

ESTER CERBO

***L'amebeo lirico-epirrematico nell'Andromaca di Euripide:  
struttura, metro e funzione drammatica***

«Τὸ δὲ δράμα τῶν δευτέρων»: così la seconda *hypothesis* premessa all'*Andromaca* definisce questa tragedia, con un giudizio interpretato prevalentemente in senso negativo («dramma di seconda categoria») da gran parte della critica moderna<sup>1</sup>, che si è concentrata per lo più sul problema dell'unità dell'opera, oppure sull'individuazione di una figura centrale o di un determinato tema, come elemento unificatore dell'azione<sup>2</sup>.

Scarsa attenzione è stata, invece, riservata alle novità drammaturgiche e metrico-ritmiche, che Euripide sperimenta in questo dramma, alcune rimaste un *unicum* nel panorama delle tragedie superstiti, altre riprese nelle opere successive. Si pensi, ad esempio, alla monodia in distici elegiaci di *Andromaca* (vv. 103-16)<sup>3</sup>, o alla messa in scena con la presenza contemporanea di due grandi edifici – il santuario di Theti e la casa di Neottolemo –, su cui si focalizzano le tensioni e i reciproci rapporti dei personaggi<sup>4</sup>. Altrettanto innovativa è l'articolazione strutturale della tragedia, che sembra anticipare i drammi ad 'intrigo': essa si basa sul ripetersi – per ciascuno dei protagonisti di una determinata fase scenica (*Andromaca*, Ermione, Peleo) – del medesimo modulo compositivo, impostato sulla sequenza ἀμηχανία/σωτηρία, secondo il quale una situazione disperata è risolta da una inattesa salvezza, conseguita grazie all'intervento di un nuovo personaggio<sup>5</sup>; in tutti e tre i casi il modulo è avviato da un amebeo lirico-epirrematico, in cui la complessa interazione, di parola, musica, canto e marcata gestualità, conferisce alla scena maggiore forza patetica. E proprio sui tre amebai lirico-epirrematici intendo soffermarmi in questa sede, analizzando in modo specifico la struttura, la metrica e la funzione drammatica<sup>6</sup>.

---

<sup>1</sup> Si veda la discussione dell'enunciato in STEVENS (1971, 26-8); lo studioso, sulla base del parallelo τὸ δὲ δράμα τῶν πρώτων nella *hypothesis* dell'*Ippolito*, ritiene, in controtendenza, che τῶν δευτέρων non indichi da parte dell'antico commentatore una valutazione negativa dell'opera.

<sup>2</sup> Per una rassegna delle diverse interpretazioni della tragedia da parte degli studiosi moderni, si rinvia ad ALLAN (2000, 40-50). Sorprende, in questo lavoro, l'omissione del contributo – a mio avviso – molto importante di FERRARI (1974a), il quale, dopo aver tracciato un profilo degli svariati approcci critici al dramma, analizza in modo puntuale la struttura dinamica delle situazioni e dei personaggi, valorizzando l'intero complesso scenico come cornice unitaria dei diversi elementi della tragedia, tra loro correlati.

<sup>3</sup> Cf. LLOYD (2005<sup>2</sup>, 113-5).

<sup>4</sup> Più in generale, sulle novità della messa in scena dell'*Andromaca* si rinvia a DI BENEDETTO – MEDDA (1997, 127s.).

<sup>5</sup> Sull'inusuale struttura tripartita del dramma, con collegamenti interni di tipo tematico e formale, si veda, oltre al già citato lavoro di FERRARI (1974a), anche lo studio di LEE (1975).

<sup>6</sup> Per il testo dell'*Andromaca* seguo l'edizione di DIGGLE (1984); segnalerò in nota, di volta in volta, i casi in cui mi discosto da questa edizione. Per l'approfondimento di altri aspetti della tragedia, qui non considerati specificamente, si rimanda alle edizioni commentate, tra le quali si segnalano GARZYA (1963<sup>2</sup>), STEVENS (1971), FERRARI (1974b) e LLOYD (2005<sup>2</sup>); cf. anche BARONE (2000<sup>2</sup>).

Come ben si sa, questa tipologia di dialogo, in cui canto e recitazione si alternano secondo varie modalità, costituisce un valido strumento espressivo dei diversi stati d'animo dei personaggi coinvolti (attore/i, coro/corifeo); ad esso ricorre il poeta drammatico per enfatizzare una situazione di conflitto o per imprimere alla scena effetti emozionali più intensi, all'insegna del παθητικὸν τὸ ἀνωμαλές<sup>7</sup>. In particolare, negli amebici dell'*Andromaca* l'ampio spazio esecutivo assegnato all'attore, per la resa delle sezioni cantate (ma anche in recitativo), e le diverse forme strutturali e metriche, in cui tali brani sono realizzati, rappresentano una importante testimonianza dell'evoluzione della lirica nel teatro euripideo, che già in questo periodo sembra subire l'influsso dello stile metrico del ditirambo nuovo<sup>8</sup>. L'elemento musicale, prima localizzato quasi esclusivamente nell'orchestra, comincia ora ad occupare in modo significativo il centro della scena, sottolineando l'emozionalità dei personaggi nei momenti di crisi e contribuendo ad aumentare il livello patetico dello spettacolo tragico. In sostanza, il dramma si avvia ad assumere i tratti del melodramma, secondo una tendenza che contraddistingue il teatro euripideo nelle sue diverse fasi: anche sotto questo aspetto l'*Andromaca* andrebbe considerata un'opera «d'avanguardia»<sup>9</sup> e, in quanto tale, potrebbe avere un posto non di 'secondo rango' nell'ambito della drammaturgia euripidea.

### **1. *Andromaca prigioniera con il figlio, al cospetto di Menelao (III episodio, vv. 501-44)***

Siamo all'inizio del terzo episodio: Andromaca ritorna in scena insieme con il figlio, seguita da Menelao e dalle sue guardie; ha le mani legate con stretti lacci (cf. v. 425), perché dovrà essere uccisa. L'entrata in scena di questo *moving tableau* – specularmente a quello conclusivo del secondo episodio – viene accompagnata dalla sezione in anapesti eseguiti dal coro, subito dopo la fine dello stasimo (vv. 494-500; cf. oltre vv. 1166-72)<sup>10</sup>. Fin dalle prime battute il coro evidenzia il modo

---

<sup>7</sup> Cf. Ps.-Aristot. *Pr.* 19, 6. Una trattazione generale dell'amebeo in tragedia si ha in POPP (1971); per quanto riguarda in particolare l'amebeo lirico-epirrematico si vedano i recenti contributi della FILENI (2007) su Eschilo e della MAZZOLDI (2003) su Sofocle.

<sup>8</sup> Da un'indagine statistica realizzata da CSAPO (1999-2000, 412-5) circa la percentuale dei versi lirici e recitativi assegnati al coro, al solo attore e di quelli eseguiti nei duetti da coro e attore risulta che nelle tragedie composte tra il 438 (*Alceste*) e il 428 (*Ippolito*) gli attori eseguono una media di versi del 13,3% di tutta la lirica (26,3% compreso il recitativo); nella decade successiva (dall'*Andromaca* all'*Eracle*), la media quasi si triplica (37,1% canto e recitativo) e poi aumenta progressivamente, fino a raggiungere il 52,2% nell'*Oreste*. Questa statistica, come quella di CEADEL (1941, 74s.) sulla percentuale delle soluzioni presenti nel trimetro recitato, può costituire un ulteriore indizio a favore della datazione dell'*Andromaca* tra il 428 (dopo l'*Ippolito*) e il 425 a.C. (data molto probabile): su questo problema si rinvia a GARZYA (1952) e STEVENS (1971, 15-21); cf. anche DI BENEDETTO (1971, 127s. e n. 55).

<sup>9</sup> Così ALBINI (1974) definisce l'*Andromaca*, nel lavoro dedicato all'analisi drammaturgica di questa tragedia.

<sup>10</sup> Una situazione che richiama Soph. *Ant.* 801ss.: concluso lo stasimo, Antigone prigioniera è condotta in scena per l'ultima volta, prima che venga eseguita la sua condanna; gli anapesti di annuncio precedono il dialogo lirico-epirrematico tra Antigone, che comincia il canto in eolo-coriambi, e il coro, che esegue prima un epirrema anapestico recitativo, intercalato alla prima coppia strofica, poi un intervento lirico in giambi, inserito all'interno della seconda coppia strofica di ritmo prevalentemente giambico. Soprattutto la prima parte di questa scena sembra porsi come

patetico di presentarsi della madre e del figlio, come una coppia strettamente unita (v. 494s. τόδε σύγκρατον ζεύγος), e focalizza l'attenzione sulla parte della *skéné* corrispondente alla facciata della casa di Ermione e Neottolemo; essa diviene ora il nuovo centro spaziale dell'azione drammatica, dopo il tempio e l'altare di Theti, presso il quale Andromaca si era rifugiata nella prima parte della tragedia e dal quale era stata sottratta con l'inganno da Menelao<sup>11</sup>. Al v. 497 l'annuncio assume un tono dolente nel dimetro anapestico δύστηνε γύναι, τλήμων δὲ σὺ παῖ, costruito con perfetta simmetria tra le due sizigie linguistiche e metriche, di omologa struttura (- - ~ ~ - | - - ~ ~ -), che producono altresì un effetto di rima interna<sup>12</sup>; l'uso dei termini – donna (γύναι)/bambino (παῖ) – che sottolineano la natura dei personaggi è un espediente per arricchire di *pathos* la scena e far emergere ancor di più l'arroganza di Menelao nei confronti di due figure istituzionalmente deboli. A conclusione dell'intervento anapestico (vv. 498-500), il coro aggiunge un altro elemento di forte suggestione patetica, evidenziando l'ingiusto e inconsapevole coinvolgimento del figlio nella punizione inflitta – altrettanto ingiustamente – alla madre da parte di Menelao, la cui entrata in scena, tra l'altro, non viene menzionata dal coro. Al v. 501 Andromaca dà inizio al duetto con il figlio, che segna il culmine della vicenda dolorosa prima della insperata salvezza, procurata alla donna dall'arrivo inatteso di Peleo (v. 545). Madre e figlio piangono la loro triste sorte, e il bimbo, indotto dalla madre, tenta invano di commuovere Menelao, accostandosi a lui come un supplice (vv. 529-30 γούνασι ... / χρίμπτων).

Questo amebeo non è solo «uno dei tanti pezzi riusciti del repertorio patetico in cui Euripide eccelle»<sup>13</sup>, ma per le sue peculiarità strutturali e metriche, non disgiunte da ricercati effetti scenici, costituisce all'interno del teatro euripideo una preziosa testimonianza di questa tipologia di canto.

L'amebeo si articola in una coppia strofica (vv. 501-14 = 523-36), eseguita da Andromaca e dal figlio, e in due sezioni epirrematiche in anapesti recitati da Menelao, che ricorrono alla fine di ciascuna stanza (vv. 515-22 = 537-44); le sezioni anapestiche, per la loro identica struttura metrica (sei dimetri, monometro, paremiaco), si rispondono a guisa di sistema antistrofico, conferendo una insolita simmetria all'intero amebeo, simmetria riscontrabile anche nel medesimo numero di battute (otto + otto) rese da Menelao e da Andromaca: è come se Menelao – negli interventi – non volesse concedere 'marginì' di vantaggio alla donna, che per la sua situazione e per il sostegno del bimbo,

---

modello per l'analoga scena euripidea. Sull'uso dei sistemi anapestici di annuncio per l'ingresso di cortei o processioni si vedano TAPLIN (1977, 71-3) e, specificamente per Euripide, HALLERAN (1985, 11-20).

<sup>11</sup> Si noti la corrispondenza – nella stessa sede metrica – di πρὸ δόμων e λεχέων rispettivamente al v. 495 e v. 498; i due termini, che definiscono un ambito negativo per Andromaca, sono anche enfatizzati dall'associazione con il motivo della morte: v. 495 ψήφω θανάτου e v. 498 ὑπερθνήσκεις.

<sup>12</sup> Vd. il commento di STEVENS, *ad Andr.* 497; cf. anche v. 1168.

<sup>13</sup> Così ALBINI (1974, 88) definisce questa scena.

catalizza l'emozionalità della scena. L'epirrema anapestico, raramente usato da Euripide<sup>14</sup>, assume qui la specifica valenza di accentuare l'atteggiamento insolente di Menelao: il ritmo sostenuto degli anapesti, infatti, veicola opportunamente il tono imperioso delle parole di Menelao, così da rendere in modo più efficace sul piano drammatico e performativo – grazie all'antitesi tra resa lirica e recitata – il contrasto insanabile tra i personaggi. Tale contrasto, già manifestatosi nel corso del secondo episodio (ma lì il bambino era personaggio muto), viene ora evidenziato anche dalla mancanza di una reale interlocuzione: al primo intervento di Menelao (vv. 515-22), che subito minaccia madre e figlio con un perentorio ἴθ' ὑποχθόνιοι· (una sizigia anapestica isolata da forte pausa, con effetto di riecheggiamento della tessera ὑπὸ χθονί di v. 512), Andromaca reagisce con la patetica e straniante invocazione ad Ettore (v. 523 ὦ πόσις πόσις) e solo successivamente esorta il bimbo a dissuadere con la supplica Menelao dal suo proposito di ucciderlo<sup>15</sup>. Il gesto compiuto dal bambino, oltre a risultare più incisivo sul piano drammatico, fa sì che Andromaca non debba stabilire alcun contatto con Menelao, nel segno di una negazione del dialogo tra i due, fenomeno caratterizzante l'intero episodio; Andromaca riserverà a Peleo la propria supplica accorata, benché 'imperfetta' (vv. 572-6)<sup>16</sup>. Menelao, dunque, replica con un secco rifiuto alla preghiera del piccolo, ribadendone l'inutilità, e poi conclude il secondo epirrema con un monito analogo a quello pronunciato all'inizio del primo epirrema (v. 544 Ἀιδην χθόνιον καταβήση: cf. v. 515), in una sorta di composizione anulare, che enfatizza l'irrevocabilità della decisione.

Mentre l'assenza di interazione tra Andromaca e Menelao connota a livello drammatico una situazione di conflittualità, il ricorrere del canto alternato nella strofe e nell'antistrofe, con l'inserimento di una battuta in *antilabé* (v. 507 = 530)<sup>17</sup>, intensifica, invece, l'effetto scenico della

---

<sup>14</sup> Cf. gli altri casi in *Alc.* 861ss. e *Med.* 160ss. Come si può notare, questo tipo di epirrema, attestato per la prima volta nell'*Orestea* (*Ag.* 1412ss.), è presente nelle tragedie più antiche di Euripide e, pertanto, si configura come tratto arcaizzante; probabilmente la sua funzione si è indebolita per la 'concorrenza' con le sezioni in anapesti lirici o di lamento, cui Euripide ricorre spesso per le monodie e i duetti astrofici tra attori o tra attore e coro, collocati prevalentemente nella parte iniziale del dramma (cf. per es. *Hipp.* 198ss., *Hec.* 59ss., *Tr.* 98ss., etc.).

<sup>15</sup> Per una situazione analoga cf. *Hec.* 339, in cui Ecuba esorta Polissena a supplicare Odisseo di risparmiare la vita (e cf. anche *IA* 992); il correlato verbale del gesto della supplica avrebbe in questi casi un valore didascalico parziale, mentre assolverebbe alla funzione di rendere più efficace il gesto stesso, in quanto «messo in atto direttamente da chi rischia la vita»: così TELÒ (2002, 13).

<sup>16</sup> Andromaca, una volta prostratasi alle ginocchia di Peleo, insiste sul fatto che non può toccare il mento del vecchio re (per via delle mani legate), come gesto estremo della supplica; l'indicazione verbale si estende dalla cesura pentemimere del v. 573 a tutto il verso seguente: la marcata pausa metrica al v. 573 isola la prima azione (πίτνουσα γονάτων) in concomitanza con il compimento del gesto. L'immediato ordine di Peleo di sciogliere le mani alla donna (vv. 577s. χαλᾶν κελεύω δεσμά ... / ... τῆσδε χεῖρας διπτύχους ἀνιέναι) viene bloccato dall'intervento di Menelao; con una immagine scenica analoga a quella della parte iniziale della tragedia (Andromaca supplice presso l'altare), Andromaca manterrà la propria postura fino al v. 717, quando Peleo la solleciterà ad alzarsi (ἔπαυρε σαυτήν) e finalmente, con l'aiuto del bimbo, lui stesso la libererà dai lacci.

<sup>17</sup> Nell'antistrofe l'*antilabé* coincide con il gesto della supplica da parte del bimbo, secondo un uso frequente di questo procedimento formale concomitante con un movimento dell'attore sulla scena: si vedano gli esempi riportati in DI BENEDETTO – MEDDA (1997, 198 e n. 20); più in generale, sull'*antilabé* in tragedia si veda il lavoro di BONARIA (1991), con prevalente carattere di indagine statistica. La peculiarità del v. 530 è dovuta al fatto che la concomitanza di *antilabé* e movimento scenico si ha all'interno di una sezione lirica.

simbiosi tra madre e figlio come σύγκρατον ζεῦγος (cf. vv. 494s.). La struttura dialogica del sistema strofico, il contenuto e lo stile di questo duetto richiamano la tipologia del lamento antifonale, generalmente eseguito da coro e attore (cf. per es. Aesch. *Pers.* 931ss. e, oltre, vv. 1197ss.); senonché Euripide, sostituendo l'intervento lirico del coro con quello dell'attore, sperimenta una nuova modalità esecutiva di μέλος ἀπὸ σκηνῆς, rinforzata dall'epirrema assegnato sempre all'attore: vengono così coinvolti simultaneamente tutti e tre i personaggi<sup>18</sup>, mentre il coro si limita ad eseguire le due sezioni di annuncio, che circoscrivono l'amebeo (vv. 494-500 in *2an*; vv. 545-6 in *3ia*), connotandolo come prima scena del terzo episodio. Una prima scena ad elevata consistenza patetica, impreziosita dal canto del παῖς, a conferma, dopo la monodia di Eumelo nell'*Alceste* (vv. 393-415), della predilezione di Euripide per l'impiego di bambini nell'esecuzione di parti liriche, al fine di accrescere il livello emozionale della rappresentazione<sup>19</sup>.

Anche dal punto di vista metrico-ritmico, questo amebeo è caratterizzato da interessanti novità. Euripide, infatti, sembra sperimentare una nuova forma di espressione musicale, introducendo le sequenze eoliche per il canto di lamento eseguito dall'attore<sup>20</sup>; la coppia strofica, infatti, è costituita interamente da gliconei e ferecratei, strutturati in strofette tristiche e distiche alla maniera anacreontea, secondo uno stile compositivo, che, già adottato sporadicamente in alcuni canti corali (cf. *Alc.* 962ss., *Heracl.* 371ss., 748ss.), troverà sempre più largo impiego nella lirica euripidea<sup>21</sup>. L'articolazione interna delle pericopi presenta una ricercata simmetria, con l'attribuzione ad Andromaca di tre sequenze (dapprima due gliconei-ferecrateo e poi tre gliconei)<sup>22</sup> e al bimbo di due sequenze (gliconeo-ferecrateo), così che nel complesso si formano due serie di

<sup>18</sup> Nelle tragedie superstiti, questa forma di μέλος ἀπὸ σκηνῆς con la partecipazione contemporanea dei tre personaggi è attestata, oltre che nell'*Andromaca*, nelle *Trachinie* di Sofocle (vv. 971ss. amebeo tra Illo, il Πρέσβυς ed Eracle morente); nel dramma sofocleo la struttura più elaborata del brano (sezione anapestica A B epirrema A' mesodo C B' epirrema C') potrebbe indicare una fase avanzata dello sviluppo delle forme liriche.

<sup>19</sup> Cf. anche *Supp.* 1123-64. Che il drammaturgo per queste parti dovesse servirsi di veri e propri fanciulli-attori, specializzati nel canto, è ipotesi ormai largamente condivisa: cf. RUSSO (1984, 225-7) e la nota di STEVENS, *ad Andr.* 504ss. Nell'*Andromaca*, una conferma a questa ipotesi verrebbe dalla presenza contemporanea del παῖς e dei tre attori, che nel corso del III episodio impersonano Andromaca, Peleo e Menelao. In generale, sulle situazioni in cui dei bambini compaiono sulla scena tragica si veda SIFAKIS (1979) e, con specifico riferimento al teatro euripideo, si veda anche MENU (1992).

<sup>20</sup> Un precedente si può rintracciare nella prima coppia strofica del IV stasimo dell'*Edipo re* (vv. 1187-1203): un doloroso lamento sull'infelice condizione dei mortali, interamente in eolici (telesillei, gliconei e ferecratei), strutturati in tre pericopi, con il reiziano coriambico di clausola. Le sequenze eoliche con tale connotazione vengono, pertanto, trasferite da Euripide al canto dell'attore.

<sup>21</sup> Canti in eolici ricorrono, in varia percentuale, in molti drammi: *Supplici*, *Troiane*, *Elettra*, *Eracle*, *Ifigenia fra i Tauri*, *Ione*, *Fenicie*, *Baccanti*, *Ifigenia in Aulide*. La predilezione di Euripide per tali sequenze è oggetto della parodia aristofanea: cf. per es. *Ran.* 1309ss.

<sup>22</sup> Al v. 512 = 534, sulla base del testo trådito, si ha la responsione libera di gliconeo con ipponatteo; per far corrispondere le due sequenze, gli editori ricorrono, generalmente, a due interventi possibili: integrare con τε la fine del gliconeo (così Diggle), oppure elidere nell'ipponatteo l'α finale di τάλαινα (così MURRAY [1902] e MÉRIDIER [1927]). La responsione gliconeo ~ ipponatteo, attestata anche altrove in Euripide (cf. *Heracl.* 770 ~ 777 ed *HF* 641 ~ 660), si potrebbe accogliere, in quanto rientrerebbe nella libertà di trattamento dei gliconei, per cui il 50% delle coppie di tali sequenze presenta responsione impura o libera: è quanto risulta dall'indagine statistica effettuata dalla DANESIN (1998), alla quale si rinvia per l'approfondimento della questione.

cinque sequenze ciascuna; tra queste due serie si inserisce a mo' di mesodo la sezione di due gliconei-ferecrateo, caratterizzata dall'*antilabé*. Come si può notare, il ferecrateo svolge sempre funzione di clausola e, coincidendo con il cambio di battuta, segnala anche sul piano metrico l'interlocuzione tra i due personaggi. Va, inoltre, osservato che al *παῖς* viene sempre assegnata la medesima pericope metrica (gliconeo-ferecrateo), la quale riprende e reitera la 'coda' del lamento di Andromaca, configurandosi come una sorta di efimnio ritmico; l'effetto di riecheggiamento, ottenuto sul piano metrico-ritmico, è accentuato dalle interiezioni e dai gemiti del *παῖς* che si ripetono nella stessa sede metrica sia tra strofe e antistrofe (cf. v. 513 = 535 ὦμοι μοι, τί πάθω ~ ὦμοι μοι, τί δ' ἐγώ), sia all'interno della singola strofe (v. 526 ~ v. 535 τί δ' ἐγώ).

Per la regolarità dello schema metrico, la cui variazione è limitata all'alternanza – nella cosiddetta 'base eolica' – di trocheo, spondeo e tribraco, le sequenze eoliche conferiscono al canto un andamento monocorde, sottolineato anche dalla ordinata disposizione interna, e con la grazia leggera del loro ritmo esse ben interpretano il tono dolente, ma 'composto' del lamento di una madre e del suo bimbo. E non meno significativo risulta il fatto che nell'*Andromaca* Euripide abbia circoscritto a questo amebeo l'uso dei gliconei (con l'eccezione – al v. 801 – di un isolato ferecrateo di clausola, dopo un dimetro coriambico), come ulteriore tratto caratterizzante di una scena in sé conclusa<sup>23</sup> e dotata di una propria efficacia drammatica e drammaturgica.

## **2. Ermione in preda al delirio di fronte alla Nutrice rassicurante (IV episodio, vv. 825-65)**

È il secondo amebeo della tragedia ed ha per protagonista Ermione, non più spietata e arrogante come nella sua prima apparizione sulla scena (vv. 147ss.), ma disperata e desiderosa di morire, perché è stata abbandonata dal padre e, resasi consapevole del male compiuto ai danni di Andromaca, teme di essere cacciata di casa dal marito Neottolemo: è quanto rivela la Nutrice al coro nella *rhexis* che avvia il quarto episodio. Come all'inizio dell'episodio precedente, l'attenzione è rivolta verso la casa, sede ora delle tensioni e delle paure di Ermione: secondo una procedura anomala, la Nutrice esorta addirittura le donne del coro ad entrarvi, per tentare di dissuadere Ermione dal suicidio (vv. 817-8). Le grida provenienti dalla casa e l'irruzione sulla scena della fanciulla, il cui arrivo precipitoso viene annunciato dalla corifea (vv. 820-4)<sup>24</sup>, confermano le

---

<sup>23</sup> Ovvero delimitata alla fine da una nuova entrata di attore; questo tipo di scene 'liriche' generalmente sono precedute dallo stasimo e da una sezione di annuncio e consistono in un duetto tra attori o tra attore e coro, che, rispetto al dialogo in versi recitati, conferisce all'azione effetti patetici più intensi: cf. CERBO (1989). Nell'*Andromaca* i tre amebai sono correlati anche sotto questo aspetto, in quanto assumono lo statuto di scena lirica, fortemente individualizzata.

<sup>24</sup> Si ha qui la messa in atto del modulo dell'entrata in scena di un personaggio che non ha il controllo di sé; si tratta generalmente di una scena di grande impatto, caratterizzata dall'intervento lirico del personaggio 'delirante' e dalla marcata gestualità: cf. per es. Io (*Prom.* 561ss.), Cassandra (*Tr.* 308ss.), Agaue (*Bacch.* 1168). Di questo modulo mi sono occupata in un lavoro in corso di pubblicazione, dal titolo *La monodia di Cassandra (Eur. Troad. 308-340) fra testo e scena*.

preoccupazioni della Nutrice e sollevano il coro dall'ottemperare all'impropria richiesta della stessa Nutrice<sup>25</sup>. Giunta sulla scena, Ermione dà sfogo al suo delirio attraverso una serie di gesti concitati, che richiamano quelli tipici del *threnos*: ella vuole strapparsi i capelli, graffiarsi le guance, persino denudarsi il seno (cf. *Hipp.* 201 e *Phoen.* 1490s.), ha istinti suicidi e cerca di riappropriarsi della spada, che i servi le avevano prima sottratto (vv. 811-2). Questa scena di 'isteria' contrasta con l'immagine – in apertura del terzo episodio – del lento incedere di Andromaca con le mani legate; Ermione vuole morire, Andromaca è costretta a morire (cf. v. 844 βρόχων ~ v. 502 βρόχοισι): il conflitto tra le due donne si 'gioca' anche a distanza, sul piano della *performance* teatrale e lirica<sup>26</sup>. Alla singola coppia strofica omoritmica del duetto tra Andromaca e il figlio fa da contrappunto la struttura più complessa di questo amebeo: parte antistrofica, articolata in due coppie strofiche, e parte astrofica si susseguono, secondo una *schesis* epodica del canto (AA'BB'C), che accompagna in modo efficace la crescente agitazione di Ermione. Alla fine di ciascuna stanza del sistema antistrofico (vv. 828, 832, 836, 840) e dopo le prime quattro battute liriche del sistema astrofico (v. 845) ricorre l'epirrema, costituito da un singolo trimetro giambico recitato dalla Nutrice; ai vv. 851s. l'epirrema, situato dopo una nuova pericope astrofica di cinque battute, rompe la propria simmetria e diventa di due trimetri giambici, una variazione che denota il passaggio al breve assolo finale di Ermione, avviato dalla patetica reiterazione di ἔλιπες<sup>27</sup>. Euripide rielabora qui la struttura dell'amebeo tra Alcesti ed Admeto (vv. 244-79), che consiste in due coppie strofiche, con epirrema di due trimetri giambici dopo ogni strofe, e un brevissimo *astrophon* finale, anch'esso avviato da una patetica epanalessi (μέθετε μέθετε); nell'*Andromaca* viene ampliata la sezione lirica astrofica, che dà maggiore impulso alla tensione emotiva della protagonista, e viene ridotta la componente epirrematica, di cui conseguentemente si diminuisce il peso drammatico. L'alternanza delle battute liriche e recitate non sempre si risolve nella forma del dialogo, e in alcuni passaggi tende, al contrario, ad evidenziare la mancanza di interazione tra i due personaggi: alle incalzanti domande della Nutrice, Ermione replica dapprima con un grido di lamento (v. 829 αἰαῖ αἰαῖ), poi instaura un momentaneo contatto a partire dal v. 833, riprendendo – in forma chiasmica – le parole della anziana donna (v. 832 ... κάλυπτε στέρνα ... πέπλους ~ vv. 833s. ... στέρνα / καλύπτειν πέπλους: si noti la medesima clausola in entrambe le battute); infine, con un nuovo grido di disperazione (v.

<sup>25</sup> Tecnicamente il coro non poteva abbandonare il suo posto, l'orchestra, per entrare in casa, né poteva bloccare con il suo intervento l'entrata in scena di Ermione, con cui si avvia l'azione del quarto episodio. Quindi il coro fa passare un po' di tempo, durante il quale richiama l'attenzione sulle grida provenienti dall'interno dello spazio scenico, in attesa dell'arrivo dell'attore (cf. un'analoga situazione in *Med.* 1275s.); nelle tragedie superstiti, l'uscita del coro e il suo secondo ingresso (*epiparodos*) durante la rappresentazione sono attestati in *Eumenidi*, *Aiace*, *Alcesti*, *Elena* e *Reso*.

<sup>26</sup> Più in generale, sull'antitesi tra le due donne come fattore di unità del dramma si veda KAMERBEEK (1943); lo studioso, a proposito di questo passo, individua nel contrasto tra i docmi frenetici di Ermione e l'elegia sobria di Andromaca una chiara manifestazione della diversità del carattere delle due donne (60).

<sup>27</sup> Per altri casi di una breve monodia che conclude l'amebeo cf. *Alc.* 266ss., *HF* 1203ss., *Tr.* 278ss., *IT* 868ss., *Hel.* 362ss., *Phoen.* 182 e 1567, *Or.* 195ss.

846 οἷμοι πόντου), in coincidenza con il progressivo espandersi del canto astrofico, la protagonista si richiude nel suo isolamento. Dopo lo sfogo lirico di Ermione, l'intervento in trimetri della Nutrice, che invita la fanciulla a limitare gli eccessi e poi a rientrare in casa (vv. 866-78)<sup>28</sup>, conclude, con una sorta di *Ringkomposition*, la prima parte di questo episodio.

Se la struttura della sezione lirica, prima antistrofica, poi libera dai vincoli della responsione, asseconda in modo adeguato il crescente delirio di Ermione, la partitura metrica, basata prevalentemente sulle sequenze docmiache, interpreta con altrettanta efficacia il tono concitato del canto: l'intensità emotiva viene sottolineata dalla libera realizzazione degli schemi dei docmi, che assumono una pregnante valenza semantica nel veicolare i particolari stati d'animo della protagonista<sup>29</sup>. Si consideri, ad esempio, la reiterata clausola del docmio con *cholosis* (ovvero con fine spondaica) nella sezione dei vv. 841-4, in cui Ermione formula le prime due modalità di suicidio: il *rallentando* del ritmo, che in particolare al v. 842 contrasta con il movimento rapido delle sillabe brevi precedenti (˘˘˘-˘˘˘˘˘˘- - -), scandisce la gravità dell'enunciato (cf. anche al v. 839 l'ipodocmio con chiusa pesante); ancora, nella prima pericope docmiaca dell'assolo conclusivo, la serie iniziale di sillabe brevi (v. 854 ˘˘˘˘˘˘-˘˘˘˘˘˘) e la forma soluta del docmio kaibeliano (˘-˘˘˘˘˘-), inserito tra docmio e spondeo (v. 855)<sup>30</sup>, caratterizzano la patetica invocazione al padre e l'immagine di Ermione abbandonata come nave senza remi su una spiaggia deserta, mentre al v. 860 con lo schema realizzato da cinque sillabe lunghe il ritmo docmiaco assume una cadenza più lenta, con cui Ermione esprime il timore di «gettarsi schiava ai piedi di una schiava» (ἡ δούλα δούλας..., con allitterazione e poliptoto).

Ai docmi si associano sequenze giambiche, nella forma del monometro (v. 841 e v. 846), del dimetro pieno (v. 856) e catalettico (v. 847s.), secondo una combinazione frequente negli amebici tragici, già attestata nel teatro eschileo (cf. per es. *Ag.* 1136ss.); con novità di stile ai docmi si legano anche sequenze di altra natura, che conferiscono al canto un movimento ritmico più vario. In particolare, si ha nelle prime battute di Ermione (vv. 826s.) un *dicolon* asinartetico formato da

<sup>28</sup> Analogamente a quanto era successo nei vv. 817-8 per il coro, anche qui l'invito della Nutrice viene disatteso e reso vano dall'ingresso in scena dell'attore; oltre a questo invito, i due interventi della Nutrice hanno in comune l'allocuzione incipitaria (v. 802 ὦ φίλταται γυναῖκες e v. 866 ὦ παῖ).

<sup>29</sup> Molto diffuso in tragedia è l'uso dei docmi in contesti segnati da forte agitazione e intenso *pathos*, sia di carattere doloroso, sia per manifestazioni gioiose come nei duetti di riconoscimento; Euripide generalmente impiega il docmio nei brani astrofici, proprio in virtù della forma flessibile della sua struttura, che consente varie possibilità di realizzazione: cf. *Hec.* 1056ss., *Tr.* 239ss., *Her.* 875ss., 1016ss., 1178ss., *IT* 827ss., *Ion* 1445ss., *Hel.* 625ss., *Phoen.* 103ss., 291ss., *Or.* 1369ss., *IA* 1283ss. Sulle diverse forme di realizzazione del docmio in tragedia si veda CONOMIS (1964).

<sup>30</sup> Questa lettura metrica del v. 855 si basa sulla conservazione del testo trådito ὡσεὶ μονάδ' ἔρημον οὔσαν ἐναλίου κόπας. La maggior parte degli editori (tra cui Diggle), sulla scia di Seidler, espunge ὡσεὶ, in quanto ritenuto parte di una glossa, e corregge ἐναλίου in ἐνάλου (Hermann), per regolarizzare – senza necessità – il docmio kaibeliano: per la difesa ben argomentata del testo trådito (ὡσεὶ forma di uso poetico ed ἐναλίου attestato in tutti i manoscritti) si veda DI BENEDETTO (1966, 313-6); il problema metrico della rara associazione tra docmio kaibeliano e spondeo è discusso in MEDDA (1993, 197).

enoplio archilocheo e ibiceo, la cui valenza di *colon* dattilico con chiusa cretica troverebbe giustificazione nel ricorrere del tetrametro dattilico all'interno della seconda coppia strofica (v. 834 = 838)<sup>31</sup>. Sono presenti, inoltre, sequenze anapestiche, utilizzate per interpretare con una sorta di mimetismo musicale l'espressione del desiderio di fuga di Ermione (vv. 861-5). Il ritmo anapestico viene anticipato al v. 857 dal monometro inserito tra i docmi, poi riprende in modo graduale al v. 861, attraverso una struttura metrica, che per l'ambiguità dello schema (- ~ - - - docmio catalettico ~ monometro anapestico) funge da sezione modulante tra i docmi e gli anapesti, infine si espande in una pericope di dieci *metra* chiusa da un baccheo<sup>32</sup>.

Il docmio conclusivo del canto, per la sua forma (- ~ - - ~ -), da un lato si ricollega alla sequenza modulante del v. 861, secondo una composizione ad anello, che incastona in modo elegante la pericope anapestica, dall'altro riconduce alla sequenza docmiaca del v. 841 (- ~ - - - -), con cui ha inizio la sezione astrofica.

La manifestazione lirica del desiderio di fuga nell'epilogo del canto di Ermione diviene, in seguito, concreta azione scenica con l'arrivo imprevisto di Oreste<sup>33</sup> che rappresenta per Ermione una effettiva possibilità di fuga dalla casa di Neottolema: fuga salvifica per la donna, ma presupposto di morte per il figlio di Achille.

### **3. Peleo e il lamento funebre con il coro per Neottolema (Esodo, vv. 1173-1225)**

Dopo la *rhexis* del messaggero, un lento corteo avanza sulla scena, portando il corpo di Neottolema; il coro accompagna il movimento di ingresso con una serie di anapesti che, subito dopo l'espressione 'formulare' dell'annuncio, assumono la tonalità del lamento nel patetico dimetro τλήμων ὁ παθών, τλήμων δέ, γέρον (v. 1168: cf. v. 497): a partire da questa battuta il coro rivolge l'attenzione a Peleo e ne enfatizza lo stato di profondo dolore, associando la sua sorte a quella del figlio di Achille.

---

<sup>31</sup> A seconda del contesto, l'ibiceo può essere interpretato per l'appunto come sequenza dattilica con chiusa cretica o come sequenza di tipo eolico. Al v. 834 = 838 la sequenza dattilica, che nell'antistrofe è frutto di una lieve correzione (ἀν ῥέξ' in luogo di ἀν ἔρεξ': così Burges, ripreso da Diggle) sembra essere la soluzione più congrua rispetto ad altre strutture, con cui si determinano diverse anomalie nella responsione: sulle difficoltà metriche e testuali poste dai vv. 833-5 = 837-9 si veda la discussione in MEDDA (1993, 216-8); e cf. anche DIGGLE (1994, 212-5).

<sup>32</sup> Rispetto all'edizione di Diggle, ai vv. 863s. si presuppone il trådito ἦ ed una diversa colometria (con ἦ πευκᾶεν isolato dalla struttura seguente, formata da *2an + ba*). L'associazione dei docmi con i *cola* anapestici è tipica di Euripide e si registra proprio a partire dall'*Andromaca*: cf. per es. *Hec.* 1056ss., *HF* 1178ss., *IT* 827ss.

<sup>33</sup> L'entrata in scena di Oreste richiama quella di Peleo, alla fine del primo duetto: in entrambi i casi l'attore è introdotto da due trimetri giambici di annuncio del coro, che sottolinea l'affrettarsi sulla scena del personaggio (vv. 545s. ~ 879s. καὶ μὴν ... / σπουδῆ); la presentazione elaborata di Oreste (ὄδ' ἀλλόχρως τις ἔκδημος ξένος) crea attesa e curiosità nel pubblico e forse vale anche come espediente per 'distrarre' l'attenzione degli spettatori dal fatto che ora viene riproposto – in altra forma – il meccanismo scenico del terzo episodio.

Terminata la sezione anapestica, Peleo prorompe in una esclamazione di dolore con cui ha inizio il canto di lamento<sup>34</sup>, articolato in due distinte modalità performative: la monodia antistrofica, intercalata da un epirrema di due trimetri giambici recitati dalla corifea, e il vero e proprio commo, nella forma del dialogo lirico antistrofico tra Peleo e il coro. La monodia ben si adatta ad interpretare la disperata solitudine del vecchio re<sup>35</sup> di fronte alla rovina del γένος e dell'οἶκος, e raggiunge un alto livello di pateticità nel susseguirsi delle esclamazioni dolorose e delle apostrofi: dopo aver accolto tra le braccia il cadavere di Neottolemo (v. 1174 δέχομαι χερί in risposta al δέχη del coro al v. 1169), Peleo invoca la città, se stesso e, con crescente emozione, le singole parti del corpo – bocca, mento, mani – del nipote (cf. *Tr.* 1178ss.), infine maledice le funeste nozze dello stesso Neottolemo con Ermione. L'intervento recitato della corifea si pone in funzione divisoria tra strofe e antistrofe come un generico commento che rimane inascoltato, in quanto il personaggio è 'chiuso' nella dimensione solitaria del proprio dolore. Ma quando il canto monodico con epirrema si trasforma in dialogo interamente lirico tra il protagonista e il coro, è proprio lo strumento espressivo dell'antifonalità, sostenuta anche a livello metrico dall'uso delle medesime sequenze (vd. *infra*), ad indicare nelle prime battute l'avvenuto contatto tra scena e orchestra.

Per situazione drammatica, struttura e composizione stilistica, questa monodia ricorda quella eseguita da Teseo come reazione alla vista del cadavere di Fedra (cf. *Hipp.* 817-51 e l'identico *incipit* ὄμοι ἐγώ): in entrambi i casi la monodia, interrotta da un unico intervento epirrematico della corifea, serve come base per il successivo duetto fra attore e coro<sup>36</sup>. Rispetto al modello, però, Euripide apporta una significativa variazione, modificando radicalmente la partitura metrico-

---

<sup>34</sup> Su questo schema tipico della tragedia, che, dopo la *rhexis* del messaggero, presenta gli anapesti di annuncio del coro, l'ingresso di un corteo funebre (come dimostrazione concreta degli eventi dolorosi raccontati dal messaggero) e il lamento trenodico, si veda TAPLIN (1977, 171s.).

<sup>35</sup> Concordo con quanti ritengono che Andromaca e il figlio non siano ritornati in scena con Peleo al v. 1047 (così per es. FERRARI [1974b, 128s.]); le ultime battute pronunciate da Andromaca ai vv. 750-6, sottolineando il timore – dopo l'insperata salvezza – di un nuovo agguato, lasciano presupporre il suo definitivo allontanamento dalla casa, insieme con il bimbo. Quanti pensano, invece, ad una presenza di Andromaca con il figlio come personaggi muti nel corso dell'esodo, si basano essenzialmente su due dati, vale a dire il ricorrere di σοί al v. 1041, che sarebbe riferito dal coro ad Andromaca, e l'uso in funzione deittica del pronome τόνδε, unito a παῖδα, al v. 1246 nel discorso di Theti: al proposito si vedano, tra i contributi più recenti, GOLDER (1983), con un approfondimento puntuale della controversa questione, e ALLAN (2000, 74-6). Tuttavia, il pronome σοί, all'interno del nesso οὐχὶ σοὶ μόνα, potrebbe riferirsi ad un caso generale, secondo la tipica formula consolatoria *non tibi hoc soli* (cf. per es. *Hipp.* 834s., *Med.* 1017s., *Hel.* 464), mentre il pronome τόνδε acquisirebbe una funzione prolettica dal participio contiguo λελειμμένον equivalente ad una proposizione relativa (cf. FERRARI [1974b, 128s. e 149]). Dal punto di vista drammaturgico, sarebbe anomalo il fatto che Andromaca e il figlio, una volta presenti in scena, non fossero coinvolti in qualche misura nel commo per Neottolemo; il loro estraniamento in questa fase conclusiva andrebbe, forse, contro le 'regole' della teatralità 'patetica' euripidea, tanto più che, nelle analoghe sezioni precedenti, tutti gli attori presenti in scena partecipano alla *performance* dell'amebeo, compreso il παῖς. Inoltre, per la simmetria della struttura tripartita sopra evidenziata, è Peleo ora il protagonista di questa terza fase, in cui viene portata a compimento la linea degli eventi, messa in atto dal prologo. L'eventuale presenza in scena – anche muta – di Andromaca e del figlio avrebbe indebolito l'enfasi posta sulla crescente esasperazione del vecchio re e, subito dopo, sulla *metabolé* della vicenda rappresentata, dovuta all'intervento di Theti.

<sup>36</sup> La sequenza di monodia-duetto è nuovamente attestata nelle tragedie tarde: cf. *El.* 112ss., *Hel.* 164ss., *Phoen.* 1485ss., *IA* 1475ss.

ritmica: in luogo dei più consueti docmi intercalati da trimetri giambici, nel canto monodico di Peleo sono impiegate sequenze dattiliche, che si presentano ben individualizzate nella forma del tetrametro e, in virtù della sinafia ritmica e ritmico-prosodica<sup>37</sup>, si strutturano in tre brevi sistemi κατὰ κῶλον, costituiti rispettivamente da due tetrametri, cui segue una struttura olospondaica (una sorta di *extra metrum*), da due tetrametri + dimetro e da quattro tetrametri, con un progressivo ampliamento del flusso ritmico, equivalente ad un crescendo di intensità patetica<sup>38</sup>. L'uso del metro dattilico risulta innovativo per la composizione delle monodie di lamento – è attestato di nuovo solo nelle tragedie tarde (cf. Eur. *Phoen.* 1485ss. e Soph. *OC* 243ss.) – e in questo contesto assolve anche alla funzione di richiamare la dolente elegia di Andromaca dei vv. 103-16, così che inizio e fine della tragedia si riconnettono con una raffinata *liaison* metrico-ritmica, in una sorta di ricongiungimento simbolico delle dolorose vicende dei due protagonisti 'positivi' dell'azione.

La conclusione della strofe olodattilica della monodia è segnalata, con una marcata *metabolé*, dalla clausola formata da ionico *a minore* e baccheo; è interessante notare che lo ionico si presenta nella rara forma con il secondo elemento lungo soluto ( ~ ~ - ~ ~ ), forma attestata nuovamente nel tardo Euripide (cf. *Bacch.* 372) e in Aristofane, proprio nella parodia delle moderne tendenze musicali<sup>39</sup>, a testimonianza di una sperimentazione già attuata nella scelta dei dattili per il canto di lamento.

Dopo l'antistrofe della monodia, in luogo dell'atteso epirrema, il coro si inserisce nel canto con due battute in giambi lirici (3ia-3ia sincopato e catalettico), e, assumendo eccezionalmente il ruolo di ἔξαρχος del lamento, dà inizio al *nomos* trenodico (vv. 1197s. ὀπποτοτοτοῖ... / νόμῳ τῷ νερτέρων κατάρξω), costituito anch'esso da una coppia strofica<sup>40</sup>; Peleo, a sua volta (v. 1200 διάδοχα), risponde al canto del coro con la stessa interiezione e con le stesse sequenze metriche, così che il commo si avvia sui binari dell'antifonalità. Tuttavia, l'elemento antifonale rimane circoscritto alla prima pericope (vv. 1197-1201): a fronte dell'espandersi del lamento di Peleo, che tende di nuovo a chiudersi in un soliloquio, il coro, dopo aver dato inizio al commo, svolge un ruolo subalterno e limita il suo intervento a due singole battute – in trimetri giambici – di partecipazione al dolore del protagonista (v. 1204 = 1218 e 1208 = 1221).

<sup>37</sup> Sui diversi tipi di sinafia (verbale, ritmica e ritmico-prosodica) si veda il fondamentale studio di ROSSI (1978).

<sup>38</sup> Sulla natura e sulle caratteristiche dei sistemi κατὰ κῶλον, distinti dai sistemi κατὰ μέτρον si veda PRETAGOSTINI (1978). Nonostante il testo presenti alcuni passaggi problematici, soprattutto nell'antistrofe (vv. 1188-92), le sequenze dattiliche sono comunque ben riconoscibili. Al v. 1177 sembra preferibile il testo proposto da Murray, che conserva il secondo οὐκέτι ed espunge μοι τέκνα, omissso dai codici **PO**; anche al v. 1180, sulla linea di Murray, sarebbe opportuno, per ragioni metriche, accogliere βάλλων dei *recentiores* in luogo di βαλών, lezione degli altri codici, con la quale si avrebbe un docmio isolato in contesto dattilico.

<sup>39</sup> Cf. *Av.* 1374 e 1376 (versi eseguiti dal famoso ditirambografo Cinesia), *Thesm.* 122, ma anche v. 110 e v. 113 (il canto di Agatone) e *Ran.* 1347 (la parodia delle monodie di Euripide da parte di Eschilo).

<sup>40</sup> Con una procedura probabilmente innovativa, viene qui rovesciato il modulo tradizionale del *threnos*, secondo cui è l'attore ad avviare il commo ed il coro risponde (cf. per es. Aesch. *Pers.* 941ss.): su questa inversione di ruoli, che sembra affermarsi nel teatro di Euripide, si veda BATTEZZATO (1995, 144ss.).

La resa lirica di questi trimetri<sup>41</sup> e la tipologia stessa del verso permettono comunque al coro di rimanere in sintonia con il canto di Peleo, che prosegue con sequenze giambiche variamente realizzate, ora nella forma piena (v. 1207 = 1220, v. 1211 = 1224), ora nella forma acefala (vv. 1209s. = 1222s.), sincopata e catalettica (v. 1212 = 1225), e quindi con una consistente presenza di cretici e bacchei, confermata dalla specifica pericope in cretici, baccheo e spondeo dei vv. 1205s. = 1219s.<sup>42</sup>. In tale prospettiva risulta degno di nota il fatto che le ultime due sequenze cantate da Peleo (3ia e 3ia sincopato e catalettico) si riconnettono a quelle eseguite dal coro in apertura della strofe, secondo una composizione anulare dell'ode; al contempo esse segnano il passaggio all'antistrofe, dove vengono reiterate dal coro, in una rispondenza ritmica che, coadiuvata dal cambio di battuta, assolve alla funzione dell'antifonalità rituale. Il coro, dunque, esprime la propria *sympatheia* al dolore di Peleo, attraverso la ricerca di un contatto realizzato non tanto a livello verbale, ma a livello metrico-ritmico, diversamente da quanto accade nei due precedenti dialoghi lirico-epirrematici, dove le due modalità contrapposte della resa lirica e di quella recitata sottolineano la mancanza di interazione e la difforme emotività dei personaggi; è interessante, infine, osservare che nel corso della tragedia il coro, composto dalle donne di Ftia, interloquisce solamente con il vecchio re della città, prima in una breve scena con sticomitia informativa circa la fuga di Ermione e l'agguato a Neottolemo (vv. 1047-65), poi in questo unico dialogo lirico, in un debole tentativo di recuperare, almeno nel finale, un proprio spazio di intervento nell'azione scenica<sup>43</sup>.

La conclusione del commo è di grande effetto teatrale: in responsione con la pericope che nella strofe accompagnava la gestualità tipica del *threnos* (vv. 1209-12), Peleo nel finale dell'antistrofe manifesta la propria disperazione, scagliando lontano lo scettro, e, in concomitanza con l'allocuzione a Theti, si lascia cadere a terra, in segno di totale annientamento, così come era avvenuto in apertura di esodo, subito dopo la notizia della morte di Neottolemo data dal messaggero (vv. 1076-8). L'altisonante invocazione a Theti – occupa infatti l'intero v. 1224 – trova risposta

---

<sup>41</sup> Essendo questi trimetri inseriti all'interno di una strofe lirica, la loro resa doveva essere quasi sicuramente cantata dall'intero coro: cf. BARRETT (2007, 390).

<sup>42</sup> Più precisamente si hanno due sequenze formate rispettivamente da due cretici-baccheo e spondeo-due cretici. Diggle, seguendo Matthiae, espunge quest'ultimo *colon* (v. 1206), in quanto mancante del corrispondente verso nell'antistrofe, e, per dare coerenza al testo dell'antistrofe, congetture *ἐκεῖνα* in luogo di *κεῖται* dei manoscritti. La maggior parte dei moderni editori segue Murray nel conservare per la strofe il testo trådito e nel porre lacuna di un verso nell'antistrofe dopo il v. 1219; l'ipotesi di lacuna troverebbe giustificazione nella 'sfasatura' fra i contigui *ἀμπταμένα* e *κεῖται* (v. 1219), ovvero fra *idea* di moto e di stato, per cui *κεῖται* apparterrebbe sintatticamente al verso mancante (così FERRARI [1974b, 146]).

<sup>43</sup> A parte si pone la parodo, in quanto sezione peculiare del coro: qui il coro, rivolgendosi direttamente ad Andromaca e continuando il ritmo dattilico della sua elegia, esprime la propria partecipazione al dolore della donna (vv. 117ss.): per l'analisi drammaturgica e metrico-ritmica di questa parodo si rinvia a PATTONI (2003). Sullo stesso piano si può collocare la breve replica del coro all'intervento della Nutrice (vv. 820-4): essa ha carattere di indicazione scenica, in quanto prepara l'ingresso di Ermione, annunciato subito dopo. Per un approfondimento sulla funzione del coro e dei canti corali in questa tragedia si veda ALLAN (2000, 196-232).

nella comparsa della dea sulla μηχανή, annunciata dagli anapesti del coro<sup>44</sup>, alla fine della parte lirica; questi anapesti, oltre a svolgere la funzione di annuncio e di passaggio graduale all'intervento in trimetri giambici recitati dalla dea Theti, delimitano con l'analoga sezione dei vv. 1166-72 l'intero canto, conferendogli lo statuto di 'scena lirica'.

Come per Andromaca ed Ermione, anche qui l'arrivo di un nuovo personaggio subito dopo il canto di lamento significa salvezza, una salvezza che per Peleo consiste nell'abbandonare lo stato di disperazione e nell'adempiere le indicazioni della dea, grazie alle quali la vicenda rappresentata si avvia verso un inaspettato 'lieto fine'<sup>45</sup>.

### **Conclusioni**

Un medesimo strumento formale – l'amebeo lirico-epirrematico –, articolato in tre distinte tipologie, collega come un filo rosso i tre protagonisti di tre differenti situazioni sceniche; in questa tragedia Euripide ne scandaglia le molteplici potenzialità espressive e performative, per la ricerca e la messa in atto dell'elemento patetico. Grazie alla versatilità della sua struttura, l'amebeo diviene per il drammaturgo un terreno privilegiato di sperimentazione teatrale.

Dalla costruzione di una nuova forma di μέλος ἀπὸ σκηνῆς, che vede l'insolito coinvolgimento dei tre personaggi presenti in scena (I amebeo), si passa ad una struttura asimmetrica del canto – con sezione antistrofica e astrofica –, ben adatta ad interpretare lo stato psichico di crescente agitazione dell'esecutore (II amebeo), infine si approda – introdotto da una monodia di lamento – al tipo più tradizionale e arcaico di duetto, ovvero il *threnos* tra coro e attore (III amebeo), non privo di elementi innovativi, ancora più evidenziati dall'effetto ossimorico dell'incontro tra 'antico' e 'moderno'. La sezione epirrematica si riduce progressivamente, al punto che nell'ultimo amebeo della tragedia la sequenza giambica dell'epirrema 'si lyricizza' per l'esecuzione del lamento antifonale. Si assiste altresì ad un graduale svuotamento della polifonia scenica – da tre a due esecutori, e poi uno solo, con la ridotta partecipazione dell'orchestra –, svuotamento che si combina in modo mirabile con l'inaspettata dislocazione del centro di interesse

---

<sup>44</sup> L'uso della μηχανή in questa scena è chiaramente indicato ai vv. 1226-30, in cui il coro nota con sorpresa (ὡ ὡ) il movimento attraverso l'aria della divinità (τί κείνηται; ... / ... / δαίμων ὄδε τις λευκὴν αἰθέρα / πορθμευόμενος ... ἐπιβαίνει); cf. anche HF 872; Eur. *El.* 1233s., *Or.* 1631; in generale, sull'impiego della μηχανή in tragedia si vedano DI BENEDETTO – MEDDA (1997, 20-2).

<sup>45</sup> L'intervento finale della divinità assolve alla funzione di blocco del lamento, così che la tragedia non termini con note dolorose, ma su eventi di segno positivo; è questa una conclusione di dramma tipicamente euripidea, che tuttavia presenta, all'interno del medesimo schema, caratteri propri o variazioni specifiche: sulle diverse tipologie dei finali di tragedia si veda DI BENEDETTO (1991; in particolare sulla chiusa dell'*Andromaca* si vedano le pp. 27-9). Va, inoltre, sottolineato che tra le tragedie superstiti l'*Andromaca* è la prima conclusa, proprio alla fine, dall'intervento del *deus ex machina*.

dello spazio drammatico verso la parte superiore della *skené*, attivata dall'arrivo *ex machina* della divinità.

Alla versatilità della struttura fa da *pendant*, sul piano metrico-musicale, la varietà delle sequenze utilizzate nella partitura sia delle sezioni liriche, sia delle sezioni epirrematiche, a seconda delle specifiche esigenze drammaturgiche della scena. Ciascun amebeo è contraddistinto da peculiari forme metriche, che contribuiscono a caratterizzare i singoli personaggi e la loro condizione emotiva.

La delicatezza dei gliconei, introdotti con novità di stile nel canto dolente di Andromaca e del figlio, viene alternata all'impeto veemente degli anapesti epirrematici di Menelao: un forte contrasto metrico-ritmico che interpreta in modo efficace il conflitto esasperato tra i personaggi. Nel solco della forma più diffusa di amebeo tragico si pone, invece, la costruzione metrica del duetto tra Ermione e la Nutrice, in cui i docmi liberamente realizzati e in unione sporadica con sequenze di altro tipo (giambi, anapesti) esprimono la forte tensione della sposa di Neottolemo, mentre i trimetri giambici recitati indicano l'atteggiamento più calmo e riflessivo della Nutrice, nel suo vano tentativo di placare Ermione. Innovativa risulta, nella scena finale tra Peleo e il coro, la monodia trenodica – in sequenze dattiliche – come preludio al commo di ritmo prevalentemente giambico: la marcata *metabolé* dal ritmo di genere pari della misura dattilica al ritmo di genere doppio della misura giambica si traduce sul piano formale nel passaggio dalla modalità performativa dell'assolo, interrotto da un isolato intervento epirrematico di due trimetri giambici della corifea, a quella del dialogo lirico tra l'attore e il coro; alla novità del ritmo dattilico della monodia fa da contrappunto lo stile metrico arcaizzante del vero e proprio commo, caratterizzato da sequenze giambiche che si presentano in alcuni casi come sequenze unitarie, in altri casi come sequenze non omogenee, articolate in singole cellule giambiche, cretiche, bacchiache, secondo una costruzione per così dire atomistica del verso, tipica della lirica eschilea<sup>46</sup>.

Con il lamento funebre sul cadavere di Neottolemo, la *climax* emozionale della tragedia raggiunge il suo culmine. L'exasperazione degli elementi patetici – tratto significativo di questa opera – si configurerebbe come sintomo di una crisi che negli anni successivi al 430 investe il mondo poetico e culturale di Euripide e che porterà il drammaturgo a teorizzare nelle *Troiane* la 'poetica' del pianto, i cui primi segni sarebbero rintracciabili proprio nell'*Andromaca*<sup>47</sup>. Sul piano drammaturgico la ricerca degli effetti patetici si traduce nell'uso di moduli espressivi ed esecutivi

---

<sup>46</sup> Su questa tipologia – prediletta da Eschilo – di versi costruiti da singole cellule metriche (giambiche, cretiche, bacchiache, trocaiche, coriambiche), alternativa a quella di versi formati da *metra* omogenei o da *cola* si veda PRETAGOSTINI (2004).

<sup>47</sup> Cf. DI BENEDETTO (1971, 225ss.).

inconsueti e talora del tutto nuovi, come attestano in particolare le diverse forme strutturali e metrico-ritmiche degli amebai qui analizzati.

Ester Cerbo

Università degli Studi di Roma 'Tor Vergata'

Dipartimento di Antichità e Tradizione classica

Via Columbia, 1

I – 00133 Roma

[ester.cerbo@uniroma2.it](mailto:ester.cerbo@uniroma2.it)

## Riferimenti bibliografici

Albini, U. (1974) Un dramma d'avanguardia, l'*Andromaca* di Euripide. In *Maia*. 26. 83-95.

Allan, W. (2000) *The Andromache and Euripidean Tragedy*. Oxford. University Press.

Barone, C. (2000<sup>2</sup>) *Euripide. Andromaca*. Milano. Rizzoli.

Barrett, W.S. (2007) Lyric-and-iambic Duets in Euripides. In West, M.L. (ed.) *Greek Lyric, Tragedy, and Textual Criticism*. Collected Papers. Oxford. University Press. 386-419.

Battezzato, L. (1995) *Il monologo nel teatro di Euripide*. Pisa. Scuola Normale Superiore.

Bonaria, M. (1991) L'*antilabé* nella tragedia greca antica. In AA.VV., *Studi di filologia classica in onore di Giusto Monaco*. Vol. I. Palermo. Luxograf. 173-88.

Ceadel, E.R. (1941) Resolved Feet in the Trimeters of Euripides and the Chronology of the Plays. In *CQ*. 35. 66-89.

Cerbo, E. (1989) Due scene 'liriche' dalle *Fenicie* di Euripide (vv. 1485-1538 e 1539-1581). In *QUCC*. 32. 67-75.

Conomis, N.C. (1964) The Dochmiacs of Greek Drama. In *Hermes*. 92. 23-50.

Csapo, E. (1999-2000) Later Euripidean Music. In Cropp, M., Lee, K., Sansone, D. (edd.) *Euripides and Tragic Theatre in the Late Fifth Century*. Champaign. Stipes Publishing. 399-426 (= *ICS*. 24-25.)

Danesin, C. (1998) Gliconei in responsione in Euripide. In *MD*. 40. 145-204.

Di Benedetto, V. (1966) Glosse... euripidee. In *ASNSP*. 35. 313-20 (ora anche in Di Benedetto, V. [2007] *Il richiamo del testo. Contributi di filologia e letteratura*. Vol. III. Pisa. Edizioni ETS. 1163-72).

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

Di Benedetto, V. (1991) Pianto e catarsi nella tragedia greca. In Cascetta, A. (a cura di) *Sulle orme dell'antico. La tragedia greca e la scena contemporanea*. Milano. Vita e Pensiero. 13-43 (ora anche in Di Benedetto, V. [2007] *Il richiamo del testo. Contributi di filologia e letteratura*. Vol. III. Pisa. Edizioni ETS. 995-1028).

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

Diggle, J. (ed.) (1984) *Euripidis Fabulae*. Vol. I. Oxford. University Press.

Diggle, J. (1994), *Euripidea. Collected Essays*. Oxford. Clarendon Press.

Ferrari, F. (1974a) Struttura e personaggi nell'*Andromaca* di Euripide. In *Maia*. 23. 209-29.

Ferrari, F. (1974b) *Euripide. Andromaca*. Firenze. La Nuova Italia.

Fileni, M.G. (2007) L'amebeo lirico-epirrematico in docmi e giambi nella tragedia greca. In Perusino, F., Colantonio, M. (a cura di) *Dalla lirica corale alla poesia drammatica*. Pisa. Edizioni ETS. 129-57.

Garzya, A. (1952) La data e il luogo di rappresentazione dell'*Andromaca* di Euripide. In *GIF*. 5. 346-66.

Garzya, A. (a cura di) (1963<sup>2</sup>) *Euripide. Andromaca*. Napoli. Scalabrini Editore.

Golder, H. (1983) The Mute Andromache. In *TAPhA*. 103. 123-33.

Halleran, M.R. (1985) *Stagecraft in Euripides*. London & Sydney. Croom Helm.

Kamerbeek, J.C. (1943) L'*Andromaque* d'Euripide. In *Mnem*. 11. 47-67.

Lee, K.H. (1975) Euripides' *Andromache*: Observations on Form and Meaning. In *Antichthon*. 9. 4-16.

Lloyd, M. (ed.) (2005<sup>2</sup>) *Euripides: Andromache*. Warminster. Aris & Phillips Ltd.

Mazzoldi, S. (2003) Struttura e interlocuzione nelle sezioni epiirrematiche sofoclee. In Avezzù, G. (a cura di) *Il dramma sofocleo: testo, lingua, interpretazione*. Stuttgart-Weimar. Verlag J.B. Metzler (= *DRAMA* 13). 193-208.

Medda, E. (1993) Su alcune associazioni del docmio con altri metri in tragedia (Cretico, Molosso, Baccheo, Spondeo, Trocheo, Coriambo). In *SCO*. 43. 101-234.

Menu, M. (1992) L'Enfant chez Euripide: affectivité et dramaturgie. In *Pallas*. 38. 239-58.

Méridier, L. (ed.) (1927) *Euripide*. Vol. II. Paris. Les Belles Lettres.

Murray, G. (ed.) (1902) *Euripidis Fabulae*. Vol. I. Oxford. Clarendon Press.

Pattoni, M.P. (2003) La parodo dell' 'Andromaca' di Euripide: osservazioni critiche ed esegetiche. In Benedetti, F., Grandolini, S. (a cura di) *Studi di filologia e tradizione greca in memoria di Aristide Colonna*. Vol. II. Perugia-Napoli. Edizioni scientifiche italiane. 593-618.

Popp, H. (1971) Das Amoibaion. In Jens, W. (Hrsg.) *Die Bauformen der griechischen Tragödie*. München. W. Fink. 221-75.

Pretagostini, R. (1978) Sistemi κατὰ κῶλον e sistemi κατὰ μέτρον. In *QUCC*. 28. 165-79.

Pretagostini, R. (2004) Osservazioni sulla metrica nelle tragedie di Eschilo. In *Lexis*. 22. 17-28.

Rossi, L.E. (1978) La sinafia. In Livrea, E., Privitera, G.A. (a cura di) *Studi in onore di Anthos Ardizzoni*. Vol. II. Roma. Edizioni dell'Ateneo & Bizzarri. 789-821.

Russo, C.F. (1984) *Aristofane autore di teatro*. Firenze. Sansoni Editore.

Sifakis, G.M. (1979) Children in Greek Tragedy. In *BICS*. 24. 67-80.

Stevens, P.T. (ed.) (1971) *Euripides. Andromache*. Oxford. University Press.

Taplin, O. (1977) *The Stagecraft of Aeschylus*. Oxford. Clarendon Press.

Telò, M. (2002) Per una grammatica dei gesti nella tragedia greca (I): cadere a terra, alzarsi; coprirsi, scoprirsi il volto. In *MD*. 48. 9-75.