esecuzione<sup>85</sup> mentre uno degli inni che, nell'antistrofe (cfr. 240-4), si dice sarebbero stati in futuro intonati per celebrare Fetonte e la sua parentela divina, è il canto stesso che si sta realizzando nell'orchestra<sup>86</sup>. Ed è allo stesso modo, infine, che nelle *Troiane* Cassandra, proprio cercando di indurre Ecuba e il coro tragico a danzare e a inneggiare alle sue nozze, fa riferimento a passi di danza e a contenuti del suo stesso imeneo.

5. *Relazione con il tema matrimoniale nel contesto del dramma e motivi comuni a più drammi: una sintesi*

Differentemente dalla poesia popolare, nella quale le canzoni di nozze erano pensate per una precisa funzione pragmatica, ovvero per una loro esecuzione nell'ambito di una celebrazione matrimoniale reale, nella tragedia euripidea la menzione dell'imeneo non è corrispondente alla celebrazione di un rito effettivo: il tempo della 'performance' viene così a essere distinto dal tempo del racconto. L'esecuzione del canto può infatti collocarsi nel passato (e ripresentata nel dramma sotto forma di ricordo) oppure essere rimandata a un futuro ritenuto tuttavia non più possibile. Nell'uno e nell'altro caso il riferimento al canto appare solitamente funzionale alla drammatizzazione della sorte del protagonista, contrapponendo il destino di morte che l'ha colpito, o che lo colpirà in seguito, alla felicità delle nozze di un tempo o che si sarebbero dovute celebrare. Così avviene, come già sottolineato, nell'*Alceste*, dove Admeto ricorda il matrimonio con cui si era unito alla donna, ora vittima del sacrificio che essa stessa ha voluto compiere per il marito. Altra vittima sacrificale la cui triste sorte è posta in antitesi con un lieto sposalizio è Ifigenia: l'imminente morte della vergine, che acconsente alla fine ad essere immolata per la salvezza non di un solo uomo, bensì dell'intera Grecia, è contrapposta alle nozze felicemente celebrate in un passato leggendario – quelle di Peleo e Teti – e a quelle che essa stessa avrebbe dovuto celebrare e alle quali era stata preparata fin da bambina<sup>87</sup>. Il motivo del ricordo di imenei

<sup>84</sup> Sul concetto di autoreferenzialità in tragedia cfr. almeno Henrichs 1994-1995 e Calame 2004.

<sup>85</sup> Cfr. 228 τὰν Διὸς οὐρανίαν ἀείδομεν, 232 πότνια, σοὶ τὰδ' ἐγὼ νυμφεῖ' ἀείδω.

<sup>86</sup> Come nota D'Alessio 2004, 274, "futures of a performative verb refer to an action that begins with the statement and continues into the future".

<sup>87</sup> Cfr. 1085-8 οὐ σύριγγι τραφεῖσαν οὐδ' / ἐν ροιβδήσει βουκόλων, / παρὰ δὲ ματέρι νυμφόκομον / Ἰναχίδαϊς γάμον. Per andare sposa un giorno ad un uomo di Argo, Ifigenia è rimasta fino ad allora "accanto alla madre". Se l'allontanamento della vergine dalla propria

intonati in un passato glorioso ritorna anche nell'*Eracle*: l'opposizione tra passato e vicende presenti non viene in questo caso espressa esplicitamente, ma appare evidente dal contesto stesso, trovandosi Anfitrione supplice, insieme a Megara e ai nipoti, presso l'altare di Zeus Salvatore. Sarà poi la stessa Megara a contrapporre la felicità e la fortuna che le derivò un tempo dall'unione con Eracle alle sciagure che colpiscono ora lei e la sua prole<sup>88</sup>. È interessante notare, in questo contesto, come il rimpianto della donna per la sorte dei propri figli si traduca nell'amara constatazione della vanità dei suoi progetti per il loro futuro matrimoniale (cfr. 476-84). La preoccupazione per le nozze della propria discendenza è del resto un motivo riscontrato anche in altre tragedie: Alcesti, nel suo addio alla vita e ai propri cari, esprime l'augurio che i figli possano trovare un valido consorte (cfr. 163-9), rimpiangendo poi il fatto di non poter assistere la figlia in un momento cruciale nella vita di una donna, quale appunto il matrimonio (cfr. 317-9); anche Elena, nell'omonima tragedia, piange il destino della figlia che si immagina invecchiare vergine, con i capelli bianchi e senza marito (cfr. 282-3, 933, 1476-7). Solo nell'*Eracle*, però, vale a dire dove i discendenti dell'eroe sono compartecipi del destino di morte della loro madre, l'impossibilità di compiere per i figli il matrimonio sperato si traduce nella trasposizione della ritualità nuziale in quella funebre, espressa mediante il tradizionale motivo delle nozze con Ade. Qui esso viene tuttavia impiegato in modo inconsueto, perché 'al maschile': le loro spose saranno infatti le Chere, e l'acqua per il bagno purificatore compiuto, secondo l'uso, prima delle nozze, sarà sostituita dalle lacrime della loro madre mentre il banchetto nuziale cui Anfitrione provvederà servirà per celebrare l'amaro riconoscimento di Ade quale loro suocero<sup>89</sup>. Nei drammi presi in esame sono

madre in occasione delle nozze è correntemente espresso dal nesso ἀπὸ μητρός (cfr. Sapph. fr. 104a V.; Soph. *Trach.* 529-30; Theocr. 18.38-9), la clausola παρὰ μητρί viene utilizzata per indicare che la fanciulla è in età pre-matrimoniale, pertanto non ancora a conoscenza dei piaceri di Afrodite (cfr. Hes. *Op.* 520-1; Herinn. fr. 4.28-30 Neri, con Rodighiero 2008, 348).

<sup>88</sup> In contrapposizione alla triste inesorabilità del destino di morte che attende lei e i suoi familiari, Megara in una *climax* di motivazioni della prosperità passata del padre, rievoca come Creonte l'avesse data in sposa all'illustre Eracle, come se il suo matrimonio rappresentasse "the summit of the happiness and fortune" (Dale 1954, 310). Cfr. 67-8 καὶ ἔδωκε παιδί σῶ, / ἐπίσημον εὐνήν Ἡρακλεῖ συνοικίσας.

<sup>89</sup> Cfr. 476-84. Gli elementi propri di un regolare rito nuziale, quali il bagno purificatore o il banchetto, sono inoltre evocati con alcune variazioni rispetto al costume tradizionale: non era infatti la madre dello sposo ad avere il compito di andare ad attingere acqua per il bagno di purificazione, e al banchetto provvedeva il padre della sposa. Si noti come anche nelle *Troiane* Cassandra alteri i dettami rituali, riservandosi di reggere la torcia, compito comunemente svolto dalla madre della sposa, e cantando essa stessa il *makarismós*, generalmente intonato da parenti e amici degli sposi: cfr. Mirto 1997, 156-157.

riscontrabili anche altre trasposizioni ‘al maschile’ di moduli generalmente riferiti a personaggi femminili, vale a dire il lamento per la solitudine del proprio letto, pronunciato da Admeto quando si duole dell’assenza della propria amata (*Alc.* 925) e l’immagine del giogo per indicare l’addomesticamento del matrimonio che, come detto, nel *Fetonte* si trova impiegato in relazione proprio a Imeneo.

Il motivo del ricordo dell’esecuzione di canti imenaici, ancora, è riscontrabile nell’*Elena*, non in contrapposizione a un evento luttuoso, presente o passato, ma in relazione a un momento felice del dramma, quando cioè i due coniugi si sono incontrati e le parole del marinaio, giunto ad avvertire che il simulacro è svanito, convincono Menelao che la donna che ha davanti a sé è la vera Elena. La gioia dell’evento sembra quasi prefigurare le loro seconde nozze, che essi rivivranno una volta fuggiti dalle insidie di Teoclimeno e tornati in patria. Dopo la riuscita dello stratagemma del rito funebre per la morte fittizia di Menelao, escogitato per poter tornare a condurre la vita matrimoniale di un tempo<sup>90</sup>, la stessa fuga dei due coniugi dall’Egitto può essere interpretata come una seconda processione nuziale, condotta verso la Grecia dove, una volta raggiunta Sparta, Menelao riporterà Elena nella loro antica dimora (988-90, 1654-5). Come un tempo (638-40) anche ora (1664-5) i Dioscuri scorteranno gli sposi nel loro viaggio verso casa e, come ha osservato Allan 2008, 315, le canzoni che Teoclimeno ha voluto vengano intonate per esaltare le sue nozze (che mai avranno luogo, 1433-5), accompagneranno di fatto Elena e Menelao nel loro viaggio di ritorno.

Il tema del secondo matrimonio per una coppia già sposata ritorna del resto anche nell’*Alceste*: il ricongiungimento dei due sposi nel finale della tragedia sembra assumere, infatti, questa forma<sup>91</sup>. Dopo aver accettato, ignaro dell’identità della donna, di prendersi cura di lei (una sorta di nuova ἐγγύησις), Admeto le toglie il velo, come solitamente avviene nella cerimonia degli ἀνακαλυπτήρια, e riconosce nella giovane la moglie; rassicurato da Eracle che non si tratta di un fantasma, la riconduce quindi

<sup>90</sup> Il motivo delle nozze appare così strettamente congiunto a quello funebre. Su tale argomento e su quanto segue, cfr. Rehm 1994, 123-127 e Wolff 1973, 66-68. La giustapposizione delle due forme cerimoniali, insita nella motivazione stessa della finzione rituale, si rivelerebbe anche dalla duplicità della preparazione dei consorti all’evento: Menelao, infatti, come si stesse preparando per il matrimonio, fa un bagno e cambia gli stracci da naufrago che indossava al momento del suo arrivo con abiti sontuosi indossati dallo stesso Teoclimeno (cfr. 1281-4, 1296, 1382-4). Elena, invece, aveva già provveduto a riprodurre, in segno di dolore per la morte del marito, i riti del lutto femminile greco quali il cambio del peplo bianco con uno nero, il graffiarsi le guance e il tagliarsi i capelli (cfr. 1087-9, 1186-90).

<sup>91</sup> Per questa lettura del finale dell’*Alceste* e per quanto segue cfr. Halleran 1988.

nella loro casa, quasi a iterare la νυμφαγωγία che Admeto ordina di festeggiare con danze e offerte sacrificali.

Il nesso matrimonio-morte, individuato per le tragedie *Alceste*, *Ifigenia in Aulide* e *Eracle*, è presente, per quanto non legato ad una opposizione tra presente e passato, anche nel *Fetonte* e nelle *Troiane*, i cui canti intonati per celebrare le nozze sono ironicamente allusivi della cruda realtà, ossia della morte (già avvenuta) di Fetonte, e di quella che attende Cassandra nel palazzo di Agamennone insieme alla distruzione dell'οἶκος dello stesso Atride, conseguenze entrambe di quel sovvertimento del mondo privato e della vita familiare che la guerra di Troia ha causato<sup>92</sup>. Nel *Fetonte* il tema matrimoniale è tuttavia strettamente associato alla dimensione pubblica del potere regale che il giovane figlio di Helios avrebbe acquisito dopo le nozze. Ciò che però differenzia nello specifico i due imenei è l'inconsapevolezza con la quale le παρθένοι intonano il canto per Fetonte, ignare dell'accaduto, e la lucida e conscia parodia che Cassandra compie nella celebrazione canora di un rituale nuziale fittizio che "presenta tutte le caratteristiche di un'ironica messa in scena"<sup>93</sup>. L'ironia parodica è del resto un elemento che compare anche nel *Ciclope*, ma l'improbabile identificazione del mostro con un novello sposo – che deve entrare nella grotta perché l'attende la sua tenera sposa – rientra in questo caso nell'ambito del burlesco proprio del genere drammatico-satiresco. La tabella che segue mira a sintetizzare i motivi-guida riscontrati:

	Ricordo	Nesso nozze-morte	Oppos. pres./pass.	Ironia	Seconde nozze	Nozze dei figli	Traspos. al maschile
<i>Alc.</i>	•	•	•		•	•	•
<i>HF</i>	•	•	•			•	•
<i>Phaëth.</i>		•		•			•
<i>Tr.</i>		•		•			
<i>Hel.</i>	•				•	•	
<i>IA</i>	•	•	•				
<i>Cycl.</i>		•		•			

<sup>92</sup> Sull'alterazione delle regole del γάμος in conseguenza della guerra, cfr. Andò 1991. La stretta associazione di matrimonio e guerra si presenta anche nell'*Ifigenia in Aulide*, dove tuttavia la correlazione dei due motivi sottolinea la complementarietà fra sfera privata e sfera pubblica: causa dichiarata della guerra sono infatti le nozze di Elena con Paride e la vicenda del falso matrimonio di Ifigenia con Achille è in realtà uno stratagemma per sacrificare la ragazza e garantire una navigazione propizia.

<sup>93</sup> Mazzoldi 2001, 222.

Per concludere: il canto di nozze nel dramma euripideo non corrisponde di fatto mai al modello puro, ‘tradizionale’ e astratto di imeneo. I moduli epitalamici che vi ricorrono assumono infatti sempre una precisa connotazione non solo in relazione al contesto, ma anche in rapporto al genere stesso all’interno del quale sono inseriti, vale a dire nel genere tragico (con inevitabile rappresentazione sulla scena della conflittualità e dell’opposizione, e più in generale della mutabilità della sorte umana), e in quello drammatico-satiresco, che mira ad enfatizzare l’elemento comico. È evidente tuttavia che solo una familiarità con il modello e un suo forte radicamento nella cultura popolare poteva permettere che fosse presentato in forme a volte così fortemente alterate, e che lo scarto applicato nella sua immisione dentro il genere drammatico fosse colto e apprezzato dall’uditorio.

Università degli Studi di Verona

NADIA BALTIERI

#### RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- W. Allan (ed.), *Euripides. Helen*, Cambridge 2008.
- V. Andò, *Matrimonio e guerra nel discorso tragico: una lettura delle Troiane di Euripide*, in *Studi di filologia classica in onore di G. Monaco*, I, Palermo 1991, 251-264.
- G. Avezzù, *Il mito sulla scena. La tragedia ad Atene*, Venezia 2003.
- S.A. Barlow (ed.), *Euripides. Trojan Women*, with Translation and Comm., Warminster 1986.
- W.S. Barrett (ed.), *Euripides, Hippolytos*, with Introduction and Commentary, Oxford 1964.
- G.W. Bond (ed.), *Euripides, Heracles*, with Introduction and Commentary, Oxford 1981.
- P. Brulé, *Hyménée sonore: la musique du gamos*, in *Chanter les Dieux. Musique et religion dans l’Antiquité grecque et romaine*, Actes du colloque des 16, 17 et 18 décembre 1999 (Rennes et Lorient), textes réunis par P. Brulé et C. Vendris, Rennes 2001, 243-275.
- C. Calame, *Choruses of Young Women in Ancient Greece. Their Morphology, Religious Role, and Social Functions*, translated by D. Collins and J. Orion, Lanham-Boulder-New York-London 1997 [Roma 1977].
- C. Calame, *Deictic ambiguity and auto-referentiality. Some examples from greek poetics*, “Arethusa” 37, 2004, 415-443.
- M. Collignon, *Matrimonium*, in *Dictionnaire des antiquités grecques et romaines*, III.2 (1904), 1639-1654.
- E. Contiades-Tsitsoni, *Hymenaios und Epithalamion. Das Hochzeitslied in der frühgriechischen Lyrik*, Stuttgart 1990.
- E. Contiades-Tsitsoni, *Euripides Pha. 227-244, Tro. 308-341, Iph. Aul. 1036-1079*, “ZPE” 102, 1994, 52-60.
- A.M. Dale (ed.), *Euripides, Alcestis*, with Intr. and Comm., Oxford 1954.
- G.B. D’Alessio, *Past Future and Present Past. Temporal Deixis in Greek Archaic Lyric*, “Arethusa” 37, 2004, 267-294.
- J. Davidson, *The Circle and the tragic chorus*, “G&R” 33, 1986, 38-46.
- N. Demand, *Birth, Death, and Motherhood in Classical Greece*, Baltimore-London 1994.

- J. Diggle (ed.), *Euripides, Phaethon*, with Proleg. and Comm., Cambridge 1970.
- W.E. Erdmann, *Die Ehe im alten Griechenland*, München 1934.
- P. Fedeli, *Il carme 61 di Catullo*, Friburgo 1972.
- F. Ferrari, *Una mitra per Kleis. Saffo e il suo pubblico*, Pisa 2007.
- H. Foley, *Marriage and Sacrifice in Euripides "Iphigenia in Aulis"*, in H. Foley, *Ritual Irony. Poetry and Sacrifice in Euripides*, Ithaca-London 1985, 00-00.
- E.J. Goodspeed, *Alexandrian Hexameter Fragments*, "JHS" 23, 1903, 237-247.
- R. Hague, *Ancient Greek Wedding Songs. The Tradition of Praise*, "Journal of Folklore Research" 20, 1983, 131-143.
- M.R. Halleran, *Text and Ceremony at the Close of Euripides' Alcestis*, "Eranos" 86, 1988, 123-129.
- M.R. Halleran, *Gamos and Destruction in Euripides' Hippolytus*, "TAPhA" 121, 1991, 109-121.
- J. Heckenbach, *Hochzeit*, in *RE VIII.2* (1913), coll. 2129-2133.
- A. Henrichs, *Why should I dance? Choral self-referentiality in Greek tragedy*, "Arion" 3, 1994-1995, 56-111.
- C. Kahn, *Felix Hymenaeus. A study of Greek and Roman epithalamia through the fourth century A. D.*, Washington D.C. 1990.
- M. Kaimio, *Characterization of Sound in Early Greek Literature*, Helsinki 1977.
- R. Kannicht (ed.), *Euripides, Helena*, hrsg. u. erklärt, Heidelberg 1969.
- A. Kauffmann-Samaras, *Paroles et Musique de Mariage en Grèce antique. Sources écrites et images peintes*, in *Silence et fureur. La femme et la mariage en Grèce. Les antiquités grecques du Musée Calvet*, sous la direction d'O. Cavalier, Avignon 1996, 437-448.
- R. Keydell, 'Epithalamium' in *Reallexicon für Antike und Christentum*, V (1962), 927-943.
- E. Krummen, *Ritual und Katastrophe. Rituelle Handlung und Bildersprache bei Sophokles und Euripides*, in *Ansichten griechischer Rituale*, "Geburtstags-Symposium für W. Burkert", Castelen bei Basel 15-18 März 1996, hrsg. F. Graf, Stuttgart-Leipzig 1998, 296-325.
- G. Lambin, *La chanson grecque dans l'antiquité*, Paris 1992.
- C. Leduc, *Come darla in matrimonio? La sposa nel mondo greco, secoli IX-IV a. C.*, in *Storia delle donne in Occidente*, I, Roma-Bari 1990, 246-314.
- K.H. Lee (ed.), *Euripides, Troades*, with Introd. and Comm., London 1976.
- K.H. Lee (ed.), *Euripides, Ion*, with Introd. Transl. and Comm., Warminster 1997.
- F. Lissarrague, *Regards sur le Mariage Grec*, in *Silence et fureur. La femme et la mariage en Grèce. Les antiquités grecques du Musée Calvet*, sous la direction d'O. Cavalier, Avignon 1996, 415-434.
- N. Loraux, *Come uccidere tragicamente una donna*, trad. it., Roma-Bari 1988 [Paris 1985].
- M.G. Lyghounis, *Elementi tradizionali nella poesia nuziale greca*, "MD" 27, 1991, 159-198.
- P. Maas, Ὑμῆν ὑμῆν, "Philologus" 66, 1907, 590-596 (= *Kleine Schriften*, München 1973, 221-228).
- P. Maas, *Hymenaios*, in *RE IX*, 1 (1914), coll. 130-134.
- V. Magnien, *Le mariage chez les Grecs anciens. L'initiation nuptiale*, "AC" 5, 1936, 115-138.
- S. Mazzoldi, *Cassandra, la vergine e l'indovina. Identità di un personaggio da Omero all'Ellenismo*, Pisa-Roma 2001.
- M. McDonald, *Terms for Happiness in Euripides*, Göttingen 1978.
- M.S. Mirto, *Euripide, Eracle*, con introd. traduzione e note, Milano 1997.
- R. Muth, *Hymenaios und Epithalamion*, "WS" 67 (1954) 5-45.

- R. Muth, *Imeneo ed Epitalamio in Rito e poesia corale in Grecia*, a cura di C. Calame, Bari 1977, 47-65.
- M. Napolitano (ed.), *Euripide, Ciclope*, introduzione di L.E. Rossi, Venezia 2003.
- C. Neri, *Sotto la politica. Una lettura dei carmina popularia melici*, "Lexis" 21, 2003, 193-260.
- M.P. Nilsson, *Wedding Rites in Ancient Greece*, in *Prosphora eis Stilpona P. Kyriakiden: epi tei eikosipentaeteridi tes kathegesias autou (1926-1951)*, Thessalonike 1953, 508-515 (= *Opuscula III*, Lund 1960, 243-250).
- J. Oakley, R.H. Sinos, *The Wedding in ancient Athens*, Madison 1993.
- T. Papadopoulou, *Cassandra's Radiant Vigour and the Ironic Optimism of Euripides' Troades*, "Mnemosyne" 53, 2000, 513-527.
- L.P.E. Parker (ed.), *Euripides, Alcestis*, with Introduction and Commentary, Oxford 2007.
- F. Pordomingo, *La poesia popular griega. Aspectos histórico-literarios y formas de transmisión*, in *La letteratura di consumo nel mondo greco-latino*, Atti del Convegno Intern., Cassino 14-17 sett. 1994, a c. di O. Pecere e A. Stramaglia, Cassino 1996, 463-482.
- J.M. Redfield, *Notes on the Greek Wedding*, "Arethusa" 15, 1982, 181-201.
- R. Rehm, *Marriage to Death. The Conflation of Wedding and Funeral rituals in Greek Tragedy*, Princeton 1994.
- R. Reitzenstein, *Die Hochzeit des Peleus und der Thetis*, "Hermes" 35, 1900, 73-105.
- E. Robbins, *Hymenaios*, in *Der Neue Pauly*, V (1998) coll. 784-787.
- A. Rodighiero (ed.), *Sofocle, La morte di Eracle (Trachinie)*, Venezia 2004.
- A. Rodighiero, *Confluenza di generi lirici, allusività epica e performance corale in Soph. Trach. 497-530*, in *Didaskaliai II. Nuovi studi sulla tradizione e l'interpretazione del dramma attico*, a cura di G. Avezzi, Verona 2008, 293-369.
- R. Seaford (ed.), *Euripides, Cyclops*, with Introduction and Commentary, Oxford 1984.
- R. Seaford, *Wedding Ritual and Textual Criticism in Sophocles' 'Women of Trachis'*, "Hermes" 114, 1986, 50-59.
- R. Seaford, *The Tragic Wedding*, "JHS" 107, 1987, 106-130.
- H.W. Smyth, *Greek Melic Poets*, London 1904.
- R.F. Sutton Jr., *On the Classical Athenian Wedding: Two Red-Figure Loutrophoroi in Boston*, in *Daidalikon. Studies in Memory of Raymond V. Schoder, S. J.*, ed. by R.F. Sutton Jr., Wauconda 1989, 333-359.
- L.A. Swift, *Mixed choruses and marriage songs: a new interpretation of the third stasimon of the Hippolytos*, "JHS" 126, 2006, 125-140.
- L.A. Swift, *The Hidden Chorus. Echoes of Genre in Tragic Lyric*, Oxford 2010.
- J.P. Vernant, *Il matrimonio*, in *Mito e società nell'antica Grecia*, trad. it., Torino 1981, 50-75 [Paris 1974].
- A. Walcher, *Tragische Hochzeit. Eine chronologische Darstellung des griechischen Hochzeitsrituals anhand von Textstellen aus der Tragödie*, Wien 2009 (tesi di laurea, Universität Wien: [http://othes.univie.ac.at/7617/1/2009-11-24\\_9900645.pdf](http://othes.univie.ac.at/7617/1/2009-11-24_9900645.pdf)).
- P. Walcot, *Romantic Love and True Love. Greek Attitudes to marriage*, "AncSoc" 18, 1987, 5-33.
- T.B.L. Webster, *The Tragedies of Euripides*, London 1967.
- C. Wolff, *On Euripides' Helen*, "HSPH" 77, 1973, 61-84.
- D. Yatromanolakis, *Ancient Greek popular song*, in *The Cambridge Companion to Greek Lyric*, ed. by F. Budelmann, Cambridge 2009, 263-272.