

METra 2

Epica e tragedia greca: una mappatura

a cura di Andrea Rodighiero, Anna Maganuco,
Margherita Nimis, Giacomo Scavello

Metri dell'epica nella lirica di Euripide: risonanze e rimodulazioni

Ester Cerbo

Università degli Studi di Roma «Tor Vergata», Italia

Abstract This paper examines how Euripides uses and reshapes metrical patterns from the epic-lyric tradition – dactyls, dactylo-epitrites, anapaests – in his tragedies *Andromache*, *Hecuba*, and *Trojan Women*. The use of these meters associated with a formal register of epic style gives the text a peculiar semantic value.

Keywords Euripides. Dactyls. Dactylo-epitrites. Anapaests. *Andromache*. *Hecuba*. *Trojan Women*.

Sommario 1 Dall'epica alla lirica tragica: dattili, dattilo-epitriti, anapesti. – 2 L'*Andromaca*. – 3 L'*Ecuba*. – 4 Le *Troiane*.

1 Dall'epica alla lirica tragica: dattili, dattilo-epitriti, anapesti

Quando parliamo di metri dell'epica, pensiamo subito all'esametro dattilico, che Aristotele definisce come *στασιμώτατον καὶ ὀγκωδέστατον τῶν μέτρων* (*Poet.* 1459b 34-5). Ma il quadro dei metri dell'epica va naturalmente allargato alle sequenze della citarodia,¹

¹ Fra i rappresentanti più noti di questo genere si ricordano Terpandro e soprattutto Stesicoro, definito da L.E. Rossi «epico alternativo» (Rossi 1983, 24), per la modalità lirica e la tipologia dei versi con cui eseguiva i propri carmi: *epici carminis onera lyra sustinentem* «reggitore del peso del canto epico sulla lira», secondo la testimonianza di Quintiliano, che doveva leggere il suo Stesicoro per intero (*Inst.* 10.1.62). Per

in particolare ai dattilo-epitriti, con cui venivano narrate le vicende di dèi ed eroi. Uso la denominazione 'dattilo-epitriti', per indicare - sulla linea ribadita da Luigi Enrico Rossi² - le strutture costituite dalle cellule cosiddette maasiane,³ che nell'infinito variare dei loro accoppiamenti generano versi dotati di un'identità ritmica unitaria; le cellule più frequenti sono **D** (- ∪ ∪ - ∪ ∪ -), a doppia breve, e sono collegate tra loro dall'elemento libero interposito, quasi sempre lungo, che dà origine, a seconda che preceda o segua la cellula **e**, rispettivamente all'epitrito giambico (- **e**) o trocaico (**e** -).⁴

Come è noto, questi *patterns* metrici sono confluiti nella lirica tragica attraverso la mediazione della lirica arcaica e tardo-arcaica, e sono stati utilizzati in varie forme e misure (pensiamo soprattutto ai dattili) tra le varie sequenze di una composita partitura ritmica, spesso di natura antistrofica, e su un diverso accompagnamento strumentale. A tal proposito, Herington osserva che il poeta tragico non inventa nulla, ma mescola e ridispone i metri in modo da creare effetti del tutto nuovi.⁵ Eppure, la semplice ripresa delle strutture metriche della tradizione epico-lirica nel testo drammatico conferiva di per sé una specifica coloritura al canto e proprio sul piano del ritmo doveva evocare negli spettatori la memoria di quel genere poetico. Quando poi il metro ne inglobava anche contenuti, lessico e lingua, l'effetto ricercato attraverso il metro diventava per la *performance* garanzia di maggiore impatto. Naturalmente, la *poikilia* metrica di cui è dotata la lirica della tragedia dà grande libertà al poeta di veicolare contenuto e registro epici con sequenze diversificate, in un raffinato tessuto di allusioni, rimodulazioni, riecheggiamenti.

una panoramica sui metri di Stesicoro si rinvia alla recente edizione di Davies-Finglass 2014, 47-52 (ma vedi anche Haslam 1974). Sulla prassi di musicare Omero a partire dall'alto arcaismo vedi Gostoli 1990, XXXIII ss.

2 Rossi 2008. In alternativa alla denominazione 'dattilo-epitriti', che risale a R. Westphal, in Italia si è affermata quella di κατ'ἐνόπλιον-epitriti, proposta da B. Gentili; ovviamente, la diversa denominazione implica anche diversità di vedute circa l'origine e la natura di questa categoria di metri: al proposito, si rimanda a Martinelli 1997², 257-8; Gentili, Lomiento 2003, 204-5 e Lucarini 2021; ma vedi anche Rossi 2008, 143-51.

3 Maas 2016³, §55, con l'ottimo *Aggiornamento* di M. Ercoles (197-263).

4 Le cellule più rare sono: **d**¹ (- ∪ ∪ -) e **d**² (∪ ∪ -). Maas descriveva anche una struttura **E** (- ∪ - x - ∪ -), risultante dall'unione di due cellule **e** tramite l'*interpositum*, ma è una struttura di cui è preferibile fare a meno, perché non rende chiara la natura dell'*interpositum* e neanche la lettura della sequenza formata da tre cellule **e**. Itsumi 2009, 44-59 amplia la notazione maasiana nell'ambito di una nuova categoria da lui denominata «freer dactylo-epitrite»; si veda ora anche Hagel 2018, per un particolare aspetto (il prolungamento sillabico) dell'uso dei dattilo-epitriti negli epinici di Pindaro.

5 Herington 1985, 114: «Attic tragedy does not *invent*; rather, it *blends* and *redisp*oses in such a way as to create totally new effects». Subito dopo, lo studioso aggiunge che esiste una sola importante eccezione a questa regola: il docmio, e specificamente il docmio 'attico' (∪ - - ∪ -).

In tragedia, infatti, il poeta può utilizzare ritmi differenti per la stessa situazione, così come può ricorrere a un medesimo ritmo per situazioni differenti.

In questa sede vorrei soffermarmi su alcuni brani euripidei in dattili, dattilo-epitriti e anapesti, in cui l'interazione tra metro e testo assume una particolare valenza semantica. Ho selezionato questi brani dalle tre tragedie che costituiscono una sorta di trilogia differita sulle conseguenze della guerra di Troia: *Andromaca*, *Ecuba*, *Troiane*, tragedie collocabili tra il 427 e il 415 a.C. Un percorso 'a ritroso' rispetto alla cronologia degli eventi mitici, secondo una modalità che Euripide adotta anche nel caso delle due *Ifigenie*. Qui c'è una concatenazione dei fatti in cui l'*Ecuba* e la protagonista stessa della tragedia fungono da *trait d'union* degli altri due drammi: Andromaca è già giunta alla propria destinazione,⁶ Ecuba è partita da Troia, ma ferma nel Chersoneso trace, ed entrambe, nelle *Troiane*, sono ancora a Troia, davanti alle rovine della città, in procinto di abbandonarla, unite dal lutto e dal dolore.⁷

Indubbiamente in queste tragedie le sequenze di ritmo dattilico dovevano accentuare ancora di più il legame con la tradizione epica, nella sua forma drammatizzata: personaggi e Coro interpretano e ripropongono con la loro voce – soprattutto femminile –, sostenuta dal canto e dalla danza, la narrazione degli eventi, l'espressione della sofferenza, il pianto sui propri cari.⁸

Va da sé che le sequenze di ritmo dattilico come anche quelle anapestiche, per la loro natura di genere pari, permettono di conservare più facilmente il repertorio formale dell'epica, ma al contempo esercitano un condizionamento dovuto alle costrizioni della metrica stessa: così, ad esempio, per adeguare la quantità della sillaba al metro, il poeta tragico può ricorrere a particolari accorgimenti, quali: la *correptio epica*, la libertà data dalla *correptio attica*, la scelta di termini con quantità lunga propria dell'epica, l'alternanza di forme nelle desinenze (si pensi, per esempio, al dativo plurale maschile -οι/-οισι/-οισιν).⁹ In alcuni casi, appare difficile stabilire se si tratti solo di necessità metrica oppure di imitazione consapevole o voluta allusione al modello.

⁶ In questa tragedia, come osserva Anderson (1997, 155), «the Ilioupersis paradigm of ruin and extermination is overcome in the rescue of Andromache's child and the divinely ordained continuation of Peleid lineage».

⁷ Sul legame fra questi tre drammi e, in particolare, tra l'*Ecuba* e le *Troiane* la bibliografia è molto ampia: basti qui citare Zeitlin 2009 e Rodríguez Cidre 2010.

⁸ Il rapporto di questi testi con l'ipotesto soprattutto iliadico è stato messo in evidenza in numerosi studi (ad esempio Davidson 2001; Zeitlin 2009; Ambuhl 2010), ma non sempre si è prestata sufficiente attenzione alla partitura metrico-ritmica, in quanto componente altrettanto essenziale di questo rapporto. Per una visione complessiva delle odi di queste tragedie in riferimento al mito della guerra di Troia, ancora valida l'analisi di Parry 1978, 174-92.

⁹ Sulle diverse modalità di adattamento – sia linguistiche, sia morfologiche – dell'esametro dattilico ai dattili lirici della tragedia si rinvia a Brunet 1999.

Per le sequenze anapestiche, molto diffuse in Euripide nella duplice resa - recitativa e lirica - e in vari contesti (monodie d'attore, interventi corali, stasimi, dialoghi lirici e lirico-epirrematici), diventano significativi quei passaggi in cui esse presentano il *metron* realizzato dalla successione dattilo-spondeo (alquanto comune, nonché familiare come parte terminante di un esametro) e dattilo-dattilo (meno frequente): questo tipo di realizzazione doveva creare un controtempo momentaneo, nel primo caso, o prolungato, nel secondo caso, con effetto sorprendente per l'uditorio; spesso una tale sizigia racchiude unità semantiche di particolare intensità emotiva (preghiere, invocazioni, allocuzioni). Nei sistemi anapestici Euripide, più degli altri due tragici, mostra di sfruttare abilmente le potenzialità di questo gioco ritmico, che mette al servizio del senso e dell'efficacia drammatica.¹⁰

2 L'Andromaca

Iniziamo dall'*Andromaca*.¹¹ Qui il ritmo di tipo dattilico, nelle sue varie forme, caratterizza la maggior parte delle sezioni liriche e le collega come una sorta di *fil rouge* all'interno del complessivo disegno melodico; e forse questo aspetto non sembra essere casuale. Per quel che sappiamo, Euripide è l'unico tra i grandi tragici ad aver portato sulla scena il personaggio di Andromaca, dalla quale inizierebbe anche la serie dedicata al ciclo troiano. Sia nell'omonimo dramma sia nelle *Troiane* Euripide ripropone le caratteristiche della moglie di Ettore definite nell'epica e le potenzia attraverso le innovazioni apportate al tessuto mitico rappresentato nell'azione tragica.

Andromaca si impone sulla scena, fin dal prologo: recita il monologo informativo, dialoga con la serva, venuta a riferire dell'imminente pericolo circa le trame di Ermione e Menelao, infine, di nuovo sola sulla scena, dopo una breve *rhexis* in trimetri giambici, esegue una monodia in distici elegiaci (vv. 103-16), per dar voce al proprio dolore causato dalla perdita della patria, dalla morte di Ettore e dalla condizione attuale di schiava (vv. 97-9).¹²

¹⁰ Sulle realizzazioni dattiliche nelle sequenze anapestiche si vedano Duysinx 1970 e, più recentemente, De Poli 2013, 110-17.

¹¹ Per il testo di questa tragedia mi baso sull'edizione critica di Diggle 1984; per l'*E-cuba* seguo l'edizione di Battezzato 2018 e per le *Troiane* quella di Kovacs 2018 (tranne quando esplicitamente indicato). Per la metrica, che accompagna il testo, oltre alle comuni abbreviazioni dei nomi delle sequenze, sono utilizzati i seguenti simboli: ¶^H fine di verso per iato; ¶^{Ha} fine di verso per iato nell'antistrofe; ¶^P fine di verso per blocco di sinafia; ¶^{Bs} fine di verso per blocco di sinafia nella strofe; ¶ fine di strofe.

¹² Questo brano in distici, per la sua natura di un'unica eccezione nelle tragedie perenutici, è stato oggetto di un vivace dibattito fra gli studiosi circa la sua genesi, il

Ἴλιφ αἰπεινῆ Πάρις οὐ γάμον ἀλλὰ τιν' ἄταν ἀγάγεται εὐνάϊαν ἐς θαλάμους Ἑλέναν. ἄς ἔνεκ', ὦ Τροία, δορὶ καὶ πυρὶ δηϊάλωτον	105
εἶλέ σ' ὁ χιλιόναυς Ἑλλάδος ὠκύς Ἄρης καὶ τὸν ἐμὸν μελέας πόσιν Ἔκτορα, τὸν περὶ τείχη εἶλκυσε διφρεῦν παῖς ἁλίας Θέτιδος· αὐτὰ δ' ἐκ θαλάμων ἀγόμαν ἐπὶ θῖνα θαλάσσας, δουλοσύναν στυγεράν ἀμφιβαλοῦσα κάρα.	110
πολλὰ δὲ δάκρυστά μοι κατέβη χροός, ἀνίκ' ἔλειπον ἄστυ τε καὶ θαλάμους καὶ πόσιν ἐν κονίαις. ὦμοι ἐγὼ μελέα, τί μ' ἐχρῆν ἔτι φέγγος ὀρᾶσθαι Ἑρμιόνας δούλαν; ἄς ὑπο τειρομένα πρὸς τόδ' ἄγαλμα θεᾶς ἰκέτις περὶ χεῖρε βαλοῦσα τάκομαι ὡς πετρίνα πιδακόμεσσα λιβάς.	115

In questo brano *Andromaca*, supplice presso la statua della dea Teti, ricorda l'unione di Paride ed Elena alla quale riconduce la causa della guerra e delle sventure sue e della sua città, un motivo già presente in Omero e frequente nei tragici.¹³ Come ha ben evidenziato Laura Lulli, la scelta del metro dell'elegia ha consentito ad Euripide di integrare con grande abilità elementi trenetici ed elementi narrativi, «ricorrendo al confronto con una tradizione letteraria [...] capace di assolvere a diverse funzioni, sulla base delle esigenze delle singole occasioni».¹⁴ E senza dubbio, la natura dattilica del distico elegiaco, insieme con le evidenti risonanze epiche del registro espressivo, doveva richiamare alla mente degli spettatori la scena iliadica del lamento di *Andromaca* per la morte di Ettore (22.477-514 e 24.725-45). La struttura stessa del distico, attraverso il gioco delle incisioni - pentemimere, eptemimere, bucolica - nell'esametro e della dieresi tra i due emistichi nell'elegiaco, consente ad Euripide di enfatizzare tessere testuali particolarmente significative, facendo coincidere unità metrica e unità semantica.

genere di riferimento, la modalità di resa (recitativo o cantato, come ragionevolmente sostiene da ultimo Irmici 2018, 67-9); oltre al tradizionale studio di Page 1936, per una recente analisi della monodia, con l'evidenziazione della ripresa di moduli omerici, si rinvia a De Poli 2012, 140-5. Dal punto di vista drammaturgico, l'assolo di *Andromaca*, del tutto inatteso nella seconda parte del prologo, si configura come il prototipo della monodia che funge da raccordo tra prologo e parodo, ma già nell'*Ecuba* il distico elegiaco sperimentale sarà sostituito, come vedremo, dagli anapesti, forma metrica ripresa anche nelle *Troiane* per la monodia di *Ecuba* che precede la parodo.

¹³ Cf., ad esempio, *Il.* 3.39 ss., 13.769 ss.; *Aesch. Ag.* 699-700, 738 ss.; *Eur. Hec.* 948, *Hel.* 236 ss. e 1120.

¹⁴ Lulli 2011, 18; nella sua analisi (14-18), la studiosa tende così a valorizzare il carattere narrativo della monodia, che si affianca a quello trenetico più immediato, come rileva lo scolio al v. 10 (μονωδία ἐστὶν ὧδῃ ἐνὸς προσώπου θρηνοῦντος); entrambe le tipologie condividono l'accompagnamento dell'*aulos*.

La ricorrente cesura pentemimere, accompagnata in cinque esametri su sette dalla dieresi bucolica, rende assonante la prima parte dell'esametro con quella del distico, diversamente da quanto accade negli esametri della poesia elegiaca, in cui prevale la cesura trocaica, proprio per differenziare il ritmo rispetto a quello dell'elegiaco.¹⁵ Questa reiterazione nell'attacco di sequenza conferisce omogeneità all'andamento della monodia e doveva produrre un effetto di cantilenato, ben adatto a sottolineare la tonalità del lamento; a ciò contribuisce anche la quasi esclusiva morfologia dattilica degli schemi.¹⁶

Il trattamento degli esametri riflette, dunque, per la realizzazione delle sequenze uno stile più tipico dei dattili lirici, evidenziato anche dalla patina dorica della lingua, mentre per le incisioni uno stile proprio del verso epico, impostato secondo i principi della *métrique verbale*.¹⁷ Una significativa convergenza tra queste due linee si ha alla fine della monodia: al v. 113 l'interiezione di stampo tragico ὦ μοι ἐγὼ μελέα, generata sulla base di un'analogia formula omerica in *incipit* di verso (vedi *infra*), costituisce lo snodo tra il ricordo del passato, dunque l'ambito dell'epica, e la situazione attuale, con cui si mette in moto l'azione drammatica; ancora, nell'ultimo verso (v. 116), all'immagine - di impronta omerica (cf. *Il.* 9.14-15 e 16.3-4) - del consumarsi come goccia che stilla da sorgente rocciosa (cf. anche vv. 532-4 ed Eur. *Suppl.* 79-82) si sovrappone il modello tragico della figura di Niobe (cf. *Soph. Ant.* 823-33; *El.* 150-2), comunque anch'essa presente già in Omero (*Il.* 24.602-13).

In continuità con il ritmo dattilico del lamento di Andromaca, rimasta in scena, si pone il canto della parodo (vv. 117-46), di cui qui di seguito si riportano la prima strofe (vv. 117-25) e i vv. 135-7 della seconda strofe:

str. a	ὦ γυναῖκα, ἄθετιδος δάπεδον καὶ ἀνάκτορα θάσσεις	6da
	δαρὸν οὐδὲ λείπεις,	ith ^{1a}
	Φθιάς ὄμως ἔμολον ποτὶ σὰν Ἀσιήτιδα γένναν,	6da
	εἴ τί σοι δυναίμαν	120 ith
	ἄκος τῶν δυσλύτων πόνων τεμείν,	ba lec
	οἷ σε καὶ Ἑρμιόναν ἔριδι στυγερᾷ συνέκλησαν,	6da
	τλαῖμον, ἀμφὶ λέκτρον	ith
	διδύμων, ἐπίκοινον ἔχουσαν	paroem
	ἄνδρα, παῖδ' Ἀχιλλέως.	125 ith

¹⁵ Vedi Martinelli 1997², 288-9.

¹⁶ Le rare sostituzioni spondaiche ricorrono nel secondo *metron* per due volte (vv. 103 e 105) e solo una volta nel primo dattilo (v. 109).

¹⁷ Sull'uso e il valore dell'incisione nei versi recitati e lirici si veda Lomiento 2001.

str. b	ἀλλ' ἴθι λείπε θεᾶς Νηρηίδος ἀγλαὸν ἔδραν,	6da
	γνώθι δ' οὖσ' ἐπὶ Ξένας	lec
	δμῶις ἀπ' ἀλλοτρίας	hem (~D)

Le donne di Ftia, che formano il Coro, avviano il canto con un esametro dattilico e con l'allocuzione ὦ γυναῖ, frequente attacco anche degli esametri omerici, di cui mantiene la *correptio epica*: con questo avvio il Coro, almeno a livello metrico-ritmico, mostra di aderire alla difficile situazione della protagonista, benché con lei, straniera implicata in un'odiosa contesa con la sua padrona, sembra esserci scarsa sintonia,¹⁸ e si noti che la diversa origine del Coro e di Andromaca trova risonanza nel corrispondersi antistrofico degli enunciati Φθιάς ὅμως ἔμολον e Ἰλιάς οὔσα κόρα, posti nell'emistichio iniziale di v. 119=228.

Nella prima coppia strofica ricorrono tre esametri olodattilici - come gran parte di quelli della precedente monodia -, ciascuno seguito da itifallico; il distico *6da-ith* costituisce una struttura epodica, qui circoscritta dallo iato nella sua prima occorrenza, e in quanto tale sembra porsi come forma diversificata del distico usato da Andromaca, data anche la sua reiterazione nei primi quattro versi e, dopo lo stacco di *ba-lec*, ancora per altri due versi. Nel finale della strofe, prima dell'itifallico di clausola, ricorre, con una raffinata variante, un paremiaco (v. 124=133),¹⁹ ritmicamente equivalente al secondo emistichio dell'esametro dopo la pentemimere e dunque conforme alle precedenti sezioni dei vv. 117, 119, 122; come osserva Maria Pia Pattoni, questo *colon*, nel suo ritmo decurtato, segnala lo spegnersi della misura dattilica di questa strofe.²⁰

La seconda coppia strofica si apre, come la prima, con l'esametro seguito, stavolta, dal leccio, così da rappresentare una variante alla precedente struttura epodica; l'avvio dattilico del *colon* successivo dà l'idea che, come per la prima coppia strofica, venga reiterato il modulo binario dell'*incipit*; invece il ritmo dattilico tende a esaurirsi e a esso si sostituisce una partitura ad andamento fratto, con cretici, giambi, molosso, baccheo, andamento che meglio riflette la situazione scenica: il Coro sollecita ora Andromaca ad abbandonare la statua di Teti, per l'inutilità di ogni resistenza, essendo lei schiava in terra straniera, e poi, nei versi corrispondenti dell'antistrofe,

18 Il duplice atteggiamento del Coro nella parodo, di adesione al pianto della protagonista e di formale parenesi, è stato messo ben in evidenza da Pattoni 2003, nella sua fine analisi dell'intero canto d'ingresso di questa tragedia.

19 Così anche Dale 1968², 30 e Lourenço 2011, 173, che descrive la sequenza come *enoplian paroemiac*, evidenziando la sovrapposibilità tra i due *cola*.

20 Pattoni 2003, 610.

manifesta un duplice stato d'animo, diviso tra *phobos* dei padroni (v. 142) e *oiktos* per Andromaca (v. 144).

Anche il primo stasimo (vv. 274-308) inizia con il ritmo dattilico:

str. a	ἦ μεγάλων ἀχέων ἄρ' ὑπῆρξεν, ὄτ' Ἰδαίαν	4damol
	ἔς νάπαν ἦλθ', ὁ Μαί-	275 cr cr
	ας τε καὶ Διὸς τόκος,	cr ia

La sequenza incipitaria potrebbe essere interpretata come esametro catalettico o, forse meglio, come un tetrametro seguito da molosso,²¹ con effetto di *rallentando* sul termine Ἰδαίαν, in risonanza con οὐρεῖαν (v. 274=284). Quest'ultima lettura si porrebbe in linea con l'inizio della seconda coppia strofica, in cui il tetrametro si lega in sinafia ritmico-prosodica con il leccio seguente,²² richiamando al contempo la seconda coppia strofica della parodo (vv. 293-4=301-2):

str. b	εἰ γὰρ ὑπὲρ κεφαλὰν ἔβαλεν κακὸν	4da
	ἄ τεκοῦσά νιν μόρον	lec

Interessante notare il legame tra la sequenza dattilica e l'andamento narrativo dei versi, sottolineato nella prima strofe dalla congiunzione temporale ὄτ'(ε) (vedi anche il precedente verbo ὑπῆρξεν «die-de inizio» e di nuovo ὅτε a v. 296) e nell'antistrofe corrispondente da ἐπεὶ (abbreviato in iato) che, con l'iniziale ταί, forma epica del dimostrativo, introduce l'immagine suggestiva e ricercata del bagno delle tre dee (vv. 284-6; cf. *Hel.* 676 ss. e *IA* 1298 ss.), in occasione dell'incontro con Paride sul monte Ida nel giorno del giudizio, da cui scaturiscono dolorose conseguenze per i Frigi.²³

Dopo il punto di vista di Andromaca, qui Euripide presenta quello delle donne greche: il Coro riattiva il peso della memoria e accomuna Greci e Troiani in quanto vittime della guerra, sentita come effetto dell'odiosa contesa tra le dee e poi, nel quarto stasimo, come

21 Cf. Aristoph. *Pax* 788/9=810/1 (considerato però da Parker 1997, 277 un esametro catalettico). Lourenço 2011, 174 interpreta la sequenza dell'*Andromaca* come *4da-mol*, ma in nota rinvia alla sezione introduttiva degli esametri (66), dove descrive questa struttura come un caso raro di esametro catalettico; «a form of prosodiac» è, invece, la lettura di Dale 1968², 43, riportata anche in Dale 1971, 66.

22 Per l'interpretazione di questo *colon* come leccio piuttosto che come *cr-ia* vedi Pretagostini 1972, 268-9.

23 Il tema del giudizio di Paride, desunto dai *Canti Ciprii*, si riscontra con frequenza nei corali euripidei (cf. ad. es. *Hec.* 629 ss.): vedi Stinton 1990 e Jouan 1966, 95-109, il quale, nell'illustrare la ripresa di Euripide, ne mette in rilievo i rimaneggiamenti e dunque la diversa modalità di presentare il dato mitico. Cf. anche Mirto 2012, 48-50.

effetto dell'abbandono di Troia da parte degli dèi (vv. 1009 ss.). Sono tutti temi che ritroveremo sia nell'*Ecuba* sia soprattutto nelle *Troiane*, ma enunciati in controcanto dalla voce delle donne troiane.

Il secondo stasimo (vv. 465-93), con i suoi giambi e anapesti,²⁴ interrompe momentaneamente questo fluire del ritmo, in cui sequenze dattiliche si alternano con sequenze a singola breve; nel terzo stasimo (vv. 768-801), infatti, il ritmo di tipo dattilico riprende nella forma composita dei dattilo-epitriti, che, tranne nel finale dell'epodo, dominano l'ode:

str.	ἢ μὴ γενοίμαν ἢ πατέρων ἀγαθῶν		- e - D
	εἶην πολυκτήτων τε δόμων μέτοχος.		- e - D
	εἶ τι γὰρ πάσχοι τις ἀμήχανον, ἀλκᾶς	770	e ≈ D -
	οὐ σπάνις εὐγενέτας,		D
	κηρυσσομένοισι δ' ἀπ' ἔσθλων δωμάτων		- D - e
	τιμὰ καὶ κλέος· οὗτοι λείψανα τῶν ἀγαθῶν		D ^{contr} - D
	ἀνδρῶν ἀφαιρεῖται χρόνος· ἄ δ' ἀρετὰ	775	- e - D
	καὶ θανοῦσι λάμπει.		ith
ep.	ὦ γέρον Αἰακίδα,		D
	πείθομαι καὶ σὺν Λαπίθαισὶ σε Κενταύ-	791	e - D -
	ροις ὀμιλῆσαι δορὶ		e - e
	κλεινοτάτῳ, καὶ ἐπ' Ἀργῶου δορὸς ἄξενον ὑγρὰν		D - D -
	ἐκπερᾶσαι ποντιᾶν Ξυμπληγάδων	795	e - e - e
	κλεινὰν ἐπὶ ναυστολίαν,		- D
	Ἰλιάδα τε πόλιν ὅτε <τὸ> πάρος		2ia
	εὐδόκιμον ὁ Διὸς ἴνις ἀμφέβαλε φόνῳ		3ia
	κρινὰν τὰν εὐκλείαν ἔχοντ'	800	2cho
	Εὐρώπαν ἀφικέσθαι.		pher

Il corale si configura come un commento lirico alla scena, appena terminata, dello scontro tra il più giovane e vigoroso Menelao, conquistatore di Troia, ma esempio di falsa nobiltà, e l'anziano e debole Peleo, greco anche lui, che alla fine risulterà 'vincitore', poiché darà nuovamente prova di valore e di εὐκλεία nel soccorrere e salvare Andromaca. Dato il tema trattato, appare del tutto naturale che nello stasimo si intreccino reminiscenze del genere epico e dell'epinicio,

²⁴ In modo tagliente Pintacuda 1978, 179 definisce questo corale una «piatta e retorica tiritera in giambi e anapesti sul tema della bigamia».

a cominciare dal metro:²⁵ il corale presenta una serie di riflessioni gnomiche sulla vera nobiltà e sulla gloria, conseguita con giustizia, e include l'encomio delle imprese mitiche di Peleo, come paradigma della sua ἀρετή,²⁶ contrapposta alla viltà di Menelao.

Peleo, invocato alla maniera dell'*epos*, con l'apostrofe dattilica ὦ γέρον Αἰακίδα (v. 790; cf. *Il.* 16.15, 21.189 Αἰακίδης), ha acquisito τιμή e κλέος, per aver partecipato: alla lotta contro i Centauri al fianco dei Lapiti, già riportata nei poemi omerici (cf. *Il.* 1.266 ss., *Od.* 21.295 ss.), ma senza accenno alla presenza di Peleo; all'impresa degli Argonauti in Colchide (cf. Pind. fr. 172 Sn.-Maehl.); infine alla prima distruzione di Troia, guidata da Eracle.²⁷ Se le prime due imprese sono veicolate dal ritmo dattilo-epitritico, con prevalenza dell'elemento dattilico (si noti lo pseudo-esametro del v. 793/4), l'ultima, quella di Troia, è affidata a una serie di giambi soluti, di grande intensità patetica, chiusi da un dimetro coriambico e un ferecrateo.

I dattilo-epitriti sono ripresi nel quarto stasimo (vv. 1009-46) per gran parte della prima coppia strofica e parzialmente nella seconda (vv. 1028-30=1038-40):

25 Anche per quanto riguarda il lessico e gli enunciati, sono numerosi gli echi epici, pindarici e simonidei (cf. in particolare Sim. fr. 261 Poltera, l'ode - in dattilo-epitriti ed eolici - per i caduti alle Termopili): ad esempio al v. 768 il termine ἀγαθῶν conserva il senso omerico nel connettere nobili natali, coraggio e abilità, prestigio e potere; ai vv. 775-6 l'enunciato ἃ δ' ἀρετὰ | καὶ θανοῦσι λάμπει richiama Pind. *Ol.* 1.24 e *Isth.* 1.22; ὑγράν di v. 793, originariamente epiteto di θάλασσα, è il «mare» nell'*epos*, e unito ad ἄξενον indica il Mar Nero, come in Pind. *Pyth.* 4.203. Per ulteriori confronti lessicali si rinvia a Stevens 1971, 188-91.

26 Non mi sento di condividere il giudizio di Stevens 1971, 187, secondo il quale questo stasimo «has no special significance in relation to the action but serves rather to mark a pause»; diversamente, Allan 2000, 217-21 mette in luce la rilevanza del corale per la definizione del personaggio di Peleo, in vista del prosieguo dell'azione scenica.

27 Secondo lo scoliasta, Euripide avrebbe desunto da Pindaro (fr. 172 Sn.-Maehl.) il motivo della presenza di Peleo in questa impresa: οἱ μὲν πλείους Τελαμώνά φασι συστρατεῦσαι τῷ Ἡρακλεῖ ἐπὶ τὴν Ἴλιον, ὁ δὲ Πίνδαρος καὶ Πηλέα, παρ' οὗ ἔοικε τὴν ἱστορίαν ὁ Εὐριπίδης λαβεῖν. La menzione di Peleo, infatti, manca in Omero (cf. *Il.* 5.640 ss., 14.250-1). Mirto 2012, 51 osserva che in questo stasimo l'elogio delle imprese giovanili di Peleo e della sua nobiltà, cantate dopo che l'eroe ha salvato Andromaca, «trascura qualsiasi accenno esplicito alle nozze con Teti, l'indicatore più evidente della sua virtù in tutta la poesia arcaica».

str. a	ὦ Φοῖβε πυργώσας τὸν ἐν Ἰλίῳ εὐτειχῆ πάγον καὶ πόντιε κυανέαις ἵπποις διφρεύ- ων ἄλιον πέλαγος, τίνος οὐνεκ' ἄτιμον ὄργα- νον χεροτεκτοσύνας Ἔ- νυαλίῳ δοριμήστορι προσθέν- τες τάλαιναν τάλαι- ναν μεθεῖτε Τροίαν;	- e - D - e - D - e D enh 1015 D ~ 4da cr cr cr ba (~ith)
str. b	βέβακε δ' Ἀτρείδας ἀλόχου παλάμαις, αὐτά τ' ἐναλλάξασα φόνον θανάτου πρὸς τέκνων ἐπιῆρεν.	= e - D - e - D 1030 ith

Tema del corale è ancora l'ἀρχὴ κακῶν, in collegamento con il primo stasimo, così da determinare una chiusura ad anello degli stasimi; il Coro menziona l'ingratitude degli dèi, soprattutto di Apollo e Poseidone, che hanno abbandonato Troia alla rovina a causa della mancata ricompensa da parte di Laomedonte per la costruzione delle mura, un episodio rievocato con maggiori dettagli nell'*Iliade* (21.450-7).²⁸ Alla veemente accusa contro gli dèi, circoscritta dai dattilo-epitriti che sfumano nella struttura del tetrametro in sinafia con i cretici, corrisponde in avvio della prima antistrofe (vv. 1019-21), come conseguenza dell'astio divino, il ricordo dello scontro presso il Simoenta, ritratto con un sinistro rovesciamento dell'immagine gioiosa del contesto agonale, con una sovrapposizione tra immagine omerica e pindarica: le gare (ἀμίλλας) sono ora prive di corone (ἀστεφάνους), perché in realtà sono lotte macchiate di sangue (φονίους). Con una sequenza modulante di tipo enopliaco, dopo i dattilo-epitriti, viene introdotta una seconda pericope caratterizzata da sinafia verbale tra i *cola*: il ritmo è più vario e il suo andamento a doppia e singola breve ricalca, in modo disorganico, la precedente sezione. Il Coro descrive con coinvolgimento emotivo nella strofe e nell'antistrofe l'azione di Ares, efficacemente designato nel tetrametro dattilico di vv. 1014-15 con l'epiteto omerico Ἐνυαλίῳ (cf. ad esempio *Il.* 17.211) e con l'attributo di nuovo conio δοριμήστορι, un *hapax* dal colore epico.

All'inizio del secondo sistema strofico, con la pericope in dattilo-epitriti, chiusa da itifallico, si viene a creare un legame sul piano metrico-ritmico tra le quattro strofi, evidenziato anche dal medesimo avvio della sequenza incipitaria (= e -D), mentre nel resto del

²⁸ Per la tradizione seguita qui da Euripide, in cui Apollo e Poseidone insieme partecipano alla costruzione delle mura, vedi Stevens 1971, 214.

sistema prevale il ritmo giambo-cretico. Il Coro rievoca nella strofe l'uccisione di Agamennone e quella di Clitemestra, in contrappunto con la fine più nobile dei sovrani di Ilio, e nell'antistrofe i molti lutti che colpiscono i Greci, suscitando il pianto delle donne, accomunate in questo alle Troiane: qui il ritmo dei dattilo-epitriti sostiene, contiguo su due versi, il sintagma *στοναχὰς μέλποντο* (vv. 1037-8), a indicare i gemiti delle *ἄλοχοι*, con una variante del formulare *ἐπὶ δὲ στενάχοντο γυναῖκες*, usato nei libri 22 e 24 dell'*Iliade* per le donne troiane.

Verso la fine della tragedia, i dattili, nella forma prevalente del tetrametro, costituiscono la partitura ritmica della monodia antistrofica (vv. 1173-96),²⁹ con la quale Peleo esprime il compianto sul cadavere di Neottolema, portato in scena da inservienti, dopo la vivida descrizione della sua morte a opera del Messaggero:³⁰

str.	ᾧμοι ἐγὼ, κακὸν οἶον ὄρω τόδε		4da
	καὶ δέχομαι χερὶ δώμασιν ἄμοῖς.		4da
	ἰὼ μοί μοι, αἰᾶ·	1175	ex. metr.
	ᾧ πόλι Θεσσαλίας, διολώλαμεν,		4da
	οἰχόμεθ' οὐκέτι μοι γένος, οὐ τέκνα λείπεται οἴκοις.		4da da ^{Ha}
	ᾧ σχέτλιος παθέων ἐγὼ· †εἶς τίνα		4da
	δὴ φίλον ἀγὰς βαλὼν τέρψομαι:†	1180	4da (?)
	ᾧ φίλιον στόμα καὶ γένυ καὶ χέρεις,		4da
	εἴθε σ' ὑπ' Ἰλίφῃ ἦναρε δαίμων		4da
	Σιμοεντίδα παρ' ἄκταν.		ion ba

L'andamento monocorde del ritmo, determinato dalla dominante morfologia dattilica delle sequenze,³¹ accompagna le frequenti

29 Tra strofe e antistrofe si inseriscono due trimetri giambici recitati dal Coro (o dal Corifeo: vv. 1184-5), il quale nella seconda coppia strofica avvia, con un trimetro giambico lirico, l'esecuzione del lamento funebre: *γόοις | νόμφ τῶ νετέρων κατάρξω* (vv. 1198-9); diversamente dalla monodia, questo commo antifonale con Peleo (v. 1200 *διάδοχα*) è contrassegnato da varietà metrica (giambi, bacchei, cretici), che accompagna la gestualità rituale (strapparsi i capelli, battersi il capo: vv. 1209-11).

30 La presenza visibile del corpo di Neottolema, a Ftia, sarebbe una modifica di Euripide, per motivi drammaturgici, al dato mitico della sepoltura a Delfi, che avverrà in un secondo momento (cf. lo scolio al v. 1241 e Barone 1997, 143).

31 Come si nota, queste sequenze tendono a strutturarsi, grazie alla sinafia ritmico-prosodica, in *cola* che danno vita a quattro pericopi, di due tetrametri ognuna, tranne la seconda pericope, costituita da due tetrametri+un dimetro, chiuso da iato; la struttura di v. 1178=1190 - in posizione centrale nella strofe - andrebbe considerata preferibilmente come tetrametro+dimetro piuttosto che un esametro, essendo la strofe caratterizzata dall'articolazione in *cola* di tetrametri: su questo tipo di articolazione - *κατὰ κῶλον* - delle sequenze, alternativa a quelle *κατὰ μέτρον*, si veda Pretagostini 1978.

allocuzioni di Peleo - a se stesso, alla città, alle membra prive di vita del nipote, alle sue nozze infauste con Ermione -, ed è spezzato solo da una dolente interiezione, forse *extra metrum*, al v. 1175 (e forse in coincidenza con un contatto con il corpo di Neottolema). La conclusione della monodia è evidenziata dal cambio di ritmo: la sequenza di clausola, formata da ionico *a minore* e baccheo (˘ ˘ - ˘ ˘ ˘ -) ³² veicola, nella strofe, il riferimento alle rive del Simoenta (v. 1183 Σιμοεντίδα παρ' ἄκτάν), menzionato in quanto luogo adatto a una morte più dignitosa per Neottolema, teatro di scontri sanguinosi come già ricordato - con analogo sintagma - nel quarto stasimo (v. 1018 ἐπ' ἄκταῖσιν Σιμοεντίσιν). La partitura in dattili per il lamento di Peleo fa da *pendant* con la monodia di Andromaca, richiamata anche dall'iniziale ὦμοι ἐγώ (v. 1173~v. 113), una formula che utilizzano solo questi due personaggi; ³³ il ritmo dattilico costituisce anche tratto distintivo dell'assolo rispetto all'articolazione - in giambi, cretici e bacchei - del successivo *commo* antifonale tra Peleo e il Coro. L'intensità emotiva, provocata dall'immagine struggente di Peleo davanti al corpo senza vita di Neottolema, è ulteriormente accresciuta dalla risonanza epica della scena iliadica, in cui Priamo suscita in Achille il ricordo del vecchio padre e ottiene così di piangere e seppellire Ettore (*Il.* 24.485-92 e 534-42). Ma qui è accentuato in modo patetico il contrasto con Priamo, perché Peleo può piangere solo il nipote e non il figlio, in una seconda perdita che lo priva di discendenti legittimi (vv. 1205 ss.). Euripide si collega così alla conclusione dell'*Iliade*, presentando sulla scena - e con un canto di lamento in dattili - il 'doppione' tragico di Priamo; ma l'arrivo *ex machina* di Teti porterà conforto al vecchio sposo mortale e riordinerà le fila sparse della vicenda, in una ricomposizione di questo *gamos*, che rimane sullo sfondo come cornice in cui si sviluppa il germe della guerra di Troia. ³⁴

³² Così è interpretata la sequenza da Stevens 1971, 236-7 (ma con manifesta incertezza) e da De Poli 2005, 266, al quale si rinvia anche per una più specifica analisi metrico-sintattica della monodia (266-9); Lourenço 2011, 181, invece, la descrive come dimetro dattilico acefalo+baccheo. Indubbiamente si tratta di una struttura articolare (Schroeder 1928², 38 riporta la sola scansione, da cui si può evincere una lettura ionica del *colon*). Tuttavia questa sorta di inversione ritmica, dai dattili allo ionico, modulata dal finale spondaico del tetrametro di v. 1182=1195, costituirebbe un segnale della chiusura della strofe.

³³ È questa una formula che nei poemi omerici avvia quasi sempre l'esametro ed è usata con varie espansioni in contesti monologici e paramonologici: vedi Pattoni 1998. È significativa la sua ripresa - con *correptio epica* - nella monodia di lamento in dattili di Andromaca e di Peleo; negli altri luoghi euripidei è sempre in *incipit* di sequenza, di ritmo vario: cf. *Hipp.* 591, 817, *Hec.* 1056, *Tro.* 265, *Hel.* 676, *Pho.* 1551.

³⁴ Sulla figura di Teti in relazione al tema del *gamos* nell'*Andromaca* vedi Mirto 2012.

3 L'Ecuba

Veniamo all'*Ecuba*. Come nell'*Andromaca*, la monodia della protagonista fa da raccordo tra il prologo e la parodia, in cui il Coro, in anapesti recitativi, comunica la dolorosa notizia (vv. 105-6 ἀγγεῖας βάρος ... μέγα) circa la decisione dei Greci di sacrificare Polissena.³⁵ Al distico elegiaco si sostituisce il dimetro anapestico, nella sua duplice resa recitativa e lirica: gli anapesti recitativi, nella loro funzione drammaturgica più usuale,³⁶ accompagnano l'ingresso in scena di Ecuba, sorretta dalle serve (vv. 59-67); in anapesti lirici, che sottolineano il passaggio a una maggiore emozionalità, la protagonista lamenta la propria condizione, manifesta turbamento a causa delle visioni notturne, invoca le divinità, infine racconta un sogno inquietante, premonitore di sventura, per il quale dichiara di essere alla ricerca di un interprete (vv. 68-97).³⁷ Per quel che riguarda il nostro discorso, due sono i dati interessanti di questo brano: l'inserimento di una coppia di esametri - molto probabilmente lirici - per la descrizione del sogno (vv. 90-1 εἶδον γὰρ βαλιὰν ἔλαφον λύκου αἶμονι χαλᾶ | σφραζομέναν, ἀπ' ἐμῶν γονάτων σπασθεῖσαν ἀνοίκτως),³⁸ e la realizzazione dattilica di alcune sequenze anapestiche; queste ultime, secondo la disposizione dei versi proposta da Luigi Battezzato,³⁹ incorniciano in modo raffinato i due esametri, ponendosi come una sorta di passaggio slittante. Vediamo alcuni esempi di questi dimetri con realizzazioni dattiliche che conferiscono al segmento testuale - prevalentemente delle invocazioni - una particolare forza espressiva. Al v. 68, all'inizio della parte cantata,⁴⁰ la sizigia ὦ

35 Euripide compie qui due operazioni rilevanti: rimodula sul metro anapestico una scena tipica omerica, quella dell'assemblea degli Achei; assegna al Coro delle prigioniere troiane la funzione di *aggelos* (v. 106 κῆρυξ ἀχέων) nel riferire ad Ecuba l'imminente sciagura che provoca il lamento della protagonista. Questo lamento dapprima è affidato a un assolo, poi, con l'ingresso di Polissena, a un intenso dialogo lirico tra madre e figlia, infine alla sola voce della ragazza: un *commo* in cui domina ancora il metro anapestico.

36 Spesso gli anapesti recitativi, eseguiti dal Coro (o forse dal solo Corifeo), accompagnano l'ingresso di lenti cortei e *tableaux* scenici di grande impatto: vedi Taplin 1977, 71-5 e, più in generale, sull'uso degli anapesti in tragedia, Brown 1977. Qui, con una novità di regia, è il personaggio stesso che esegue gli anapesti nell'accompagnare il proprio lento movimento di entrata sulla scena.

37 Sulle questioni testuali - di interpolazione (vv. 73-8, 92-7) e spostamento (vv. 90-1) di versi - della monodia si rinvia a Battezzato 2018, 83-97.

38 Condivido quanto sostiene Pretagostini 1995, 175 a proposito della resa lirica, molto plausibile, di questi esametri, grazie alla quale non verrebbe interrotta bruscamente la pateticità del canto di Ecuba. Di diverso avviso Kannicht 1969, 2, 113, che tende ad assimilarli a esametri recitati.

39 Battezzato 2018, 35 e 81-7.

40 La presenza del vocalismo dorico è uno dei tre criteri, insieme con quello metrico e strutturale, che ci permettono di distinguere i dimetri lirici da quelli non lirici: vedi Pretagostini 1976, 184-7 e, con specifico riferimento a tale criterio linguistico, Irmici

στεροπᾱ Διός, invocazione al fulgore di Zeus, inteso come luce del giorno, richiama, con modifica di significato, il nesso ὥς τε στεροπη̄ πατρὸς Διός di *Il.* 10.154, 11.66 (e cf. anche *Il.* 16.298 στεροπη̄γερέτα Ζεύς). Sempre al v. 68, la seconda sizigia ingloba l'invocazione ὧ̄ σκοτία νύξ, rivolta alla notte tenebrosa, foriera di paurose visioni, invocazione perfettamente simmetrica all'apostrofe alla Terra veneranda (v. 70 ὧ̄ πότνια Χθών), madre dei sogni dalle ali nere (v. 71 μελανοπερῡγων μάτερ ὄνειρων, ancora in simmetria). Qui Euripide sembra riadattare la tradizione epica, definendo la Terra 'madre dei sogni', che in Esiodo è, invece, la Notte (*Theog.* 210-12 Νύξ ... ἔτικτε δὲ φῦλον Ὀνειρων); essa viene associata al mondo sotterraneo, dove - come già in *Od.* 24.12-14 - i sogni non sono altro che le anime dei morti. Tale associazione è richiamata nell'apostrofe agli dèi ctonii (v. 79 ὧ̄ χθόνιοι θεοί), posta subito dopo i due esametri del sogno, come avvio del dimetro della forma - ~ ~ ~ - - ~ ~ ~ ~, con un ritorno alla realizzazione dattilo-spondeo (- ~ ~ ~ -) nella prima sizigia del verso seguente: quindi, un andamento metrico (- ~ ~ ~ - ~ ~ ~ ~ / - ~ ~ ~ -) che, nel suo fluire, fa da eco a quello in cui è descritto il sogno, dove l'uso degli esametri dattilici naturalmente rende ancora più efficace la risonanza omerica dell'immagine del lupo che sgozza una cerva screziata con i suoi artigli sanguinosi (cf. *Od.* 19.228).⁴¹ Come suggerisce Battezzato, questa immagine sembra refigurare il ruolo di Odisseo, il quale giungerà in scena per strappare Polissena dall'abbraccio della madre e condurla al sacrificio.⁴²

Passiamo al terzo stasimo. Qui il Coro narra la conquista di Troia, con evidente richiamo ai poemi del ciclo epico, specialmente la *Distruzione di Ilio*, nonché alla poesia citarodica di Stesicoro (frr. 98-164 Davies-Finglass); il tema è alluso nel quarto stasimo dell'*Andromaca* (vv. 1009-18) e sarà ripreso - con strette analogie - nel primo stasimo delle *Troiane* (vv. 511-67) e poi nuovamente accennato nel secondo stasimo dell'*Ifigenia in Aulide* (vv. 751-800).

Nella partitura del canto in eolo-coriambi e giambi⁴³ si inserisce in ogni strofe, a guisa di *Leitmotiv* ritmico-musicale, una pericope in

2018, 63-7. Per un approfondimento sulle caratteristiche metriche degli anapesti lirici si veda ora Irmici 2022.

⁴¹ In *Od.* 19.220 ss., nel suo discorso menzognero, Odisseo descrive a Penelope il rilievo di una fibbia d'oro attaccata alla tunica del marito: un cane con le zampe anteriori trattiene, stringendolo, un cerbiatto maculato, che vuole fuggire, e poi lo addenta.

⁴² Battezzato 2018, 83-4; ai vv. 141-3 il Coro reitera, in termini variati, questa immagine, quando annuncia ad Ecuba che Odisseo arriverà ben presto, per strapparla dal seno Polissena (v. 142 πῶλον ἀφέλξων σῶν ἀπὸ μαστῶν: si noti la realizzazione dattilo-spondeo delle due sizigie anapestiche) e portarla lontana dalle sue braccia.

⁴³ Per una dettagliata analisi metrico-testuale dell'intero stasimo si veda Willink 2004, che definisce questo corale come «one of Euripides' finest and most characteristic odes» (45); cf. anche Battezzato 2018, 193-202, il quale, sulla linea di Di Benedetto 1971, 242-5, mette in rilievo la raffinata tecnica narrativa del corale.

dattilo-epitriti (vv. 906-8=915-17; vv. 930-1=939-40; vv. 943-9), che rafforza il legame con la tradizione epico-lirica del racconto:

str. a	σὺ μὲν, ὦ πατρίς Ἰλιάς, τῶν ἀπορθήτων πόλις οὐκέτι λέξιη· τοῖον Ἑλλάνων νέφος ἀμφί σε κρύπτει δορι δὴ δορι πέρσαν.	905	tel e – D – e – D – reiz
str. b	κέλευσμα δ' ἦν κατ' ἄστῳ Τροίας τόδ' ἕω παῖδες Ἑλλάνων, πότε δὴ πότε τὰν Ἰλιάδα σκοπιάν πέρσαντες ἤξετ' οἴκους;	930	2ia cr e – D D ia ba (~2ia,)
ep.	τὰν τοῖν Διοσκούριον Ἑλέναν κάσιν Ἰ- δαῖόν τε βούταν Αἰνόπαριν κατάρῃ διδοῦσα ἐπεῖ με γὰρ ἐκ πατρίας ἀπώλεσεν ἐξώκισέν τ' οἴκων γάμος οὐ γάμος ἀλλ' ἀλάστορός τις οἰζύς·	945	– e – D – e – D ba ^H ia cho ia ^B – e – D ia ba (~2ia,)

All'inizio del canto, dopo il telesilleo dell'apostrofe ad Ilio, l'interazione fra metro e testo fa riverberare in modo efficace l'impronta epica, in particolare al v. 907/8, dove la sequenza e – D – ingloba la metafora di origine omerica della fitta nube provocata dall'assalto dei nemici; con un rovesciamento di segno, qui sono i Greci che avvolgono Troia mettendola a ferro e a fuoco, mentre nell'*Iliade* è l'immagine della forza di Ettore evocata da Aiace (17.243 πολέμοιο νέφος περὶ πάντα καλύπτει: si noti, nel verso euripideo, l'analogo costruito con la tmesi ἀμφί ... κρύπτει e l'oggetto σε interposto tra preverbo e verbo); anche nell'antistrofe, al v. 915, i dattilo-epitriti, nella medesima realizzazione del v. 907/8 (che non è il *respondens*) accompagnano un'immagine epica, quella del dolce sonno che si spande sulle palpebre (cf. *Il.* 4.131 ἡδέϊ ... ὕπνω), ma con la variante della scansione attica in ὕπνος: ἦμος ἐκ δειπνῶν ὕπνος ἡδὺς ἐπ' ὄσσοις.

Nella seconda strofe, ai vv. 929-32, dopo una serie di giambi, è riportato in dattilo-epitriti – nella forma di discorso diretto – il κέλευσμα dato dai Greci di distruggere la rocca di Troia, la Ἰλιάδα σκοπιάν, nesso racchiuso nella cellula dattilica, legata in sinafia alla precedente sequenza dattilo-epitritica. C'è un'intensificazione del *pathos*, sostenuta dal cambio di ritmo, nel passaggio rapido dalla figura della giovane che si acconcia i capelli prima di stendersi sul letto (vv. 923-6) all'urlo improvviso dei Greci e poi nel racconto serrato dei fatti, svolto nella seconda antistrofe (vv. 933-42).

In apertura dell'epodo, i dattilo-epitriti⁴⁴ si legano alla maledizione lanciata dal Coro nei confronti di Elena e del bovaro dell'Ida, chiamato in modo sprezzante Αἰνόπαριν (vv. 943-5), come in Alcmane (fr. 77 Davies),⁴⁵ con una deformazione del nome Paride sulla scia dell'omerico Δύσπαρις (Il. 3.39 e 13.769). La sequenza di avvio dell'epodo (- e - D) è reiterata nel finale, dove si sottolinea come il γάμος οὐ γάμος (v. 948) di Elena e Paride sia stata la causa di tutti i mali per le donne troiane.

4 Le Troiane

Giungiamo alla fine del nostro percorso con le *Troiane*, tragedia particolarmente ricca di riusi e riferimenti a testi dell'epica, innanzitutto all'*Iliade*, ma anche ai poemi del Ciclo, quali la *Piccola Iliade* e la *Distruzione di Ilio*. Eppure, come osserva Vincenzo Di Benedetto, «l'enfaticizzazione della desolazione derivante dalla distruzione della città e da una situazione generalizzata di lutto è un quadro che non ha riscontro nell'*Iliade* e più in generale nell'epica greca arcaica».⁴⁶

Ecuba è presente sulla scena fin dall'inizio della tragedia, come Andromaca nel dramma omonimo, ma è distesa in terra, e solo al termine del prologo, recitato da Poseidone e Athena, intona una monodia, come nell'*Ecuba*, in anapesti prima recitativi, poi lirici.⁴⁷ Se gli anapesti lirici sono caratterizzati dalle numerose sostituzioni spondaiche e dall'inserimento di due gliconei in sinafia (vv. 124-5),⁴⁸ le sequenze recitative si contraddistinguono per una significativa percentuale – il 28%, cioè 12 *metra* su 43 – di realizzazioni con dattilo-spondeo e dattilo-dattilo, così da variare l'omogeneità del lungo brano; questa percentuale cala

⁴⁴ Battezzato 2018, 196 descrive la sequenza - e - D, ripetuta tre volte nell'epodo, come giambelego, secondo Efestione (p. 51, 3 Consbr.) una forma asinarteta per l'associazione del ritmo giambico al ritmo dattilico; insieme con la sua forma inversa, l'encomiologico, viene considerato un precursore dei dattilo-epitriti (vedi Korzeniewski 1998, 138). Rossi 2008, 147 inserisce il giambelego (e l'encomiologico) nella lista dei nomi «episodici e raccoglittici [...] adottati dalla teoria tarda». Questa sequenza ricorre anche in *Andr.* 768-70, 775, 791, 1028-30, in contesti caratterizzati dai dattilo-epitriti (vedi *supra*).

⁴⁵ Δύσπαρις Αἰνόπαρις κακὸν Ἑλλάδι βωπιταεῖρα: per il metro dattilico (6da) questo verso, secondo Calame 1983, 489 potrebbe derivare da un poema citarodico, eseguito sulla lira e accompagnato dalla danza di un Coro: «cette forme poétique pouvait éventuellement servir de *prooimion* à un poème choral».

⁴⁶ Di Benedetto 1998, 11 (vedi anche 5-27 e 178-9 note 139 e 140).

⁴⁷ Il passaggio dal recitativo al canto sottolinea anche il cambio di postura della protagonista sulla scena; per un'analisi metrico-drammaturgica della monodia, in connessione con la parodo, si veda Cerbo 2019.

⁴⁸ Vedi Cerbo 2019, 128. Notevole, nella parte lirica, la presenza – anche in successione – di paremiaci olospondaici, altra marca di liricità del brano anapestico (2019, 128).

nella parte melica al 7,3%, vale a dire 3 *metra* su 41. Naturalmente, le sizigie così strutturate, conferendo all'enunciato una caratterizzazione particolare, ne valorizzano la funzione comunicativa: ad esempio, al v. 99 il riferimento alla città distrutta è affidato al lapidario οὐκέτι Τροία;⁴⁹ al v. 102 il dolente, anaforico verso πλεῖ κατὰ πορθμόν, πλεῖ κατὰ δαίμονα ingloba la metafora della navigazione, per indicare la precarietà della condizione umana.⁵⁰ La realizzazione dattilica di questa sequenza (–υυ– –υυ–υυ) viene qui prolungata nella prima sigizia del dimetro successivo (–υυ–), concomitante con il veemente monito a non opporsi all'onda del destino (μηδὲ προσίστη), e, come in *Hec.* 79-80, l'intera serie sembra restituire lo schema di un esametro. Questa stessa serie è ripetuta poco dopo, ai vv. 107-8, in coincidenza con la patetica constatazione del compimento della sciagura (ἦ πατρίς ἔρρει καὶ τέκνα καὶ πόσις; | ὧ πολλὺς ὄγκος): per Ecuba non ci sono più né la patria, né i figli, né lo sposo ed è sfiorita anche la passata prosperità, ὄγκος, l'orgoglio degli antenati.

Il tema della *Ilioupersis*, che Ecuba ha così pateticamente introdotto, è sviluppato dal Coro nel primo e nel secondo stasimo: la presenza dei dattilo-epitriti dà una forte impronta al canto e ne sottolinea il legame con la tradizione epico-lirica, sostenuto anche dal registro espressivo. Nel primo stasimo, il Coro rievoca, come nell'*Ecuba*, la notte fatale per Troia, quando il cavallo di legno è introdotto in città e l'allegria della festa si tramuta in sofferenza per i lutti causati dalla strage dolosa dei Greci.⁵¹ Diversamente dal terzo stasimo dell'*Ecuba*, qui i dattilo-epitriti sono circoscritti alla parte iniziale della coppia strofica (vv. 511-18=531-7), che poi prosegue con sequenze giambiche:

str.	ἀμφί μοι Ἴλιον, ὧ		D
	Μοῦσα, καινῶν ὕμνων		e – D sp
	ἄεισον ⁵² δακρύοις ῥῶδ' ἀν' ἐπικλήδειον·		D ^{contr} – D ^{contr} –
	νῦν γὰρ μέλος ἐς Τροίαν ἰαχήσω,	515	– d – e sp
	τετραβάμονος ὡς ὑπ' ἀπήνας		paroem
	Ἄργείων ὀλόμαν τάλαινα δοριάλωτος		D ^{contr} ~ ith ^{Bs}

49 Nel commo finale, al v. 1292, il Coro riecheggerà con οὐδ' ἔτι Τροία l'amara constatazione di Ecuba, rimodellando il sintagma sul ritmo giambico.

50 Vedi Rodighiero 2016, che parte da questa immagine – alquanto diffusa e qui ben riadattata – della 'ship of life', per affrontare il tema della saggezza e della sconfitta in questa tragedia.

51 Sul tema dell'introduzione del cavallo entro le mura della città vedi West 2013, 205-8.

52 Per il tràdito ἄεισον in luogo della correzione ᾄσον (Burges) accolta da Kovacs 2018, 88, vedi Di Benedetto 1998, 178 nota 139; la prima sillaba di ἄεισον va considerata lunga come in ἀείδω del v. 1 della *Piccola Iliade* (vedi nota seguente).

In apertura della strofe, i dattilo-epitriti inglobano l'invocazione alla Musa e l'enunciazione del tema del canto (vv. 511-13), secondo una formula di avvio che riecheggia, già nella cellula dattilica iniziale, gli esordi dei componimenti epico-lirici e degli inni.⁵³ Ma, con una significativa innovazione, ora il canto della Musa si correla al pianto e per narrare la conquista di Troia, in luogo del racconto in esametri dell'aedo, si ha il canto del Coro, con un interscambio tra la $\phi\delta\eta$ della Musa e il $\mu\acute{\epsilon}\lambda\omicron\varsigma$ delle prigioniere troiane.⁵⁴

Questo preludio in dattilo-epitriti costituisce, dunque, una sorta di «interruttore narrativo»⁵⁵ che instrada sulla pista del racconto in stile epicheggiante; ma poi, al v. 519, con un efficace scarto ritmico, il passaggio alle sequenze giambiche prevalentemente solute conferisce alla narrazione degli eventi extrascenici una coloritura drammatica e una tonalità patetica, tali da evocare nella forma lirica del dimetro la tipologia della più consueta *rhexis aggelike* recitata in trimetri giambici: una scelta registica semplice, ma geniale di Euripide.⁵⁶

Alla fine del corale, dopo la serie di giambi, la sorprendente cellula dattilica (v. 566) veicola il sintagma dal sapore epico Ἑλλάδι κουροτρόφῳ⁵⁷ – epiteto di Itaca in *Od.* 9.27 –, incorporato contrastivamente in un'amara metafora anti-epica, e determina così la chiusura ad anello dell'intera ode, nel richiamare l'identica sequenza dell'*incipit* del corale.

Nel secondo stasimo i dattilo-epitriti dominano la prima coppia strofica (vv. 799-819), accompagnando in un susseguirsi di immagini raffinate la rievocazione della disputa tra Athena e Poseidone e poi il ricordo della prima distruzione di Troia a opera di Eracle e Telamone, di cui un cenno, sempre in dattilo-epitriti, era presente nel quarto stasimo dell'*Andromaca*:

53 Il riscontro più immediato è con l'*incipit* della *Piccola Iliade*, che nel primo verso suonava Ἴλιον ἀείδω καὶ Δαρδανίην ἑύπωλον (fr. 28, 1 Bernabé): cf. Di Benedetto 1998, 178 nota 139; per altri paralleli con la poesia epica, lirica e citarodica – in particolare Terpandro e Stesicoro –, nonché con la poesia innodica in esametri, si veda no Cerri 1984-85, 173-4; Barlow 1986, 184 e, da ultimi, Kovacs 2018, 207-16 e Rodighiero 2018, 57-65.

54 Questa ripresa serve al poeta per proporre in modo contrastivo e a effetto un canto epicedio, che sembrerebbe più adatto alla tragedia e a un Coro di donne: cf. Sansone 2009, 194-7. Al carattere innovativo di questo preludio (con analisi dell'intero stasimo) sono stati dedicati molti saggi: tra i più recenti e interessanti si ricordano Battezzato 2005; Fanfani 2017; Rodighiero 2018.

55 Così Rodighiero 2018, 37 definisce questo tipo di *incipit* di corale, che, oltre ad avviare sezioni delle odi tragiche, le orienta «sul piano della costruzione narratologica e del rapporto con i modelli» (2018, 37).

56 Al proposito si rimanda a Cerbo 2016.

57 Al v. 566 si segue la lezione dei codici **PQ** κουροτρόφῳ (cf. Biehl 1989, 240) in luogo di κουροτρόφον del codice **V** (cf. Lee 1977, 174; Barlow 1986, 186), variante accolta da Kovacs 2018, 89.

str. a	μελισσοτρόφου Σαλαμῖνος ὦ βασιλεῦ Τελαμών,	~ D ~ D
	νάσου περικύμονος οἰκῆσας ἔδραν	800 - D - e
	τᾶς ἐπικεκλιμένας ὄχθοις ἱεροῖς, ἴν' ἐλαίας	D - D -
	πρῶτον ἔδειξε κλάδον γλαυκᾶς Ἀθάνας,	D - e - ^H
	οὐράνιον στέφανον λιπαραῖσι <τε> κόσμον Ἀθάναις,	D ~ ~ D -
	ἔβας ἔβας τῶ τοξοφόρῳ συναρι-	~ e - D
	στεύων ἄμ' Ἀλκμήνας γόνῳ	805 - e - e ^H
	Ἴλιον Ἴλιον ἐκπέρσων πόλιν ἀμετέραν	D - D
	τὸ πάροιθεν < > [ὄτ' ἔβας ἀφ' Ἑλλάδος]. ⁵⁸	~ ~ - ...

Il prevalere dell'elemento dattilico, più consona ad accogliere materiale di impronta epica, genera ai vv. 801=811 e 803=813 una sequenza sovrapponibile per la morfologia all'esametro, dove il gioco delle pause tende a evidenziare specifiche unità semantiche.

In continuità con la prima coppia strofica i dattilo-epitriti inglobano, a mo' di preludeo, la vicenda di Ganimede (nella seconda strofe) e il mito di Eos e Tithono (nella seconda antistrofe): con amarezza il Coro constata che a nulla è servito per la salvezza di Troia l'amore di Zeus ed Eos per i figli di Laomedonte, elevati sull'Olimpo. Al v. 821 il nesso Λαομεδόντιε παῖ, circoscritto dalla cellula dattilica, evidenzia la scelta di Euripide di seguire la versione della *Piccola Iliade* nel rendere Ganimede figlio di Laomedonte, mentre in *Il.* 20.232 egli è figlio di Troo.⁵⁹ Ai dattilo-epitriti della prima pericope si sostituisce il ritmo più vario ed eterogeneo della seconda parte del sistema strofico (vv. 827-39=847-59), in cui il Coro descrive il quadro desolante dell'attuale distruzione della città e compiange il suo luttuoso destino. Si può dire allora che la categoria metrica dei dattilo-epitriti, dal sapore arcaico, viene opportunamente utilizzata per la rievocazione del lontano passato della città, ed enfatizza anche la distanza temporale rispetto agli eventi narrati - in metro giambico - nel primo stasimo e in giambi, cretici e sporadici dattili nella seconda parte di questo corale.

Tra il primo e il secondo stasimo, dedicati, come abbiamo visto, alle due *Iliouperseis*, si colloca l'episodio di Andromaca; esso si apre con il commo tra Ecuba e la stessa Andromaca, arrivata in scena su un carro con Astianatte tra le braccia e con le armi di Ettore. Nel

⁵⁸ Il testo appare corrotto sia nella strofe sia nell'antistrofe; Kovacs 2018, 98 legge al v. 819 dell'antistrofe φονία κατέλυσεν αἰχμὰ e descrive la sequenza come d² ba (vedi Kovacs 2018, 251-6).

⁵⁹ Cf. *schol. ad l.*: τὸν Γανυμήδην καθ' Ὅμηρον Τρωὸς ὄντα παῖδα Λαομέδοντος νῦν εἶπεν ἀκολουθήσας τῶ τὴν μικρὰν Ἰλιάδα πεποιηκότι.

comme le due donne piangono la morte di Ettore e Priamo; in aggiunta, Andromaca lamenta l'ostilità degli dèi e il ruolo di Paride nella rovina di Troia, motivo da lei accennato nella monodia elegiaca in *Andr.* 103-16 e qui ripreso con un'inattesa e dolente sottolineatura del fatto che Paride fosse sfuggito all'Ade (è evidente il richiamo all'*Alessandro*, la prima tragedia della trilogia).

Il dialogo lirico, caratterizzato da frequenti *antilabai*, è composto da due coppie strofiche in bacchei, giambi, molossi, cretici, e dalla seguente sezione olodattilica (vv. 595-607), riguardo alla quale vi è ampia discussione tra gli studiosi circa la colometria, la modalità di resa e la distribuzione delle battute.⁶⁰ Nella sua edizione David Kovacs considera l'intera sezione come epodo del commo⁶¹ e articola così le sequenze:

Av.	† οἶδε πόθοι μεγάλοι σχετλία† τάδε πάσχομεν ἄλγη οἰχομένας πόλεως, ἐπὶ δ' ἄλγεσιν ἄλγεα κεῖται. δυσφροσύναισι θεῶν, ὅτε σὸς γόνος ἔκφυγεν Ἄϊδαν, ὃς λεχέων στυγερῶν χάριν ὤλεσε πέργαμα Τροίας· αἱματόεντα δὲ θεῶν παρὰ Παλλάδι σώματα νεκρῶν γυψὶ φέρειν τέταται· ζυγὰ δ' ἦνυσε δούλια Τροία.	6da ^H 6da 6da 6da 6da 600 6da ^H
Εκ.	ὦ πατρίς, ὦ μελέα...	6da
Av.	καταλειπομέναν σε δακρῶν...	6da
Εκ.	νῦν τέλος οἰκτρὸν ὄρας.	6da
Av.	καὶ ἐμὸν δόμον ἐνθ' ἔλοχεύθην.	6da
Εκ.	ὦ τέκν', ἐρημόπολις μάτηρ ἀπολείπεται ὑμῶν. οἷος ἰάλεμος οἶά τε πένθη δάκρῦα τ' ἐκ δακρῶν καταλείβεται	6da 4da 605 4da
	ἀμετέροισι δόμοις· ὁ θανὼν δ' ἐπιλάθεται ἀλγέων.	6da

Ad una prima pericope di sei esametri – il primo e l'ultimo delimitati dallo iato –, attribuiti interamente ad Andromaca (vv. 595-600), seguono due esametri divisi in *antilabe* tra le due donne (vv. 601-2); infine si ha la battuta della sola Ecuba, composta da due esametri, intercalati da due tetrametri, di cui il secondo in sinafia ritmico-prosodica con l'esametro finale (vv. 603-6),⁶² la chiusura dell'ultima sequenza

⁶⁰ Vedi Pretagostini 1995, 177. Nelle indicazioni dei codici viene fatto entrare in gioco anche il Coro, ma questo non sembra plausibile.

⁶¹ Per quanto riguarda la natura epodica di questa sezione Kovacs è sulla stessa linea di Lee 1977, 177 e di Biehle 1989, 254. In merito alla distribuzione delle battute, forse non sarebbe da escludere per i primi due esametri qualche segmento da attribuire ad Ecuba.

⁶² L'inserimento di tetrametri tra esametri costituisce un modulo già sperimentato da Euripide nel secondo stasimo degli *Eraclidi* (vv. 608-29) e nel corale olodattilico delle *Supplici* (vv. 271-85), in un analogo contesto di lamento per la dolente preghiera delle madri dei guerrieri argivi caduti nell'assedio di Tebe, preghiera che presenta anche

con ἀλέων, termine rilevante del commo, dà vita a una raffinata *Ringkomposition* nel richiamare ἄλγη, la clausola dell'esametro iniziale.

La regolarità degli otto esametri dei vv. 595-602, olodattilici, con pentemimere costante e la dieresi bucolica in sette esametri,⁶³ ha indotto la Dale a ipotizzare una resa in recitativo, mentre per la pericope seguente una resa lirica;⁶⁴ tuttavia, andrebbero considerati lirici anche gli otto esametri dei vv. 595-602, vista sia la patina dorica della lingua sia la loro collocazione all'interno di un commo di così intenso *pathos*, caratterizzato, come scrive Albin, «da una fuga a due voci», che si fanno concerto, «inseguendosi e sovrapponendosi senza confondersi».⁶⁵ Questo lamento congiunto tra Ecuba ed Andromaca doveva immediatamente richiamare alla mente degli spettatori la versione epica del loro *goos*, cui dà un decisivo apporto l'impiego dei dattili nella parte conclusiva. E quanto profonda fosse in questo dialogo l'assimilazione del linguaggio omerico dell'*Iliade* si evince fin dalla prima battuta di Andromaca al v. 577 Ἀχαιοὶ δεσπότεα μ' ἄγουσιν, sul ritmo spezzato del pianto (si notino le tre cellule metriche - baccheo-cretico-baccheo - corrispondenti ai tre segmenti testuali): la battuta trova riscontro in *Il.* 6.454-5 quando Ettore prevede che qualcuno degli Achei avrebbe portato via Andromaca in lacrime, dopo averle tolto la libertà. Con il passaggio agli esametri⁶⁶ quest'associazione diventa più stringente, e non solo sul piano metrico: nel lamento di Andromaca sui dolori che si aggiungono ai dolori (v. 596) continuano a riecheggiare le parole di Ettore in *Il.* 6.462-3 sul nuovo dolore che la moglie avrebbe provato per la sua mancanza (νέον ἔσσειται ἄλγος); e ai vv. 599-600 il particolare raccapricciante dei corpi stesi come pasto per gli avvoltoi sembra alludere a un'immagine alquanto diffusa nell'*Iliade*.⁶⁷

La tragedia si conclude con il commo antifonale, di ritmo quasi esclusivamente giambico, tra Ecuba e il Coro (vv. 1287-332), come l'*Andromaca* con il commo tra Peleo e il Coro, prima dell'intervento

contatti verbali con le *Troiane* (ma, per una diversa interpretazione metrica, che non contempla la presenza degli esametri in questo corale, si vedano Galvani 2020, 144-51 e Giannini 2021, 47-55).

63 Wilamowitz 1921, 353 definisce «epische» questi esametri. Lo schema olodattilico delle sequenze caratterizza in prevalenza anche la pericope successiva; il precedente diretto di questo fenomeno è costituito dagli esametri dell'elegia di Andromaca in *Andr.* 103-16 (vedi *supra*). Di rilievo al v. 603 la sostituzione del dattilo con lo spondeo μᾶτηρ, termine di forte risonanza emotiva, posto al centro del verso.

64 Cf. Dale 1968³, 28-9.

65 Albin 1972, 84.

66 Al v. 593 l'*hemiepes*, che sostiene il nesso πρεσβυγενὲς Πρίαμῃ (nome+epiteto), sembra costituire una sorta di anticipazione della sezione dattilica successiva.

67 Cf. *Il.* 1.4-5, 4.237, 11.161-2, 16.836, 18.271-2, 22.42-3.

di Teti. Ma qui la chiusa è desolante, senza sbocchi liberatori, con il triste avviarsi – come nell'*Ecuba* – della protagonista e delle altre Troiane fuori dallo spazio scenico, verso le navi dei Greci e verso località sconosciute, per affrontare il giorno della schiavitù: δούλειον ἄμεραν βίου,⁶⁸ l'ultima battuta di *Ecuba*, di impronta epica, ad arte rimodulata nella forma dorica e nella forma del metro giambico, peculiare della dizione drammatica. Metro giambico su cui è forgia-to – ora nelle parole del Coro – il nesso di stampo omerico ἐπὶ πλάτας Ἀχαιῶν, raffinata variante del formulare ἐπὶ νῆας Ἀχαιῶν⁶⁹ posta a sigillo della tragedia e della trilogia troiana.

Bibliografia

- Albini, U. (1972). *Interpretazioni teatrali. Da Eschilo ad Aristofane*, vol. 1. Firenze: Le Monnier.
- Allan, W. (2000). *The "Andromache" and Euripidean Tragedy*. Oxford: Oxford University Press.
- Ambuhl, A. (2010). «Trojan Palimpsests: The Relation of Greek Tragedy to the Homeric Epics». Alexander, P.S.; Lange, A.; Pillinger, R.J. (eds), *In the Second Degree. Paratextual Literature in Ancient Near Eastern and Ancient Mediterranean Culture and Its Reflections in Medieval Literature*. Leiden; Boston: Brill, 99-121.
- Anderson, M.J. (1997). *The Fall of Troy in Early Greek Poetry and Art*. Oxford: Clarendon Press.
- Barlow, S.A. (1986). *Euripides. "Trojan Women"*. Warminster: Aris & Phillips.
- Barone, C. (1997). *Euripide. "Andromaca"*. Milano: BUR.
- Battezzato, L. (2005). «The New Music of the Trojan Women». *Lexis*, 23, 73-104.
- Battezzato, L. (2018). *Euripides. "Hecuba"*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Biehl, W. (1989). *Euripides. "Troades"*. Heidelberg: Carl Winter.
- Brown, S.G. (1977). «A Contextual Analysis of Tragic Meter: The Anapest». Else, G.F.; D'Arms J.H.; Eadie, J.W. (eds), *Ancient and Modern: Essays in Honor of Gerald F. Else*. Ann Arbor (MI): Center for Coordination of Ancient and Modern Studies; the University of Michigan, 45-77.
- Brunet, P. (1999). «Les dactyles lyriques de la tragédie». *REG*, 112, 127-40.
- Calame, C. (1983). *Alcman*. Roma: Edizioni dell'Ateneo.

⁶⁸ Cf. δούλειον ἤμαρ in *Andr.* 99 ed *Hec.* 56. L'imminente andar via, come schiave, sulle navi dei Greci era già nelle parole di Andromaca in *Il.* 24.731-4; ma per la partenza dei Greci da Troia con le loro prede cf. anche ἀποπλεύουσιν οἱ Ἕλληνες nell'*argumentum* della *Distruzione di Ilio* (p. 89 Bernabé).

⁶⁹ La formula epica, spesso preceduta dall'epiteto θεός, ricorre solo nell'*Iliade* e su 23 casi per ben 18 volte alla fine del verso, come qui, e solo 5 all'interno dell'esametro. Il sostantivo πλάτη potrebbe essere considerato un *Lieblingswort* di Euripide, che lo usa 31 volte, di cui 6 nelle *Troiane*; in Eschilo ricorre 2 volte, in Sofocle 5 volte. L'immagine finale delle *Troiane* era stata anticipata nell'ultima battuta di Talibio, quando dice ad *Ecuba* che, dopo aver entrambi assolto il compito della sepoltura di Astianatte, faranno muovere il remo verso casa (v. 1155 ἐς ἔν ξυνελθόντ' οἴκαδ' ὄρμησι πλάτην).

- Cerbo, E. (2016). «Un epicedio per Troia. Lettura metrico-ritmica di Eur. *Troad*. 511-67». *RaRe*, 7, 33-68.
- Cerbo, E. (2019). «La sequenza 'monodia-parodo' nelle *Troiane* di Euripide: funzione, drammaturgia, metro». *GIF*, 71, 115-42.
- Cerri, G. (1984-85). «Dal canto citarodico al coro tragico: la *Palinodia* di Stesicoro, l'*Elena* di Euripide e le Sirene». *Dioniso*, 55, 157-74.
- Dale, A.M. (1968²). *The Lyric Metres of Greek Drama*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Dale, A.M. (1971). «Metrical Analyses of Tragic Choruses. Dactylo-Epitrite». Num. monogr., *Bullettin Supplement*, 21(1).
- Davidson, J. (2001). «Homer and Euripides' *Troades*». *BICS*, 45, 65-79.
- Davies, M.; Finglass, P.J. (2014). *Stesichorus. The Poems*. Cambridge: Cambridge University Press.
- De Poli, M. (2005). «Monodie e personaggi in Euripide. L'*Andromaca* e altro». *Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti. Classe di scienze morali, lettere ed arti*, 163, 251-72.
- De Poli, M. (2012). *Monodie mimetiche e monodie diegetiche. I canti a solo di Euripide e la tradizione poetica greca*. Tübingen: Narr.
- De Poli, M. (2013). *Fra metro e parola. Considerazioni sulla poesia drammatica greca*. Padova: Sargon.
- Di Benedetto, V. (1971). *Euripide: teatro e società*. Torino: Einaudi.
- Di Benedetto, V. (1998). *Euripide. "Le Troiane"*. A cura di E. Cerbo, V. Di Benedetto. Milano: BUR.
- Diggle, J. (1984). *Euripidis Fabulae*, vol. 1. Oxford: Oxford University Press.
- Duysinx, F. (1970). «Le dactyle dans les vers anapestiques de la tragédie grecque». Derwa, M.; Crahay, R.; Joly, R. (éds), *Hommages à Marie Delcourt*. Brussels: Latomus, 123-35.
- Fanfani, G. (2017). «Moduli di rappresentazione corale nelle *Troiane* di Euripide». Citti, F.; Iannucci, A.; Ziosi, A. (a cura di), *Troiane classiche e contemporanee*. Hildesheim; Zürich; New York: Georg Olms, 31-47.
- Galvani, G. (2020). «Ὀὐχ ἔνα ῥυθμὸν κακῶν. L'utilizzo dell'epicloce nei primi due corali delle *Supplici* di Euripide». *QUCC*, n.s. 126, 131-54.
- Gentili, B.; Lomiento, L. (2003). *Metrica e ritmica. Storia delle forme poetiche nella Grecia antica*. Milano: Mondadori Università.
- Giannini, P. (2021). *Supplici: i canti. Euripide*. Pisa; Roma: Fabrizio Serra.
- Gostoli, A. (1990). *Terpander*. Roma: Edizioni dell'Ateneo.
- Hagel, S. (2018). «Adjusting Words to Music: Prolongating Syllables and the Example of 'Dactylo-Epitrite'». *JHS*, 138, 227-48.
- Haslam, M.W. (1974). «Stesichorean Metre». *QUCC*, 17, 7-57.
- Herington, J. (1985). *Poetry into Drama. Early Tragedy and the Greek Poetic Tradition*. Berkeley; Los Angeles; London: University of California Press.
- Irmici, V. (2018). «Lingua e performance in due passi di Euripide». *SemRom*, 7, 63-70.
- Irmici, V. (2022). *Enopli e anapesti. Un problema di lirica drammatica*. Roma: Quasar.
- Itsumi, K. (2009). *Pindaric Metre: The "Other Half"*. Oxford: Oxford University Press.
- Jouan, F. (1966). *Euripide et les légendes des Chants Cypriens*. Paris: Les Belles Lettres.
- Kannicht, R. (1969). *Euripides. "Helena"*. Heidelberg: Winter.

- Korzeniewski, D. (1998). *Metrica greca*. Trad. it. a cura di O. Imperio. Palermo: L'Epos.
- Kovacs, D. (2018). *Euripides. "Troades"*. Oxford: Oxford University Press.
- Lee, K.H. (1977). *Euripides. "Troades"*. London: St. Martin' Press.
- Lomiento, L. (2001). «Considerazioni sul valore della cesura nei versi *kata stichon* e nei versi lirici della poesia greca arcaica e classica». *QUCC*, n.s. 67, 21-35.
- Lourenço, F. (2011). *The Lyric Metres of Euripidean Drama*. Coimbra: Simões & Linhares.
- Lucarini, C.M. (2021). «Commentariolum de origine atque natura dactylo-epitritorum». Lucarini, C.M.; Melidone, C.; Russo, S. (a cura di), *Symbolae Panhormitanae: scritti filologici in onore di Gianfranco Nuzzo*. Palermo: Palermo University Press, 43-83.
- Lulli, L. (2011). *Narrare in distici. L'elegia greca arcaica e classica di argomento storico-mitico*. Roma: Quasar.
- Maas, P. (2016³). *Metrica greca*. A cura di A. Ghiselli, M. Ercoles. Aggiornamento alla terza edizione italiana. Cesena: Stilgraf.
- Martinelli, M.C. (1997²). *Gli strumenti del poeta. Elementi di metrica greca*. Bologna: Cappelli.
- Mirto, M.S. (2012). «La figura di Teti e la crisi del *gamos* eroico nell'*Andromaca* di Euripide». *MD*, 69, 45-69.
- Page, D.L. (1936). «The Elegiacs in Euripides' *Andromache*». Bailey, C. et al. (eds), *Greek Poetry and Life. Essays presented to Gilbert Murray on his Seventieth Birthday. January 2, 1936*. Oxford: Clarendon Press, 206-30.
- Parker, L.P.E. (1997). *The Songs of Aristophanes*. Oxford: Clarendon Press.
- Parry, H. (1978). *The Lyric Poems of Greek Tragedy*. Toronto; Sarasota: Samuel Stevens.
- Pattoni, M.P. (1998). «ὦ μοι ἐγὼ, (τί πάθω;)». Una formula omerica e i suoi contesti». *Aevum Antiquum*, 11, 5-59.
- Pattoni, M.P. (2003). «La parodo dell'*Andromaca* di Euripide: osservazioni critiche ed esegetiche». Benedetti, F.; Grandolini, S. (a cura di), *Studi di filologia e tradizione greca in memoria di Aristide Colonna*, vol. 2. Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane, 593-618.
- Pintacuda, M. (1978). *La musica nella tragedia greca*. Cefalù: Lorenzo Misuraca.
- Pretagostini, R. (1972). «Lecizio e sequenze giambiche o trocaiche». *RFIC*, 100, 257-73. [Ora in Pretagostini, R. (2011). *Scritti di metrica*. A cura di M.S. Celentano. Roma: Edizioni di storia e letteratura, 1-15].
- Pretagostini, R. (1976). «Dizione e canto nei dimetri anapestici di Aristofane». *SCO*, 25, 183-212. [Ora in Pretagostini, R. (2011). *Scritti di metrica*. A cura di M.S. Celentano. Roma: Edizioni di storia e letteratura, 25-50].
- Pretagostini, R. (1978). «Sistemi κατὰ κῶλον e sistemi κατὰ μέτρον». *QUCC*, 28, 165-79. [Ora in Pretagostini, R. (2011). *Scritti di metrica*. A cura di M.S. Celentano. Roma: Edizioni di storia e letteratura, 83-95].
- Pretagostini, R. (1995). «L'esametro nel dramma attico del V secolo: problemi di 'resa' e di 'riconoscimento'». Fantuzzi, M.; Pretagostini, R. (a cura di), *Struttura e storia dell'esametro greco*, vol. 1. Roma: GEI, 163-91. [Ora in Pretagostini, R. (2011). *Scritti di metrica*. A cura di M.S. Celentano. Roma: Edizioni di storia e letteratura, 241-61].
- Rodighiero, A. (2016). «'Sail with Your Fortune': Wisdom and Defeat in Euripides' *Trojan Women*». Kyriakou P.; Rengakos A. (eds), *Wisdom and Folly in Euripides*. Berlin; Boston: De Gruyter, 177-93.

- Rodighiero, A. (2018). «Raccontare cantando nella tragedia greca: due casi da *Agamennone e Troiane*». Ieranò, G.; Taravacci, P. (a cura di), *Il racconto a teatro. Dal dramma antico al Siglo de Oro alla scena contemporanea*. Trento: Università degli Studi di Trento, 37-73.
- Rodríguez Cidre, E. (2010). *Cautivas Troyanas. El mundo femenino fragmentado en las tragedias de Eurípides*. Córdoba: Del Copista.
- Rossi, L.E. (1983). «Feste religiose e letteratura: Stesicoro o dell'epica alternativa». *Orpheus*, n.s. 4, 5-31. [Ora in Rossi, L.E. (2020). κληθμῶ δ' ἔσχοντο. *Scritti editi ed inediti*. Vol. 2, *Letteratura*. A cura di G. Colesanti, R. Nicolai. Roma: De Gruyter, 341-63].
- Rossi, L.E. (2008). «Riflessioni sui dattilo-epitriti». *SemRom*, 11, 139-67. [Ora in Rossi, L.E. (2020). κληθμῶ δ' ἔσχοντο. *Scritti editi ed inediti*. Vol. 1, *Metrica e musica*. A cura di G. Colesanti, R. Nicolai. Roma: De Gruyter, 451-78].
- Sansone, D. (2009). «Euripides' New Song: The First Stasimon of *Trojan Women*». Cousland, J.R.C.; Hume, J.H. (eds), *The Play of Texts and Fragments. Essays in Honour of Martin Cropp*. Leiden; Boston: Brill, 193-203.
- Schroeder, O. (1928²). *Euripidis Cantica*. Lipsiae: Teubner.
- Stevens, P.T. (1971). *Euripides. "Andromache"*. Oxford: Clarendon Press.
- Stinton, T.C.W. (1990). *Euripides and the Judgement of Paris. Collected Papers on Greek Tragedy*. Oxford: Clarendon Press, 17-75 [London: Society for the Promotion of Hellenic Studies, 1965. Suppl. *JHS*, 11].
- Taplin, O. (1977). *The Stagecraft of Aeschylus. The Dramatic Use of Exits and Entrances in Greek Tragedy*. Oxford: Oxford University Press.
- West, M.L. (2013). *The Epic Cycle: A Commentary on the Lost Troy Epics*. Oxford: Oxford University Press.
- Wilamowitz-Moellendorff, U. von (1921). *Griechische Verskunst*. Berlin: Weidmann [Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1984].
- Willink, C.W. (2004). «Euripides, *Hecuba* 905-22». *Mnemosyne*, 57, 45-53. [Ora in Willink, C.W. (2010). *Collected Papers on Greek Tragedy*. Ed. by W.B. Henry. Leiden; Boston: Brill, 501-11].
- Zeitlin, F.I. (2009). «Troy and Tragedy: The Conscience of Hellas». Dill, U.; Walde, C. (Hrsgg), *Antike Mythen. Medien, Transformationen und Konstruktionen*. Berlin; New York: De Gruyter, 678-95.