



UNIVERSITÀ  
DI PAVIA

DIPARTIMENTO DI STUDI UMANISTICI  
CORSO DI LAUREA MAGISTRALE IN ANTICHITÀ CLASSICHE  
E ORIENTALI (LM-15)

**Il bestiario metaforico di Euripide  
nei drammi del ciclo troiano**

Relatore:

Chiarissimo Professore Fausto Montana

Correlatrice:

Chiarissima Professoressa Virginia Mastellari

Tesi di laurea di

Lidia Marazzi

Matricola n. 543410

ANNO ACCADEMICO 2024/2025



## SOMMARIO

<b>Introduzione .....</b>	<b>3</b>
<b>1. <i>Andromaca</i> .....</b>	<b>8</b>
<b>2. <i>Ecuba</i>.....</b>	<b>63</b>
<b>3. <i>Troiane</i> .....</b>	<b>98</b>
<b>4. <i>Elena</i> .....</b>	<b>110</b>
<b>5. <i>Ifigenia in Aulide</i> .....</b>	<b>116</b>
<b>6. Repertorio del bestiario metaforico .....</b>	<b>124</b>
<b>6.1 <i>Andromaca</i> .....</b>	<b>124</b>
<b>6.2 <i>Ecuba</i>.....</b>	<b>126</b>
<b>6.3 <i>Troiane</i> .....</b>	<b>128</b>
<b>6.4 <i>Elena</i>.....</b>	<b>129</b>
<b>6.5 <i>Ifigenia in Aulide</i> .....</b>	<b>130</b>
<b>Conclusioni .....</b>	<b>131</b>
<b>Bibliografia.....</b>	<b>142</b>

## Introduzione

La cospicua presenza di lessico e immagini animali nella poesia greca antica è un oggetto tradizionale di studio e ha incontrato un interesse particolare dai primi decenni del secolo scorso, come dimostrano i numerosi contributi relativi alle similitudini omeriche in cui sono coinvolti animali<sup>1</sup> e altri incentrati sulla terminologia animale in riferimento a determinate categorie<sup>2</sup>.

La tragedia attica di età classica, così sensibile alla tradizione poetica, si appropria anche della metafora animale per applicarla ai propri scopi.

Tuttavia, l'uso dell'immaginario animale in ambito teatrale, e in particolar modo in tragedia, non è stato ancora esplorato come fenomeno a sé. Gli studi pubblicati, infatti, spesso si limitano all'analisi di una specifica immagine tratta dal mondo animale e applicata ad un preciso contesto drammaturgico<sup>3</sup> o intendono piuttosto fornire una panoramica generale della presenza di metafore animali nel *corpus* tragico<sup>4</sup>. Mancano dunque studi analitici e completi sul tema.

Data la notevole presenza di animali nei testi drammatici, essi sono da considerare come parte integrante del linguaggio poetico<sup>5</sup>.

In questa tesi si è scelto di non prendere in esame tutte le menzioni di animali ma di concentrarsi esclusivamente sugli usi poetici dell'immaginario figurato che su di essi si fonda in riferimento ai personaggi. L'analisi è stata inoltre circoscritta a cinque tragedie del *corpus* euripideo accomunate da un tema mitico per delimitare il campo di indagine allo studio del bestiario metaforico usato dall'autore per caratterizzare i personaggi in rapporto all'intreccio del dramma in cui compaiono. Per comprendere a fondo il significato di queste rappresentazioni figurate è necessario indagare innanzitutto su quale fosse l'atteggiamento dei poeti tragici nei confronti degli animali. L'osservazione e la descrizione della sfera animale

---

<sup>1</sup> Tra questi si ricordano, per esempio: Rose 1979; Schnapp-Gourbeillon 1981; Harriott 1982; Lonsdale 1990; Clarke 1995.

<sup>2</sup> Tra questi, in particolare, si citano: Thompson 1895; Thompson 1947; Davies-Kathirithamby 1986; Zucker 2005; Arnott 2007; Mynott 2018.

<sup>3</sup> Tra questi si ricordano, per esempio: Knox 1952; Heath 1999; Thumiger 2006; Konstantinou 2012.

<sup>4</sup> Tra questi si citano: Bernard 1986; Saïd 1992; Lebeau 2008; Thumiger 2008; Thumiger 2014.

<sup>5</sup> Thumiger 2014, p. 84.

permettono, infatti, ai tragediografi di comprendere meglio la natura umana<sup>6</sup>, dal momento che i due mondi erano tra loro strettamente collegati e che nell'antichità i confini tra uomo e animale apparivano molto meno marcati rispetto alle culture moderne<sup>7</sup>.

Inoltre, il generale sfondo mitico-religioso della tragedia e la presenza costante in essa del tema del sacrificio e della morte rappresentano presupposti importanti per comprendere la presenza della sfera animale nei testi drammaturgici, considerato il ruolo fondamentale che le vittime sacrificali rivestivano nelle pratiche rituali come tramite tra mondo terreno e divinità<sup>8</sup>.

Come Euripide sottolinea nelle *Troiane* per bocca di Andromaca, l'uomo si distingue dall'animale solo attraverso l'uso della parola e della ragione che gli conferiscono la superiorità su di essi (vv. 671-672 καίτοι τὸ θηριῶδες ἄφθογγόν τ' ἔφν / ξυνέσει τ' ἄχρηστον τῇ φύσει τε λείπεται, "eppure la natura bestiale è senza parola e incapace per quanto riguarda l'uso della ragione, per natura resta inferiore"), un tema ampiamente trattato anche in ambito filosofico<sup>9</sup>.

Bisogna pertanto distinguere tra animali veri e propri citati o presenti sulla scena e animali figurati a cui il poeta ricorre per costruire il suo immaginario poetico.

Il mondo animale è percepito come una preziosa miniera di comportamenti pienamente naturali da cui attingere per valutare per analogia o opposizione rapporti sociali e atteggiamenti umani: la legge naturale è presentata infatti come espressione dello stadio primitivo da cui l'uomo si è progressivamente allontanato attraverso l'esercizio del *logos*. Non sempre si tratta però di modelli comportamentali positivi: talvolta gli animali sono invocati per rappresentare la brutalità e la violenza originarie da cui, secondo un'idea evolutiva della storia della civiltà, la specie umana si è affrancata<sup>10</sup>.

---

<sup>6</sup> Lebeau 2008, pp. 393-394.

<sup>7</sup> Il filone di studi antropologico-culturali sul rapporto fra umani e altri animali nel mondo antico è particolarmente esteso. A titolo di esempio, si rimanda a Cassin-Labarrière 1997.

<sup>8</sup> Lonsdale 1979, p. 155.

<sup>9</sup> In particolare, si rimanda, per esempio, a Pellegrin 1986; Castignone-Lanata 1994; Osborne 2007.

<sup>10</sup> Lebeau 1992, p. 394; Franco 2008, p. 73.

I tragediografi si rivelano interessati a esplorare questo universo simbolico che si è formato a partire dal mondo animale<sup>11</sup> poiché esso consente loro di descrivere con maggior precisione le “emotional experiences”<sup>12</sup> e, al tempo stesso, di mettere in guardia il pubblico dal pericolo di un ritorno a una condizione ferina a cui la vulnerabilità umana espone l’individuo in momenti di crisi più profonda.

Gli animali vengono dunque interpretati attraverso le emozioni umane di cui si fanno rappresentanti al punto che la critica ha parlato di “anthropocentric emotionalism”: nella commedia, questo processo giunge perfino ad assorbire gli uccelli (come nel caso dei drammi di Aristofane) o i pesci (nella commedia di Archippo) in un contesto drammaturgico in cui non sussiste più alcuna distinzione tra i due mondi<sup>13</sup>.

Già nella poesia omerica, il ricorso a immagini metaforiche o a similitudini consente al poeta di rendere visivamente, attraverso immagini naturali concrete, l’etologia dei personaggi: il mondo animale funge da specchio per la costruzione di modelli etici<sup>14</sup>. I paragoni omerici, dunque, contribuiscono a delineare con maggiore chiarezza situazioni e caratteri dei personaggi, mettendone in evidenza qualità che l’animale evocato incarna in modo esemplare e, al tempo stesso, introducono abbellimenti stilistici conferendo al testo una maggiore vitalità e varietà<sup>15</sup>.

In ambito teatrale, si può dire che questo processo sia portato al massimo grado in quanto il tragediografo si serve di immagini animali per rendere in modo ancor più esplicito e nitido gli stati d’animo e il carattere proprio dei personaggi<sup>16</sup>.

Nella sua celebre trattazione della metafora, Aristotele conferisce ad essa un valore eminentemente conoscitivo: nel capitolo 22 della *Poetica* sostiene che il τὸ εἶ μεταφέρειν, il “costruire bene metafore”, sia il più importante dispositivo retorico della λέξις, il “discorso”, in quanto permette di “cucire insieme, parlando, tra loro

---

<sup>11</sup> Lebeau 1992, p. 394.

<sup>12</sup> Thumiger 2008, p. 8.

<sup>13</sup> Tait 2020, pp. 213-217.

<sup>14</sup> Franco 2008, pp. 74-75.

<sup>15</sup> Saïd 1992, p. 224.

<sup>16</sup> Thumiger 2014, p. 88.

concetti impossibili da collegare” (1458a τὸ λέγοντα ὑπάρχοντα ἀδύνατα συνάψαι), illustrando per analogia ciò che è simile nel dissimile. Alla metafora il filosofo riconosce un essenziale ruolo chiarificatore<sup>17</sup>: come egli afferma ancora nella *Retorica*, infatti, essa “realizza davanti agli occhi” (1411b πρὸ ὀμμάτων ποιεῖ) significati profondi che altrimenti non sarebbero immediatamente individuabili, mettendo in relazione elementi che sono ontologicamente affini in quanto condividono attributi che li qualificano come tali<sup>18</sup>.

Le metafore animali, pertanto, non sono un semplice ornamento retorico ma contribuiscono a dare ulteriore profondità al tessuto drammatico soprattutto da un punto di vista descrittivo, dipingendo con una maggiore messa a fuoco situazioni e stati d’animo dei personaggi letterari, plasmati a partire dai connotati metaforici che la tradizione poetica precedente aveva riconosciuto a determinate immagini tratte dalla sfera animale.

Barlow, nel suo contributo del 1971 interamente dedicato all’immaginario euripideo, dopo aver confutato le tesi di studiosi attivi nella prima metà del Novecento che accusavano il tragediografo di scarsa originalità nel ricorrere ad immagini metaforiche esclusivamente per il loro mero valore ornamentale<sup>19</sup>, sostiene che, pur recuperando immagini più o meno tradizionali già usate da altri poeti prima di lui, Euripide mostri di operare precise scelte per rendere anche visivamente, nel modo più accurato possibile, quanto accade sulla scena o fuori scena nei racconti dei Messaggeri<sup>20</sup>.

Lo scopo di questa tesi è provare a indagare come immagini animali specifiche, più o meno consolidate dalla tradizione poetica precedente, vengano riprese e adattate da Euripide per delineare con la forza evocativa del connotato metaforico il carattere dei suoi personaggi.

In particolare, l’analisi si concentra sui drammi che compongono il cosiddetto ciclo troiano, ovvero quei cinque componenti teatrali legati alla vicenda della

---

<sup>17</sup> Guastini 2005, pp. 1-4.

<sup>18</sup> Guastini 2005, pp. 5-8.

<sup>19</sup> Barlow 1971, pp. 96-97, 104.

<sup>20</sup> Barlow 1971, pp. 120-122.

distruzione della città di Troia e alle sue conseguenze secondo la tradizione mitica ed epica arcaica: *Andromaca* (425 a. C. circa), *Ecuba* (424 a. C. circa), *Troiane* (415 a. C.), *Elena* (412 a. C.) e *Ifigenia in Aulide* (406 a. C.).

Per ciascuno di questi drammi viene dato il testo greco del passo che ospita la metafora animale, seguito dalla traduzione, dalla contestualizzazione e dal commento; quest'ultimo è dedicato in prima istanza a rintracciare precedenti letterari della metafora nella tradizione poetica greca e a enuclearne i significati poetici, per poi valutare la funzione della metafora nel passo specifico e nel dramma euripideo, in rapporto al personaggio cui la metafora si riferisce e al segmento dell'intreccio interessato.

## 1. *Andromaca*

1. vv. 74-76

ANΔP:

ἀπωλόμην ἄρ' ὦ τέκνον, κτενοῦσί σε  
δισσοὶ λαβόντες γῦπες· ὁ δὲ κεκλημένος  
πατήρ ἔτ' ἐν Δελφοῖσι τυγχάνει μένων.

“(Andromaca) Sono perduta. O figlio, i due avvoltoi catturandoti ti uccideranno: quello chiamato padre (Neottolemo) rimane ancora a Delfi”.

Nel prologo<sup>21</sup>, Andromaca, parlando con l’Ancella, ritrae Ermione e suo padre Menelao come avvoltoi che mettono in pericolo la vita del bambino, Molosso, che ha avuto da Neottolemo in quanto sua concubina.

### La metafora dell’avvoltoio nella poesia anteriore all’Andromaca

Fin da Omero l’avvoltoio è accostato al tema della morte, poiché, essendo legato all’idea di nutrirsi di carogne<sup>22</sup>, spesso anticipa anche eventuali morti imminenti. Nell’*Iliade*, gli avvoltoi compaiono sempre come uccelli necrofagi che desiderano saziarsi dei corpi dei caduti in battaglia facendone strazio: in *Iliade* XI Omero racconta che numerosi erano i Troiani che “giacevano a terra ormai molto più cari agli avvoltoi che alle loro mogli” (vv. 161-162 οἱ δ’ ἐπὶ γαίῃ / κείατο, γύπεσσιν πολὺ φίλτεροι ἢ ἀλόχοισιν) e in *Iliade* XVIII lo stesso motivo ritorna nelle parole di Polidamante che cerca di convincere i suoi compagni a ritirarsi verso la rocca di Ilio per evitare che Achille faccia strage e i loro corpi esanimi vengano lasciati insepoliti alla mercè degli avvoltoi (vv. 266-272 ἀλλ’ ἴομεν προτὶ ἄστυ, πίθεσθέ μοι [...] / ἀσπασίως γὰρ ἀφίξεται Ἴλιον ἱρήν / ὅς κε φύγη, πολλοὺς δὲ κύνες καὶ γῦπες ἔδονται / Τρώων, “ma andiamo verso la rocca, ascoltatevi: [...] infatti chi fuggirà raggiungerà felicemente la sacra Ilio, molti altri tra i Troiani invece i cani e gli avvoltoi divoreranno”)<sup>23</sup>.

<sup>21</sup> Per la suddivisione dell’*Andromaca* e il testo greco riportato si segue Stevens 1971.

<sup>22</sup> Thompson 1895, p. 47; Arnott 2007, p. 92.

<sup>23</sup> Gli avvoltoi come uccelli necrofagi vengono citati anche in *Iliade* IV 237 e XIII 42.

In qualità di uccelli necrofagi, gli avvoltoi vengono menzionati anche da Pistetero accanto alle grandi aquile marine negli *Uccelli* di Aristofane<sup>24</sup> del 414 a. C. (vv. 890-891 ἐπὶ ποῖον ὃ κακόδαιμον ἱερεῖον καλεῖς / ἀλῖαιέτους καὶ γῦπας; “per quale vittima, o sciagurato, invochi aquile marine e avvoltoi?”): il personaggio rimprovera infatti il sacerdote addetto al sacrificio per aver invocato uccelli rapaci che, al posto che presenziare al rito, sottrarrebbero e divorerebbero l’animale offerto in sacrificio.

Considerando che la mancata sepoltura era vista dagli antichi come il destino più infamante e oltraggioso, nel *Reso* pseudoeuripideo il protagonista omonimo maledice il greco Odisseo, che si serve dell’astuzia e dell’inganno per avere la meglio sui propri avversari, augurandogli di essere lasciato insepolto al di fuori delle mura cittadine per divenire pasto per avvoltoi (vv. 512-517 ζῶντα συλλαβὼν ἐγὼ / πυλῶν ἐπ’ ἐξόδοισιν ἀμπεύρας ῥάχιν / στήσω πετεινοῖς γυψὶ θοινατήριον. / ληστὴν γὰρ ὄντα καὶ θεῶν ἀνάκτορα / συλῶντα δεῖ νιν τῷδε καθανεῖν μόρω, “Io, dopo averlo preso vivo, dopo averlo trafitto nella schiena all’uscita delle porte, lo porrò come pasto per gli avvoltoi alati. Essendo infatti un ladro e un saccheggiatore dei templi degli dèi è necessario che perisca di questa morte”).

Questo augurio di destino infamante rivolto ad Odisseo riecheggia le parole dei Proci in *Odissea* XXII: essi, infatti, non avendo ancora riconosciuto l’eroe sotto mentite spoglie, auspicano che gli avvoltoi facciano strazio del corpo dell’ospite che ha osato uccidere Antinoo (vv. 29-30 καὶ γὰρ δὴ νῦν φῶτα κατέκτανες ὃς μέγ’ ἄριστος / κούρων εἰν Ἰθάκῃ· τῷ σ’ ἐνθάδε γῦπες ἔδονται, “e infatti, ora, hai ucciso colui che era il migliore in assoluto dei giovani di Itaca, motivo per cui gli avvoltoi qui ti divoreranno”).

Sebbene nella tradizione poetica greca precedente ad Euripide<sup>25</sup> non vi siano altri esempi di uso metaforico del termine γύψ, l’immagine dell’avvoltoio che incombe sugli uomini preannunciando la loro morte viene talvolta espressa attraverso il

---

<sup>24</sup> Dunbar 1995, p. 517.

<sup>25</sup> Stevens 1971, p. 103.

ricorso al termine *αιγυπιός* che, sulla base delle sue attestazioni, sembra indicare il medesimo volatile<sup>26</sup>.

In *Iliade* VII a *αιγυπιοὶ*, avvoltoi, sono paragonati gli dèi Atena e Apollo che, appollaiati sulla quercia di Zeus, osservano dall'alto la battaglia pregustando morti imminenti dall'una e dall'altra parte dello schieramento e si rallegrano per il valore mostrato in campo dai guerrieri (vv. 58-61 *καὶ δ' ἄρ' Ἀθηναίη τε καὶ ἄργυρότοξος Ἀπόλλων / ἐξέσθην ὄρνισιν εὐικότες αἰγυπιοῖσι / φηγῶ ἐφ' ὑψηλῆ πατρὸς Διὸς αἰγίοχοιο / ἀνδράσι τερπόμενοι*, “Atena e Apollo dall'arco d'argento si sedettero, simili ad avvoltoi, sull'alta quercia di Zeus padre egìoco, rallegrandosi degli uomini”).

Nei poemi omerici, inoltre, l'immagine dell'avvoltoio viene talvolta accostata a personaggi che si accingono a farsi loro stessi promotori di morte: in questo modo, per esempio, in *Iliade* XVI vengono ritratti Sarpedone e Patroclo che si scagliano l'uno contro l'altro cercando di annientarsi a vicenda (vv. 428-430 *οἱ δ' ὥς τ' αἰγυπιοὶ γαμψώνυχες ἀγκυλοχεῖλαι / πέτρῃ ἐφ' ὑψηλῆ μεγάλα κλάζοντε μάχωνται, / ὥς οἱ κεκλήγοντες ἐπ' ἀλλήλοισιν ὄρουσαν*, “come avvoltoi dagli artigli adunchi e dal becco ricurvo strillando forte combattono su un'alta roccia, così essi gridando si avventarono l'uno contro l'altro”)<sup>27</sup>.

La stessa immagine e in parte la stessa espressione formulare compaiono nel libro XXII dell'*Odissea* in riferimento all'inesorabile vendetta portata a compimento da Odisseo e Telemaco sui Proci che hanno occupato la reggia di Itaca (vv. 302-306 *οἱ δ' ὥς τ' αἰγυπιοὶ γαμψώνυχες ἀγκυλοχεῖλαι, / ἐξ ὄρέων ἐλθόντες ἐπ' ὀρνίθεσσι θόρωσι / [...] / οἱ δέ τε τὰς ὀλέκουσιν ἐπάλμενοι, οὐδέ τις ἀλκὴ / γίγνεται οὐδὲ φυγὴ*, “essi invece, come avvoltoi dagli artigli adunchi e dal becco ricurvo, giungendo dai monti si avventano sugli uccelli [...]: essi balzandogli sopra li uccidono, non c'è né forza né possibilità di fuga”).

---

<sup>26</sup> Arnott 2007, p. 11.

<sup>27</sup> Il paragone con avvoltoi compare anche in *Iliade* XIII 531-532 in riferimento a Merione e in *Iliade* XVII 460-461 descrive Automedonte.

Gli avvoltoi talvolta vengono poi presentati come volatili particolarmente legati ai propri piccoli, come emerge dalla famosa similitudine a cui Omero fa ricorso in *Odissea* XVI per descrivere lo stretto legame che intercorre tra Odisseo e suo figlio Telemaco (vv. 213-219 ὦς ἄρα φωνήσας κατ' ἄρ' ἔζετο, Τηλέμαχος δὲ / ἀμφιχυθεὶς πατέρ' ἐσθλὸν ὀδύρετο, [...] / ἀμφοτέροισι δὲ τοῖσιν ὑφ' ἴμερος ὄρτο γόοιο· / κλαῖον δὲ λιγέως, ἀδινώτερον ἢ τ' οἰωνοί, / φῆναι ἢ αἰγυπιοὶ γαμψώνυχες, οἷσί τε τέκνα / ἀγρόται ἐξείλοντο πάρος πετεηνὰ γενέσθαι, “così detto, (Odisseo) si sedette, Telemaco abbracciando il nobile padre pianse [...] ad entrambi venne il desiderio del pianto: emettevano acutamente il loro grido, assai intensamente come rapaci o gipeti o avvoltoi dagli artigli adunchi, ai quali i contadini hanno portato via i piccoli prima che prendessero il volo”).

In ambito tragico, ad essere paragonati ad avvoltoi sono gli Atridi nell'*Agamennone* di Eschilo, laddove il tragediografo applica tale immagine ai due condottieri greci combinandone le due connotazioni omeriche: da un lato quella dei rapaci che sorvolano sui campi di battaglia assetati di sangue, dall'altro quella degli uccelli particolarmente affezionati alla prole<sup>28</sup>. Essi intendono infatti andare a recuperare a Troia Elena, moglie di Menelao, per cui si mostrano disposti a muovere guerra e farsi portatori di morte (vv. 42-53 Μενέλαος ἄναξ ἠδ' Ἀγαμέμνων, / [...] / τῆσδ' ἀπὸ χώρας / ἦραν, [...] / μέγαν ἐκ θυμοῦ κλάζοντες Ἄρη / τρόπον αἰγυπιῶν, οἷτ' ἐκπατίοις / ἄλγεσι παίδων ὕπατοι λεχέων / στροφοδινοῦνται / πτερύγων ἐρετμοῖσιν ἐρεσσόμενοι, / δεμνιοτήρη / πόνον ὀρταλίχων ὀλέσαντες, “il signore Menelao e Agamennone [...] partirono da questa terra [...] lanciando dal profondo del cuore un grande urlo di guerra, come avvoltoi che per le eccessive sofferenze per i figli ruotano in alto sopra i nidi remando con i remi delle ali, avendo perduto l'affanno per i pulcini”).

Sofocle recupera l'immagine dell'avvoltoio portatore di morte nell'*Aiace* (vv. 169-171) per l'omonimo protagonista che, che nella sua follia, ha ucciso molteplici capi di bestiame convinto di essersi così vendicato nei confronti dei suoi compagni che

---

<sup>28</sup> Hall 2024, pp. 237-238.

hanno deciso di attribuire le armi di Achille a Odisseo. Egli, nelle parole del Coro viene infatti dipinto come un μέγαν αἰγυπιὸν, “grande avvoltoio”, che incute paura negli altri uccelli più piccoli per la sua ferocia e sete di sangue.

Euripide menziona i γῦπες, gli avvoltoi, anche nelle *Troiane* del 415 a. C. in riferimento al destino infamante che spetta a coloro che vengono privati della sepoltura e lasciati in balia degli uccelli rapaci: Andromaca, infatti, riconosce con amarezza che i corpi dei caduti troiani verranno lasciati insepolti ora che la loro patria è stata conquistata e i vincitori mostrano di non avere alcuna pietà nei loro confronti (vv. 597-600 αἱματόεντα δὲ / θεᾷ παρὰ Παλλάδι σώματα νεκρῶν / γυψὶ φέρειν τέταται· ζυγὰ δ’ ἤνυσε / δούλια Τροία, “i corpi sanguinanti dei morti sono distesi presso la dea Pallade per gli avvoltoi affinché li portino via: (la Grecia) ha imposto a Troia i gioghi della schiavitù”).

#### La metafora dell'avvoltoio nell'Andromaca

La metafora poetica tradizionale degli avvoltoi viene applicata da Euripide nell'*Andromaca* per caratterizzare i personaggi di Ermione e Menelao come avvoltoi. Questa immagine contribuisce a comprendere il comportamento dei due personaggi nello sviluppo dell'intreccio, nel quale padre e figlia cercano di eliminare Andromaca e il bimbo Molosso.

Menelao ed Ermione agiscono in coppia, come fin dal prologo è messo in evidenza da Andromaca (v. 75 δισσοὶ [...] γῦπες) attraverso l'uso dell'aggettivo δισσοὶ, “due”, collaborazione ribadita nel III episodio da Menelao mediante l'uso del duale (vv. 516-517 δύο δ’ ἐκ δισσαῖν / θνήσκειτ’ ἀνάγκαιν, “voi due morirete per duplice costrizione”). Nelle parole di Andromaca, Menelao, in quanto complice della figlia, sarà chiamato a dar conto delle sue azioni qualora il loro piano di morte “da avvoltoi” venga realmente messo in atto (vv. 336-337 ἐν τοῖς δὲ πολλοῖς καὶ σὸ τόνδ’ ἀγωνιῆ / φόνον). Secondo le norme in vigore nel V secolo, infatti, Ermione e Menelao in quanto co-responsabili del progetto sarebbero stati entrambi

sottoposti a processo, dal momento che la legge ateniese non faceva distinzione tra chi metteva a punto il piano e chi lo realizzava<sup>29</sup>.

Nell'immaginario comune gli uccelli necrofagi erano relegati al di fuori delle mura cittadine che offrivano agli abitanti protezione dalle minacce esterne per cui Andromaca colloca le azioni violente dei suoi avversari al di là dello spazio in cui si trova. Fondamentale si rivela in questo caso «il contrasto tra lo spazio del santuario che assolve a una funzione di protezione e lo spazio esterno al santuario dominato dall'aggressività di Menelao»<sup>30</sup> che, insieme ad Ermione, incombe come su di lei e su suo figlio come un avvoltoio.

L'azione dell'*Andromaca* ha infatti inizio proprio dal suo essersi rifugiata come supplice nel tempio dedicato a Teti, posizione che determina alcuni degli avvenimenti successivi<sup>31</sup>, poiché nel momento in cui abbandonerà l'altare diventerà anch'essa vittima indifesa di fronte alla prepotenza dei suoi avversari e non potrà fare nulla per salvare suo figlio.

Andromaca sembra esser piombata in un profondo sconforto: unica luce e bagliore di speranza resta per lei il figlio avuto da Neottolemo ma anche quest'«ultimo filo sottile che la lega alla vita sembra ora spezzarsi»<sup>32</sup> dal momento che la sua vita è in pericolo. Nelle sue parole dunque trova spazio l'espressione di quella che Di Benedetto definisce «poetica del dolore»<sup>33</sup>.

Neottolemo è lontano dalla reggia (come emerge dalle parole di Andromaca nei vv. 50-55) e non può essere di alcun sostegno né per lei né per suo figlio. La paternità di Neottolemo non viene mai messa in dubbio nel corso del dramma, ma qui Euripide si sofferma piuttosto sul comportamento che ci si aspetta adottati come padre nel difendere suo figlio<sup>34</sup> e nel prendere le difese in quanto κύριος, “signore della casa” (v. 558), di Andromaca: va ricordato che, nell'Atene di V secolo questo

---

<sup>29</sup> Valtadorou 2022, p. 426.

<sup>30</sup> Di Benedetto 1997, pp. 127-128

<sup>31</sup> Garzya 1951; pp. 9-10.

<sup>32</sup> Garzya 1951, p. 10.

<sup>33</sup> Di Benedetto 1975, p. 226.

<sup>34</sup> Stevens 1971, p. 103.

termine era usato anche per indicare il guardiano legale o garante di qualcuno a cui si prometteva protezione<sup>35</sup>.

Questo è il motivo per cui, come sottolinea Centanni, «per tutto il corso del dramma si attende il suo ritorno» e attorno a lui «ruotano le speranze e le attese di Andromaca, le paure e le attese di Menelao e Ermione»<sup>36</sup>.

Andromaca “ha inviato di nascosto il suo unico figlio in casa d’altri” (vv. 47-48 ὅς δ’ ἔστι παῖς μοι μόνος, ὑπεκπέμπω λάθρα / ἄλλους ἐς οἴκους) temendo per la sua incolumità e il suo timore viene di lì a poco confermato dalle parole dell’Ancella che le riferisce che “Menelao e sua figlia cospirano alle sue spalle danni tremendi” (vv. 61-62 δεινὰ γὰρ βουλευέται / Μενέλαος εἰς σὲ παῖς θ’, ἃ σοι φυλακτέα) in quanto intendono uccidere suo figlio (vv. 68-73).

Parlando con Oreste, Ermione dichiara apertamente di aver tramato contro il figlio di Andromaca (v. 912) ma sostiene di non essere stata la sola a mettere a punto tale piano in quanto sempre supportata dal padre venuto appositamente da Sparta (v. 916 πατήρ γ’ ἐπ’ αὐτὸ τοῦτ’ ἀπὸ Σπάρτης μολών). Menelao stesso dichiara di essere giunto a Ftia come alleato della figlia (v. 371 σύμμαχος καθίσταμαι).

L’intervento di Menelao può essere spiegato anche come tentativo estremo di impedire in tutti i modi un’eventuale legittimazione di Andromaca o di suo figlio da parte di Neottolema<sup>37</sup> in quello che Vester definisce «a reasonable exercise of foresight and protection of his family»<sup>38</sup>. Si potrebbe dire, infatti, che nell’*Andromaca* vengano declinate le ansie del ceto aristocratico relative alle alleanze familiari<sup>39</sup>: Ermione e suo padre per preservare le proprie prerogative mostrano di essere disposti ad eliminare fisicamente i possibili rivali, come, per bocca di Andromaca, Euripide sottolinea applicando a Menelao e sua figlia l’immagine metaforica dell’avvoltoio crudele che si fa lui stesso portatore di morte.

---

<sup>35</sup> Stevens 1971, p. 164.

<sup>36</sup> Centanni 2011, p. 48.

<sup>37</sup> Valtadorou 2022, pp. 431-432.

<sup>38</sup> Vester 2009, p. 297.

<sup>39</sup> Mirto 2012, p. 45.

Sarà Menelao stesso nel suo confronto dialogico con Peleo nel III episodio a spiegare apertamente qual è il motivo per cui intende eliminare il bambino che percepisce come una minaccia, sostenendo che “è una grande follia risparmiare i (figli) di nemici, quando è possibile ucciderli ed allontanare la paura da una casa” (vv. 519-522 καὶ γὰρ ἀνοία / μεγάλη λείπειν ἐχθροὺς ἐχθρῶν, / ἐξὸν κτείνειν / καὶ φόβον οἴκων ἀφελέσθαι): da un lato si fa qui riferimento probabilmente alla possibilità che Andromaca in qualità di compagna feconda di Neottolemo, dato che ha generato insieme a lui quel bambino, possa essere manomessa insieme a suo figlio e possa così prendere il posto di Ermione<sup>40</sup>, dall’altro si prospetta l’eventualità che Molosso incarni in futuro la speranza di vendetta per il torto fatto ai suoi genitori<sup>41</sup> (Oreste in questo senso è l’esempio più noto)<sup>42</sup>.

Il piano ordito da Menelao ed Ermione, tuttavia, fallisce, dato che Molosso, pur non accettato completamente nell’οἶκος greco, verrà legittimato da Teti nell’esodo e diventerà persino capostipite di una nuova stirpe<sup>43</sup>.

Andromaca, invece, in Molossia sposerà nuovamente uno dei figli di Priamo, il sopravvissuto Eleno, recuperando così il suo *status* di principessa di alto rango.

---

<sup>40</sup> Valtadorou 2022, p. 425.

<sup>41</sup> Papadimitropoulos 2006, p. 157.

<sup>42</sup> Sifakis 1979, p. 69.

<sup>43</sup> Vester 2009, p. 294; Albini 1993, p. xxxvi; Kovacs 1980, p. 77; Mirto 2012, pp. 56-57.

2. vv. 261-265

EP:

ὦ βάρβαρον σὺ θρέμμα καὶ σκληρὸν θράσος,  
ἐγκαρτερεῖς δὴ θάνατον; ἀλλ' ἐγὼ σ' ἔδρας  
ἐκ τῆσδ' ἐκοῦσαν ἐξαναστήσω τάχα·  
τοιόνδ' ἔχω σου δέλεαρ. ἀλλὰ γὰρ λόγους  
κρύψω, τὸ δ' ἔργον αὐτὸ σημανεῖ τάχα.

“(Ermione) O tu creatura barbara temeraria e ostinata, opponi resistenza alla morte? Ma io presto ti farò uscire di tua volontà dalla tana: io ho tale esca per te. Ma infatti non dirò nulla (lett. “terrò segreti i discorsi”), presto lo rivelerà lo stesso fatto.”

Nel I episodio Ermione, parlando con Andromaca, la ritrae come una belva feroce e pericolosa. Fin dal prologo, infatti, l'eroina troiana entra in scena mostrando quel carattere forte<sup>44</sup> che la connoterà per tutto il corso del dramma.

#### La metafora della creatura nella poesia anteriore all'Andromaca

Il termine neutro θρέμμα, -ατος, propriamente “creatura”, può essere usato sia in riferimento al genere umano che applicato al mondo animale. Nel caso dell'*Andromaca*, come suggerisce il contesto in cui si parla di “tana” e di “esca”, viene impiegato nella caratterizzazione di un personaggio ritratto quale bestia feroce.

Questo termine non compare mai nei poemi omerici; nel *corpus* tragico assume connotazioni per lo più negative.

Nelle *Trachinie*, Sofocle si serve di questo termine ben due volte in riferimento a creature mostruose quali l'Idra di Lerna (v. 574 θρέμμα Λερναίας ὕδρας) e il leone di Nemea (vv. 1092-1093 Νεμέας ἔνοικον, βουκόλων ἀλάστορα / λέοντ', ἄπλατον θρέμμα κἀπροσήγορον, “abitante di Nemea, leone flagello dei pastori, creatura impossibile da avvicinare e intrattabile”).

---

<sup>44</sup> Centanni 2011, p. 44.

L'uso di termini generici in riferimento ad esseri umani esprime la tendenza del tragediografo a oggettivizzare il personaggio ponendo l'accento sul suo comportamento e sulle conseguenze delle sue azioni piuttosto che sulle sue motivazioni interiori<sup>45</sup>. Questo uso del termine si può osservare, per esempio, nell'*Elettra* sofoclea in cui la protagonista viene indicata con disprezzo da sua madre quale θρέμμ' ἀναιδής (v. 622), "creatura sfacciata", poiché ha osato rivolgersi a lei in modo arrogante.

La stessa espressione compare nella *Lisistrata* di Aristofane del 411 a. C., quando il Coro costituito da anziani, pur elogiando Euripide in quanto lo considera σοφώτερος, "il più corretto" nel giudizio<sup>46</sup>, ironicamente riprende le sue stesse parole in riferimento al genere femminile (vv. 368-369 οὐκ ἔστ' ἀνὴρ Εὐριπίδου σοφώτερος ποιητής / οὐδὲν γὰρ οὕτω θρέμμ' ἀναιδής ἐστὶν ὡς γυναῖκες, "non c'è uomo più saggio del poeta Euripide: non c'è infatti creatura così svergognata/sfacciata come le donne"). Le donne sono infatti talvolta considerate figure intermedie tra animale e essere umano in quanto poste in una condizione di subordinazione rispetto all'uomo, sia esso il padre o il marito, pur restando comunque superiore alle bestie.

#### La metafora della creatura nell'Andromaca

Nel caso dell'*Andromaca*, ad essere ritratta come "creatura barbara" e pertanto pericolosa è, nelle parole di Ermione, Andromaca stessa in quanto donna straniera di origini asiatiche.

La metafora introdotta da Ermione, che connota Andromaca come animale selvatico, trova risonanza nel seguito dell'intreccio: la "tana" in cui la donna si è rifugiata è il sacrario di Teti presso il cui altare siede come supplice fino al v. 420. Per convincere Andromaca ad abbandonare lo spazio sicuro, Ermione, grazie al supporto del padre, ha messo a punto una trappola infallibile. Quale sia questa δέλεαρ, esca, emerge chiaramente dalle parole di Menelao ai vv. 309-318 quando

---

<sup>45</sup> Thumiger 2014, p. 85.

<sup>46</sup> Henderson 1987, p. 114.

egli la incalza dicendo “giungo portando tuo figlio che di nascosto da mia figlia avevi mandato in casa di altri: [...] se non abbandoni il recinto andando via, lui sarà sacrificato al posto del tuo corpo. Dunque, pensa bene a queste cose: vuoi morire tu o (vuoi) che perisca costui a causa del torto che infliggi a me e a mia figlia?”. Lo stesso invito viene ripetuto pochi versi dopo (vv. 380-383 ἀλλ’ ἐξάνιστω τῶνδ’ ἀνακτόρων θεᾶς/ ὣς, ἦν θάνης σύ, παῖς ὅδ’ ἐκφεύγει μόρον, / σοῦ δ’ οὐ θελούσης κατθανεῖν, τόνδε κτενῶ, “ma alzati dal sacrario della dea: se muori tu, questo bambino sfuggirà alla morte, se non vuoi essere tu a morire, lo ucciderò”).

L’inganno ordito da Menelao ai danni di Andromaca viene nuovamente da lui ammesso esplicitamente anche nel II episodio. Dopo aver catturato la donna come se fosse un animale selvatico, egli dichiara, infatti, che, per indurla a lasciare il sacro altare della dea, le ha posto davanti la morte di suo figlio con cui l’ha spinta a venire nelle sue mani per il sacrificio (vv. 427-429 ἴν’ ἀγνὸν βωμὸν ἐκλίποις θεᾶς, / προὔτεινα παιδὸς θάνατον, ᾧ σ’ ὑπήγαγον / εἰς χεῖρας ἐλθεῖν τὰς ἐμὰς ἐπὶ σφαγῆν). Il termine σφαγή (v. 429), così come il verbo σφάζω (che compare ai vv. 261, 316, 413, 626), nei poemi omerici viene sempre usato in riferimento allo sgozzamento della vittima sacrificale ma qui compare per indicare quello che nelle parole del Coro viene riconosciuto come un omicidio “empio, ingiusto e atroce” (v. 490 ἄθεος ἄνομος ἄχαρις ὁ φόνος) commesso nei confronti di vittime indifese<sup>47</sup>. Nelle parole di Peleo al v. 557 infatti Andromaca è ritratta metaforicamente come “pecora con il suo agnellino” condotta al macello (cfr. *supra* 1. 5), un’immagine che ribalta completamente la percezione di fiera feroce che Ermione mostra di avere nei confronti della rivale.

Andromaca si trova di fronte a “un amaro sorteggio, un’amara scelta di vita” (v. 384-385 πικρὰν κλήρωσιν αἴρεσιν [...] βίου) ma la sua esitazione è solo apparente dato che Menelao ed Ermione danno per certo che la donna preferisca abbandonare il sacro altare pur di mettere in salvo suo figlio<sup>48</sup>, che per lei è “luce della sua

---

<sup>47</sup> Stevens 1971, p.135.

<sup>48</sup> Stevens 1971, p. 142.

esistenza” (v. 406 ὀφθαλμὸς βίου) perché in lui ha riposto la sua speranza (v. 409 ἐν τῷδε μὲν γὰρ ἐλπίζ). Andromaca si arrende infatti poco dopo, dimostrandosi disposta ad abbandonare il sacrario e a sottoporsi all’omicidio, come lei stessa dichiara (vv. 411-412 ἰδοὺ προλείπω βωμὸν ἧδε χειρῖα / σφάζειν φονεύειν, δεῖν, ἀπαρτῆσαι δέρην, “d’accordo, lascio l’altare, (sono) nelle tue mani per immolarmi, uccidermi, legarmi, impiccarmi”), pur riconoscendo di essere stata ingannata (v. 435 οἴμοι· δόλω μ’ ὑπῆλθες, ἠπατήμεθα, “ahimè, mi hai raggirato con l’inganno, siamo stati imbrogliati”).

Il bambino è dunque usato come esca ma l’intenzione di Menelao è quella di uccidere anche sua madre<sup>49</sup>. Menelao stesso sarà vittima di un simile inganno nell’*Oreste* (vv. 1610-ss) in cui l’omonimo protagonista lo minaccia di uccidere sua figlia Ermione a meno che egli non intervenga in suo aiuto per salvarlo dall’esecuzione capitale<sup>50</sup>. Sulla base dei frammenti superstiti, si può pensare inoltre che lo stesso motivo comparisse forse anche nel *Telefo*, dove ad essere minacciato era il piccolo Oreste<sup>51</sup>. Questi episodi vengono chiaramente ripresi da Aristofane in forma di parodia in due casi: nelle *Tesmoforiazuse* del 411 a. C., da un lato, in cui Mnesiloco minaccia di sgozzare, dopo averla sottratta a una delle donne, una bambina, che si rivela essere in realtà un otre di vino (vv. 689-764); e negli *Acarnesi* del 425 a. C. (vv. 325-327), dall’altro, dove Diceopoli dichiara di aver intenzione di eliminare quanto di più caro esiste per gli Acarnesi, ovvero i loro stessi figli, che dice di aver preso in ostaggio<sup>52</sup>.

---

<sup>49</sup> Kitto 1939, p. 232.

<sup>50</sup> Stevens 1971, pp. 134-135.

<sup>51</sup> Handley-Rea 1957, p. 37.

<sup>52</sup> Andò 2011, pp. 59-62.

3. vv. 269- 273

ANΔP:

[...] δεινὸν δ' ἔρπετων μὲν ἀγρίων  
ἄκη βροτοῖσι θεῶν καταστήσαι τινα·  
ὃ δ' ἔστ' ἐχίδνης καὶ πυρὸς περαιτέρω,  
οὐδεὶς γυναικὸς φάρμακ' ἐξηύρηκέ πω  
κακῆς· τοσοῦτόν ἐσμεν ἀνθρώποις κακόν

“(Andromaca) [...] È (cosa) terribile che uno degli dèi abbia stabilito per i mortali rimedi contro i serpenti selvaggi, mentre nessuno abbia ancora trovato il rimedio contro la donna cattiva che è cosa peggiore della vipera e del fuoco: tale male siamo per gli uomini.”

Nel I episodio, Andromaca, dopo essersi scontrata verbalmente con Ermione, riprende l'immagine topica della vipera o più genericamente del serpente applicata al tradimento domestico, facendo chiaramente riferimento, seppur in termini dal sapore gnomico, come sottolinea Stevens, «to the venomous nature of Hermione»<sup>53</sup>.

#### La metafora della vipera nella poesia anteriore all'Andromaca

Nei poemi omerici non si riscontra nessuna occorrenza del termine ἐχίδνα, -ης, “vipera”.

L'uso metaforico del termine si sviluppa in ambito tragico per caratterizzare negativamente alcuni personaggi femminili. Nella tragedia attica di V secolo a. C. infatti, diverse sono le donne ad essere paragonate a vipere, serpenti noti per la loro sfacciatezza e natura senza legge e quindi animali associati all'idea del tradimento domestico e dell'inganno<sup>54</sup>.

In particolare, l'immagine della vipera velenosa si addice particolarmente al personaggio tragico di Clitemnestra<sup>55</sup>: la donna, famosa per aver ucciso a

---

<sup>53</sup> Stevens 1971, pp. 126-127.

<sup>54</sup> Garvie 1986, p. 323; Thuminger 2014, p. 89.

<sup>55</sup> Brown 2018, p. 233.

tradimento suo marito Agamennone di ritorno dalla guerra di Troia, viene pertanto così descritta metaforicamente per ben due volte nelle parole di Oreste nelle *Coefore* di Eschilo. Parlando ad Elettra, egli sostiene infatti che Agamennone, cadendo per mano di sua moglie, sia “morto tra le spire e gli intrighi di una terribile vipera” (vv. 248-249 θανόντος ἐν πλεκταῖσι καὶ σπειράμασιν / δεινῆς ἐχίδνης) e la stessa immagine animale è ripresa sempre da Oreste nel finale (vv. 993-996 μύραινά γ’ εἴτ’ ἐχίδν’ ἔφν / σήπειν θιγοῦσ’ ἄν ἄλλον οὐ δεδηγμένον / τόλμης ἕκατι κἀκδίκου φρονήματος, “se sia nata murena o vipera per avvelenare toccando un altro non morso, per audacia e pensiero malvagio”).

Clitemnestra è associata alle vipere anche nell’*Ifigenia in Tauride* dove Oreste, in un momento di delirio, parlando con l’amico Pilade sostiene di aver visto sua madre defunta circondata dalle Erinni dall’aspetto di vipere, pronta a vendicarsi su di lui (vv. 285-287 Πυλάδη, δέδορκας τήνδε; τήνδε δ’ οὐχ ὄρα; / Ἄιδου δράκαιναν, ὡς με βούλεται κτανεῖν / δειναῖς ἐχίδναις εἰς ἔμ’ ἐστομωμένη;,, “Pilade, hai visto costei? Non hai visto questa dragonessa dell’Ade come vuole uccidermi armata contro di me di terribili vipere?”).

Il serpente, e in particolar modo la vipera, viene dunque associato alla vendetta compiuta nei confronti di coloro che si sono macchiati di crimini verso i propri congiunti<sup>56</sup>.

L’immagine del serpente compare poi nell’*Antigone* di Sofocle in riferimento ad Ismene che, secondo Creonte, cresciuta di nascosto in casa come una vipera con il suo veleno mette in pericolo la stabilità dell’οἶκος<sup>57</sup>, portandolo lentamente alla rovina (vv. 531-532 σὺ δ’, ἦ κατ’ οἴκους ὡς ἐχίδν’ ὑφειμένη / λήθουσά μ’ ἐξέπινες, “tu che, cresciuta di nascosto in casa come una vipera mi succhiavi (il sangue)”).

Lo stesso vale per Creusa, nello *Ione*, nelle parole del figlio che descrive la regina come una vipera assetata di sangue e dallo sguardo di fuoco (vv. 1261-1263 ὃ ταυρόμορφον ὄμμα Κηφισοῦ πατρός, / οἶαν ἐχίδναν τήνδ’ ἔφυσας ἢ πυρὸς /

---

<sup>56</sup> Bernard 1986, pp. 243-244.

<sup>57</sup> Griffith 1999, p. 213.

δράκοντ' ἀναβλέποντα φοινίαν φλόγα, “O volto taurino del padre Cefiso, quale vipera hai generato o serpente omicida che si guarda in giro (con occhi) di fuoco”). A vipere velenose inoltre erano spesso paragonate le matrigne per il loro odio nutrito nei confronti dei figli di primo letto del marito: nell'*Alceste*, l'omonima eroina, prima di morire, scongiura pertanto il marito Admeto di non risposarsi per amore dei suoi figli “perché la matrigna che sopraggiunge è nemica ai figli che sono nati prima, per nulla più benevola di una vipera” (vv. 309-310 ἐχθρὰ γὰρ ἦ' πιούσα μητρυιὰ τέκνοις / τοῖς πρόσθ', ἐχίδνης οὐδὲν ἠπιωτέρα).

### La metafora della vipera nell'Andromaca

La tradizionale metafora poetica della vipera, emblema della perfida e del tradimento domestico, viene applicata da Euripide al personaggio di Ermione che con Andromaca si trova coinvolta in un odioso conflitto (v. 122 ἔριδι στυγερά)<sup>58</sup>, un conflitto simile a quello sorto tra le tre dee (Era, Atena e Afrodite) sul monte Ida per il giudizio di Paride inteso quale ἀρχὴ κακῶν, il primo evento che a catena ha scatenato le vicende che hanno portato alla miserevole situazione presente<sup>59</sup>, come suggerisce il ricorso da parte di Euripide della medesima espressione al v. 279 (ἔριδι στυγερά)<sup>60</sup>. Al pari di Ermione, infatti, Paride «makes his own sexual satisfaction a paramount goal» scatenando un conflitto che ha provocato la morte di innocenti<sup>61</sup>.

Il tema della contesa tra le due donne viene reso esplicito dalle parole del Coro composto da donne di Ftia ai vv. 122-125 ed emerge anche al v. 960 nelle parole di Oreste alla cugina relative ai due letti (al v. 909 ha riconosciuto che “un solo uomo ha due letti”). È sempre il Coro ai vv. 488-489 a sottolineare che “(Ermione) con fuoco d'ira si scagliò contro l'altro letto (metaforicamente Andromaca, dal

---

<sup>58</sup> Dai frammenti superstiti dell'*Ermione* di Sofocle e dalla letteratura precedente dedicata a tale segmento mitico sembra che nella tradizione poetica tra Andromaca ed Ermione non vi fosse in realtà alcun conflitto, dal momento che lo scontro tra le due donne non è di per sé necessario per spiegare la morte di Neottolema e il nuovo matrimonio di Ermione (Kovacs 1980, p. 51). Questo porta la Scharffenberger a sostenere che si tratti di un'innovazione euripidea (Scharffenberger 2020, p. 141).

<sup>59</sup> Stinton 1965, p. 14.

<sup>60</sup> Papadimitropoulos 2006, p. 154.

<sup>61</sup> Kovacs 1980, pp. 59-60.

momento che le due donne sono considerate ξυγγάμοισι (v. 182) in quanto condividono lo stesso talamo<sup>62</sup>): ucciderà l'infelice donna troiana e il bambino a causa di una discordia insensata”.

L'aggressività e la perfidia che contraddistinguono il personaggio di Ermione, come il ricorso da parte del poeta alla metafora della vipera suggerisce, nascono infatti dal profondo sentimento di gelosia verso Andromaca che concubina condivide insieme a lei il letto di Neottolema.

Più che di «gelosia nel senso che comunemente si dà alla parola, nel caso di Ermione si tratta di scontrosa reazione al fatto che un uomo [...] la trascura e che a una donna a lei inferiore sia concesso ciò che a lei è negato»<sup>63</sup>.

Menelao, nel II episodio, dirà di considerare un fatto gravissimo l'essere privati del letto coniugale, poiché, a suo avviso, se a una donna sottraggono il marito le sottraggono anche la vita (v. 373 ἀνδρὸς δ' ἀμαρτάνουσ' ἀμαρτάνει βίου). Lo stesso concetto viene ribadito poi nel IV episodio da Oreste che si domanda “quale altra sventura potrebbe esserci per una donna che non ha ancora partorito figli se non quella che riguarda il letto coniugale” (vv. 904-905 τίς οὖν ἂν εἴη μὴ πεφυκότων γέ πω / παίδων γυναικὶ συμφορὰ πλὴν εἰς λέχος;). Questo è il male di cui soffre Ermione, come lei stessa riconosce al v. 906.

Andromaca paragona Ermione a una vipera in quanto sostiene che il suo comportamento sia inaccettabile dal momento che, secondo la prassi comune, le donne aristocratiche devono tollerare le relazioni extraconiugali del marito, addirittura allattandone i figli bastardi (come lei stessa riconosce di aver fatto con i bimbi illegittimi di Ettore ai vv. 222-225)<sup>64</sup>. Pur essendo una donna barbara ed essendo come tale accusata dalla sua rivale di non conoscere le leggi, Andromaca finisce per assumere quello che Vester definisce «the mantle of ideal Greek

---

<sup>62</sup> Torrance 2005, p. 55.

<sup>63</sup> Garzya 1951, pp. 27-28. Garzya (p. 26) arriva addirittura a sostenere che protagonista della tragedia sia proprio Ermione e non Andromaca. Sugli altri tentativi di identificare il personaggio protagonista del dramma si veda Torrance 2005, pp. 39-40.

<sup>64</sup> Valtadorou 2022, p. 423.

wife»<sup>65</sup>. Accanto all'*eros* spietato e crudele di Ermione presentata come ragazza giovane e insicura<sup>66</sup>, dunque, al centro della tragedia c'è anche l'*eros* «più pacato, più elegiaco, più maturo e soprattutto [...] non univoco» di Andromaca rivolto al marito defunto, al figlio Astianatte caduto vittima dei Greci e infine al piccolo Molosso in pericolo<sup>67</sup>.

La presentazione di Ermione come infida e maligna ingannatrice emerge anche nel IV episodio. Oreste, venuto a conoscenza della lite domestica tra le donne chiede spiegazioni a Ermione su ciò che sta accadendo nella reggia di Ftia, domandandole se “ha tramato contro la donna cose da donna” (v. 911 μῶν εἰς γυναῖκ' ἔρραψας οἷα δὴ γυνή;), riconoscendone dunque la crudeltà e perfidia, connotati prima veicolati, nelle parole di Andromaca, dalla metafora della vipera. Come già Andromaca considerava un dato certo al v. 353, le donne sono per l'οἶκος “un male dannoso” (ἀτηρὸν κακόν): “esse sono infatti maestre dei mali” e malvagie per natura, come riconosce anche la stessa Ermione (v. 946 αὗται γὰρ διδάσκαλοι κακῶν). Questa posizione misogina nei confronti del genere femminile viene confermata e condivisa anche ai vv. 954-956 dal Coro, composto significativamente da altre donne della corte di Ftia.

In quanto presentata come personaggio infido e meschino al pari di suo padre Menelao (e di Oreste poi nelle scene finali), si può dire che il personaggio di Ermione incarna caratteristiche dipinte nella tradizione attica come tipicamente spartane, quali l'arroganza, la tendenza al tradimento e la spietatezza criminale, al punto che la critica interpreta l'*Andromaca* anche come un violento attacco «not incidentally but fundamentally on the Spartan mind»<sup>68</sup>, denunciata esplicitamente anche attraverso le parole di Andromaca (vv. 445-454) e di Peleo (vv. 590-601)<sup>69</sup>.

---

<sup>65</sup> Vester 2009, p. 305. Euripide riprende il personaggio di Andromaca dall'*Iliade* dove è ritratta come moglie premurosa e madre devota e affettuosa nei confronti dei propri figli (Roisman 2022, p. 28). Come sottolinea Mirto, è evidente, infatti, che «il passato iliadico di Andromaca costituisca un modello su cui misurare i rovesciamenti e le deviazioni delle unioni guaste o fallite nel presente drammatico» (Mirto 2012, pp. 45-46).

<sup>66</sup> Allan 2000, p. 107.

<sup>67</sup> Volpe Cacciatore 2003, p. 38

<sup>68</sup> Kitto 1939, p. 229.

<sup>69</sup> Stevens 1971, p. 11-12.

4, v. 441-442

ΑΝΔΡ:

ἦ καὶ νεοσσὸν τόνδ', ὑπὸ πτερῶν σπάσας;

ΜΕ:

οὐ δῆτα· θυγατρὶ δ', ἣν θέλη, δώσω κτανεῖν.

(Andromaca): “E (uccidi) anche questo uccellino strappandolo dalle ali (materne)?

(Menelao): Certamente no: lo lascerò uccidere a (mia) figlia (Ermione), se vuole.”

Nel II episodio, Andromaca, dialogando con Menelao, guarda a suo figlio con affetto e preoccupazione, descrivendolo come un nidiaceo indifeso in cerca di protezione sotto le sue ali. Pochi versi dopo è lo stesso Molosso a riprendere la medesima metafora animale e a presentarsi come un uccellino che andando incontro al suo destino di morte, impaurito, si rifugia sotto le ali materne (vv. 504-505 *μᾶτερ μᾶτερ, ἐγὼ δὲ σᾶ / πτέρυγι συγκαταβαίνω*, “sotto la tua ala discendo negli inferi”).

Euripide significativamente riprende quest’immagine nelle *Troiane* in riferimento ad Astianatte, il primo figlio della donna, che però aveva avuto un destino ben diverso in quanto gettato giù dalle mura di Troia: anche in quel caso, infatti, Euripide attribuisce ad Andromaca parole nelle quali la madre si rivolge al figlio come se fosse un nidiaceo che, percependo il pericolo, si getta sotto la sua ala protettiva (v. 751 *νεοσσὸς ὡσεὶ πτέρυγας ἐσπίτων ἐμάς;*, cfr. *infra* 4. 4).

#### La metafora del pullo nella poesia anteriore all’Andromaca

L’uso del termine νεοσσός, propriamente il pullo implume ancora incapace di badare a sé stesso e dunque dipendente totalmente dai genitori, nella tragedia attica di V secolo a. C., «was normally used sympathetically, like English kid»<sup>70</sup> tanto che Parker sostiene si tratti di un uso popolare della parola<sup>71</sup>.

---

<sup>70</sup> Bond 2003, p. 317.

<sup>71</sup> Parker 2007, p. 136.

Nei poemi omerici, i νεοσσόι, pulli, sono protagonisti del presagio di Calcante in Aulide raccontato in *Iliade* II: un serpente, da identificare con l'armata achea, divora nove volatili posti in condizione di evidente inferiorità e debolezza che rappresentano gli anni della guerra di Troia (vv. 311-316 ἔνθα δ' ἔσαν στρουθοῖο νεοσσοί, νήπια τέκνα, / ὄζω ἐπ' ἀκροτάτῳ πετάλοις ὑποπεπτηῶτες / ὀκτώ, ἀτὰρ μήτηρ ἐνάτη ἦν ἧ τέκε τέκνα· / ἔνθ' ὅ γε τοὺς ἐλεεινὰ κατήσθιε τετριγῶτας· / μήτηρ δ' ἀμφοποῦτο ὀδυρομένη φίλα τέκνα, “qui c'erano otto pulli di un passero, piccole creature, nascosti tra le foglie sul ramo più alto: e la madre che li aveva partoriti (era) la nona: lì quello (il serpente) divorava gli uccellini che cinguettavano pietosamente: la madre invece volava intorno, gemendo i suoi cari piccoli”).

L'immagine del pullo compare anche in *Iliade* XI all'interno della similitudine con cui Achille si paragona a un uccello che si affatica per portare il cibo ai suoi piccoli: egli, infatti, sostiene di aver speso tutte le sue energie e il suo tempo a vantaggio di altri (Menelao), sacrificando il proprio benessere personale (vv. 323-327 ὡς δ' ὄρνις ἀπτῆσι νεοσσοῖσι προφέρησι / μάστακ' ἐπεὶ κε λάβησι, κακῶς δ' ἄρα οἱ πέλει αὐτῆ, / ὡς καὶ ἐγὼ πολλὰς μὲν ἀϋπνοὺς νύκτας ἴαυον, / ἤματα δ' αἰματόεντα διέπρησσον πολεμίζων / ἀνδράσι μαρνάμενος ὀάρων ἔνεκα σφετεράων, “come un uccello porta il cibo ai pulli implumi appena lo trova, eppure anche lei stessa sta male, così anche io ho trascorso molte notti insonni e ho passato giornate insanguinate combattendo, lottando con gli uomini per le loro spose”).

In ambito tragico, il termine νεοσσός viene inizialmente usato genericamente con l'accezione di “figlio”, come avviene, per esempio, nell'*Agamennone* eschileo, in cui ad essere definito metaforicamente “figlio del cavallo” è il manipolo di soldati argivi nascosto all'interno del famoso cavallo di Troia (vv. 824-825 πόλιν διημάθουνεν Ἀργεῖον δάκος, / ἵππου νεοσσός, ἀσπιδηφόρος λεώς, “una fiera argiva ha raso al suolo la città (di Troia), figlia del cavallo, popolo portatore di scudo”). Nei *Sette contro Tebe*, Eschilo ricorre a questa metafora animale per indicare invece i Tebani in difficoltà e pertanto bisognosi della protezione della dea Atena, paragonata a sua volta ad un serpente che ha a cuore la difesa dei propri piccoli

(vv. 501-504 πρῶτον μὲν Ὀγκα Παλλάς, ἢ τ' ἀγχίπολις, / πύλαισι γείτων, ἀνδρὸς ἐχθαίρουσ' ὕβριν, / εἴρξει νεοσσῶν ὡς δράκοντα δύσχιμον, “in primo luogo, l’Onca Pallade, custode della città che abita vicino alle porte, odiando l’arroganza dell’uomo, respingerà (il nemico) come un serpente temibile (protegge) i suoi cuccioli”).

Nelle *Coefore*, “pulli” sono, inoltre, Oreste ed Elettra, la cui vita, dopo la morte del padre Agamennone che avrebbe potuto proteggerli, è minacciata da Clitemnestra ed Egisto, come emerge prima dalle parole di Oreste che parla di sé e di sua sorella Elettra come “pulli del padre (Agamennone) che sacrificava e onorava grandemente (Zeus)” (vv. 255-256 τοῦ θυτῆρος καί σε τιμῶντος μέγα / πατρὸς νεοσσούς) e poi da quelle di sua sorella Elettra che invoca la protezione del padre defunto sul piano di vendetta ordito da lei e suo fratello (vv. 500-501 καὶ τῆσδ' ἄκουσον λοισθίου βοῆς, πάτερ, / ἰδὼν νεοσσούς τούσδ' ἐφημένους τάφῳ, “e ascolta, o padre, quest’ultimo grido, vedendo questi due pulli seduti sulla tomba”). L’immagine del bimbo-pulcino esprime efficacemente l’idea della sua debolezza e dunque del suo estremo bisogno di un adulto che lo salvi e lo protegga da situazioni pericolose<sup>72</sup>: questa è l’accezione metaforica riconosciuta a tale espressione che prevale in Euripide.

Nel *corpus* euripideo, tra i bambini presentati come pulli, figurano in primo luogo gli Eraclidi, così indicati in tre diversi passi dell’*Eracle*. Nel prologo del dramma, Megara, al pari di Andromaca nell’omonima tragedia, paragona sé stessa ad un uccello sotto le cui ali si rifugiano i figli che ha avuto da Eracle come uccellini in cerca di protezione (vv. 71-72 οἱ θ' Ἡράκλειοι παῖδες, οὗς ὑπὸ πτεροῖς / σώζω νεοσσούς ὄρνις ὡς ὑφειμένη, “i figli di Eracle che, come un uccello i pulcini, metto in salvo sotto le ali”).

La metafora animale in riferimento agli Eraclidi indifesi viene ripresa più avanti nel corso del dramma anche da Anfitrione (vv. 224-226 ἦν χρῆν νεοσσοῖς τοῖσδε πῦρ λόγχας ὄπλα / φέρουσαν ἐλθεῖν, ποντίων καθαρμάτων / χέρσου τ' ἀμοιβάς —

---

<sup>72</sup> Seisdedos 1985, p. 283.

ὄν ἐμόχθησας χάριν, “(l’Ellade) sarebbe dovuta venire portando fuoco, lance e armi per questi pulli, per lavare via le impurità del mare e della terra, per i quali hai faticato) e dal Messaggero che porta sulla scena il racconto dell’assassinio compiuto dal loro stesso padre. Egli, infatti, in riferimento ad uno di essi parla di “questo pullo”, riportando le parole di Eracle convinto di aver causato la morte di uno dei figli di Euristeo, suo nemico di un tempo (vv. 982-983 Εἷς μὲν νεοσσός ὄδε θανὼν Εὐρυσθέως / ἔχθραν πατρώαν ἐκτίνων πέπτωκέ μοι, “questo primo pullo morto, pagando il fio per l’odio paterno di Euristeo, cade per mano mia”).

La medesima immagine animale in riferimento ai figli dell’eroe compariva già negli *Eraclidi* nelle parole di Demofonte rivolte a Iolao in cui egli dichiarava di accogliere la richiesta di protezione invocata sui bimbi rimasti orfani e dunque indifesi e pertanto assimilati metaforicamente a pulli ancora implumi (vv. 236-239 τρισσαί μ’ ἀναγκάζουσι συννοίας ὁδοί, / Ἰόλαε, τοὺς σοὺς μὴ παρώσασθαι λόγους / τὸ μὲν μέγιστον Ζεὺς ἐφ’ οὗ σὺ βώμιος / θακεῖς νεοσσῶν τήνδ’ ἔχων πανήγυριν, “tre vie di pensiero, o Iolao, mi costringono a non respingere le tue parole: la più importante è Zeus al cui altare tu siedi con questa assemblea di pulli”).

Euripide riprende infine questa metafora animale anche nell’*Ifigenia in Aulide* nelle parole dell’omonima protagonista che presenta come pullo il suo fratellino (cfr. *infra* 5. 2) e nell’*Alceste*, dove è significativamente il figlio stesso della coppia regale a definirsi νεοσσός indifeso e in cerca di protezione perché spaventato (vv. 400-403 ἐγὼ σ’ ἐγὼ, / μᾶτερ, μᾶτερ, ὁ σοὺς / ποτὶ σοῖσι πίτνων καλοῦ / μαι στόμασιν νεοσσός, “io, proprio io, madre, madre, il tuo pullo, cadendo sulle tue labbra ti invoco”).

#### La metafora del pullo nell’Andromaca

La tradizionale metafora tragica del bimbo ritratto come un pullo viene ripresa nell’*Andromaca* e applicata dal poeta al personaggio del piccolo Molosso.

Nonostante altre versioni del mito parlino anche di altri figli, Euripide assegna un solo figlio alla coppia Andromaca-Neottolemo: secondo Stevens, in questo caso potrebbe trattarsi di un’innovazione euripidea dal momento che “the limitation to

a single child is dramatically effective”<sup>73</sup>. Molosso nell’*Andromaca* resta un bimbo senza nome<sup>74</sup>, qualificato continuamente ed esclusivamente come νόθος “bastardo” perché figlio di una schiava e quindi non legittimamente riconosciuto<sup>75</sup>. Il Coro compiangere la sorte del piccolo Molosso per tutto il corso del dramma considerandolo vittima innocente (vv. 499-500 οὐδὲν μετέχων / οὐδ’ αἴτιος ὄν βασιλεῦσιν, “non avendo parte in nulla e non essendo colpevole verso i sovrani”). Molosso resta in silenzio per tutto il II episodio, dopo essere stato trascinato in scena da Menelao che intende in questo modo costringere Andromaca ad abbandonare l’altare della dea facendo appello all’amore materno che nutre nei confronti di suo figlio (cfr. *supra* 1. 2). Nell’episodio successivo invece, quando il suo destino di morte sembra ormai segnato, si alterna a sua madre nel cantare alcuni versi (vv. 501-514, 523-526)<sup>76</sup> e, nel riferirsi alla propria situazione, usa il medesimo linguaggio e le stesse immagini metaforiche aviarie degli adulti<sup>77</sup>. Come osserva Dale, infatti, «the child sings the sentiments its elders feel for it»<sup>78</sup>. Euripide è l’unico tragediografo ad attribuire battute ai personaggi bambini<sup>79</sup> e le poche battute affidate a Molosso inoltre devono essere intese, secondo Stevens, «as an example of the introduction of οἰκεῖα πράγματα»<sup>80</sup> per conferire alla scena ulteriore pateticità: il bimbo indifeso si riconosce infatti nella condizione di pullo implume bisognoso di protezione e aiuto da parte degli adulti perché incapace di badare a sé stesso.

Menelao al v. 442 ribadisce quanto ha già detto ai vv. 431-432, rimettendo il giudizio a Ermione (“per quanto riguarda la situazione di questo bambino, deciderà mia figlia se vuole ucciderlo oppure no”). Quale sarà il destino di Molosso, unico

---

<sup>73</sup> Stevens 1971, p. 93, 100.

<sup>74</sup> Il nome Molosso non compare mai nel corso della tragedia ma si desume dall’elenco delle *dramatis personae* allegato alla *hypothesis* di Aristofane di Bisanzio. Si tratta dunque di un’aggiunta successiva (Stevens 1971, p. 94), anche se «the form Μολοσσός betrays itself» (Dale 1961, p. 83) in quanto nel suo nome è già contenuto l’etnonimo del popolo epirota che da lui discenderà e prenderà il nome. Il suo futuro, infatti, è legato alla fondazione del regno di Molossia.

<sup>75</sup> Torrance 2005, p. 58.

<sup>76</sup> Sifakis 1979, p. 68.

<sup>77</sup> Sifakis 1979, p. 69.

<sup>78</sup> Dale 1961, p. 85.

<sup>79</sup> Allan 2000, p. 65.

<sup>80</sup> Stevens 1971, p. 159.

superstite degli Eacidi, è preannunciato nel finale (vv. 1246-1249) dalla dea Teti: egli sopravviverà e sarà il capostipite di una nuova stirpe in Molossia<sup>81</sup>.

Il figlio di Andromaca e Neottolemo, dunque, verrà risparmiato dal crudele destino di Astianatte grazie al grande amore di sua madre e soprattutto all'intervento di Peleo che si schiera vigorosamente in sua difesa: il parallelo tra ciò che avvenne negli ultimi giorni di Troia e la situazione presente è evidente nella ripresa del motivo del figlio-pullo in pericolo (cfr. *infra* 4.4)<sup>82</sup> che contribuisce a presentare i due figli di Andromaca come νεοσσοί dal destino opposto.

---

<sup>81</sup> Garzya 1951, pp. 23-24.

<sup>82</sup> Torrance 2005, p. 57-58.

5. vv. 555-558

ΠΗ:

[...] εἶπέ, τίτι δίκη χέρας  
βρόχοισιν ἐκδήσαντες οἶδ' ἄγουσί σε  
καὶ παῖδ' ; ὑπαρνος γάρ τις οἷς ἀπόλλυσαι,  
ἡμῶν ἀπόντων τοῦ τε κυρίου σέθεν.

“(Peleo) [...] Dimmi con quale accusa, dopo aver legato le mani con corde, conducono via te e tuo figlio? Infatti, muori (tu) pecora con il suo agnellino, mentre noi e il tuo padrone siamo lontani da te.”

Peleo entra in scena nel III episodio e nel prendere le difese di Andromaca e di suo figlio affronta Menelao in un lungo e acceso scontro verbale. Rivolgendosi ad Andromaca, indicata metaforicamente come “pecora con il suo agnellino” condotta al macello, sottolinea e riconosce la condizione di impotenza in cui versa quest’ultima insieme a suo figlio<sup>83</sup>.

#### La metafora della pecora nella poesia anteriore all’Andromaca

Nella tradizione poetica precedente, le pecore vengono spesso presentate come animali timorosi e incapaci di difendersi da sé: Omero, infatti, in *Iliade* X all’interno di una similitudine paragona a un gregge di pecore i Traci addormentati e quindi vulnerabili contro cui si scaglia con violenza e aggressività Diomede (vv. 485-487 ὥς δὲ λέων μήλοισιν ἀσημάντοισιν ἐπελθὼν / αἴγῃσιν ἢ οἴεσσι κακὰ φρονέων ἐνορούση, / ὥς μὲν Θρηϊκάς ἄνδρας ἐπώχετο Τυδέος υἱός, “come un leone scagliandosi su greggi incustodite, su pecore o su capre si getta con cattive intenzioni (lett. “pensando cose malvagie”), così il figlio di Tideo si avventava sui Traci”).

La stessa immagine torna in *Iliade* XV in riferimento agli Achei che, come pecore indifese, vengono messi in fuga dall’arrivo di Ettore e degli altri Troiani descritti metaforicamente come fiere feroci che nel buio della notte colgono alla sprovvista

---

<sup>83</sup> Stevens 1971, p. 160.

i loro avversari costringendoli alla fuga (vv. 323-327 οἱ δ' ὡς τ' ἦε βοῶν ἀγέλην ἢ πῶϋ μέγ' οἰῶν / θῆρε δύω κλονέωσι μελαίνης νυκτὸς ἀμολγῶ / ἐλθόντ' ἐξαπίνης σημάντορος οὐ παρεόντος, / ὡς ἐφόβηθεν Ἀχαιοὶ ἀνάλκιδες, “come quando due fiere mettono in fuga una mandria di buoi o un grande gregge di pecore nell'oscurità della notte nera, quando li assalgono all'improvviso e non c'è un pastore, così gli Achei impotenti furono messi in fuga”).

In quanto animali indifesi e dunque facilmente esposti al pericolo, le pecore vivono e si muovono in gruppo ed è proprio all'immagine del gregge che Omero, per bocca di Priamo, paragona l'esercito acheo che si affida alla guida di Odisseo equiparato a un montone (*Iliade* III 196-198 αὐτὸς δὲ κτίλος ὡς ἐπιπωλεῖται στίχας ἀνδρῶν / ἀρνειῶ μιν ἔγωγε εἴσκω πηγεσιμάλλω, / ὅς τ' οἰῶν μέγα πῶϋ διέρχεται ἀργεννάων, “ed egli mansueto si aggira tra le file dei soldati: io lo considero simile a un montone dal pelo spesso che passa attraverso un grande gregge di pecore bianche”).

L'immagine del gregge viene ripresa infine anche in *Iliade* IV laddove i Troiani sono paragonati a pecore rumorose (vv. 432-436 Τρῶες δ' ὡς τ' ὄϊες πολυπάμονος ἀνδρὸς ἐν αὐλῇ / [...] / ἀζηγῆς μεμακυῖαι ἀκούουσαι ὅπα ἀρνῶν, / ὡς Τρώων ἀλαλητὸς ἀνὰ στρατὸν εὐρὺν ὀρώρει, “i Troiani come pecore nel recinto di un uomo ricchissimo belano di continuo sentendo la voce degli agnelli, così il grido dei Troiani si innalzava sopra il vasto esercito”).

### La metafora della pecora nell'Andromaca

Attraverso la metafora ovina, Euripide mette in evidenza la condizione di debolezza e inferiorità in cui versa Andromaca. Tale rappresentazione del personaggio mediante un'immagine animale viene più avanti ribadita da Peleo che, con ironia, chiede a Menelao se ritenesse necessario legare con funi così robuste una donna come se si trattasse di un toro o un leone<sup>84</sup>. Il termine usato per indicare le corde è proprio βρόχος che spesso compare in riferimento ad animali intrappolati

---

<sup>84</sup> Fin dalla sua entrata in scena nel II episodio, come afferma Roisman, Menelao viene messo in ridicolo essendo presentato «bizarrely equipped in hoplite armour ready to face the helpless Andromache» (Roisman 2022, p. 4), incarnando il tipo del *miles gloriosus* (Roisman 2022, p. 82).

e che quindi risulta particolarmente appropriato a questo contesto<sup>85</sup> (v. 720 βοῦν ἢ λέοντ' ἤλιπιδες ἐντείνειν βρόχοις;).

Peleo biasima apertamente Menelao per il suo comportamento e per il progetto scellerato che ha in mente, accusandolo di essere “un uomo assai malvagio” (v. 631 ὦ κάκιστε σύ) e di “uccidere in modo disonorevole una donna e il suo bambino” indifesi (vv. 634-635 καὶ γυναῖκα δυστυχῆ / κτείνεις ἀτίμως παῖδά τε). Pertanto, dopo aver slegato Andromaca, Peleo si erge a difensore di lei e di suo figlio, che si ripromette di allevare come grande nemico di coloro che hanno cercato di commettere ingiustizie nei suoi confronti quando era ancora piccolo (vv. 722-724 ἔρπε δεῦρ' ὑπ' ἀγκάλας, βρέφος, / ξύλλυε μητρὸς δεσμόν: ἐν Φθίᾳ σ' ἐγὼ / θρέψω μέγαν τοῖσδ' ἐχθρόν, “vieni qui sotto il mio braccio, piccolo, aiutami a slegare il laccio della madre: a Ftia io ti alleverò come grande nemico per questi”).

---

<sup>85</sup> Stevens 1971, p. 182.

6. vv. 619-622

ΠΗ:

[...]

κάγῳ μὲν ἠϋδῶν τῷ γαμοῦντι μήτε σοὶ

κῆδος ξυνάψαι μήτε δώμασιν λαβεῖν

κακῆς γυναικὸς πῶλον: ἐκφέρουσι γὰρ

μητρῷ ὄνειδη.

“(Peleo) [...] E io consigliai a lui (Neottolemo) che voleva sposarsi di non stringere legami con te e di non portare in casa la puledra di una donna malvagia: infatti si portano dietro l’onta materna.”

Nel III episodio, Peleo, parlando con Menelao di Ermione, la ritrae metaforicamente come puledra. Si tratta di un’immagine tradizionale usata occasionalmente per i giovani e in particolar modo per le giovani ragazze<sup>86</sup> (come, per esempio, Polissena nell’*Ecuba*, cfr. *infra* 2. 2) in quanto accostata all’idea dell’irruenza della giovinezza che deve essere posta sotto controllo.

#### La metafora della puledra nella poesia anteriore all’Andromaca

Significativo è l’uso da parte di Plutarco nei *Moralia* (13f) del verbo *πωλοδαμνέω*, propriamente “domare i puledri”, in contesto pedagogico per esprimere la necessità di formare i giovani: l’uso di questo termine testimonia, infatti, come la metafora del ragazzo-pledro nel tempo si fosse a tal punto radicata nell’immaginario collettivo da aver assunto una particolare pregnanza semantica<sup>87</sup>. Il puledro incarna l’ardore e al tempo stesso la docilità e la sottomissione che derivano dall’accettare su di sé il peso del giogo<sup>88</sup>. L’addomesticamento dell’animale passa attraverso varie tappe proprio così come la formazione di una ragazza, che si conclude con la sua sottomissione al marito in nome dei vincoli del matrimonio. Il “giogo” si configura pertanto come tappa pedagogica fondamentale

---

<sup>86</sup> Stevens 1971, p. 171.

<sup>87</sup> Calame 1977, pp. 411-412.

<sup>88</sup> Bernard 1986, p. 246.

per l'integrazione del singolo individuo all'interno della collettività di cui, raggiunta l'età adulta, inizia a fare parte sottomettendosi anche alle forze della sessualità<sup>89</sup>.

Nei poemi omerici, il termine πῶλος viene usato esclusivamente in riferimento a giovani puledri nati da cavalli (come nel caso di *Iliade* XI 681, *Iliade* XX 222, 225 e *Odissea* XXIII 246): Omero, dunque, parla di animali veri e propri senza conferire all'immagine animale alcuna valenza metaforica.

L'uso figurato del termine si riscontra per la prima volta in un frammento di Anacreonte (fr. 72 P), in cui il poeta parla di "puledra Tracia" in riferimento ad una giovane ragazza non ancora sposata e verso cui l'io lirico mostra la propria attrazione erotica (vv. 1-4 πῶλε Θρηκίη, τί δὴ με λοξὸν ὄμμασι βλέπουσα / νηλέως φεύγεις, δοκεῖς δέ μ' οὐδὲν εἰδέναι σοφόν; / ἴσθι τοι, καλῶς μὲν ἄν τοι τὸν χαλινὸν ἐμβάλοιμι, "puledra tracia, perché guardandomi di traverso negli occhi spietatamente fuggi e mi sembri non conoscere nulla di assennato? Sappi bene che ti metterei il freno").

Comune è infatti la metafora del giogo per indicare il matrimonio<sup>90</sup>, come emerge, per esempio, dall'uso di questa immagine nell'*Ippolito* del 428 a. C. in riferimento a Iole, vergine data in sposa da suo padre a Eracle, conquistatore della città, e quindi sottomessa al giogo dell'imeneo per volere di Afrodite<sup>91</sup> (vv. 545-553 τὰν μὲν Οἰχαλία / πῶλον ἄζυγα λέκτρων, ἄναν- / δρον τὸ πρὶν καὶ ἄνυμφον, οἴ- / κων ζεύξασ' ἀπ' Εὐρυτίων / δρομάδα ναῖδ' ὅπως τε βᾶκ- / χαν σὺν αἵματι, σὺν καπνῷ, / φονίοισι νυμφείοις / Ἀλκμήνας τόκῳ Κύπρις ἐξέδωκεν, "la puledra di Ecalia senza il giogo dei letti, senza marito e senza nozze, avendola aggiogata via dalla casa di Eurito come una ninfa fuggitiva o una baccante con sangue e con fumo, con nozze omicide, Cipride la consegnò al figlio di Alcmena").

Nelle *Fenicie*, Sofocle, per bocca di Tiresia, ricorrendo alla metafora del puledro colloca Meneceo in una posizione particolare: pur essendo sposato, non ha ancora

---

<sup>89</sup> Calame 1977, pp. 413-414.

<sup>90</sup> Barrett 1964, p. 263.

<sup>91</sup> Said 1992, p. 212.

consumato il matrimonio per cui deve essere ancora considerato “ragazzo” (vv. 944-947 οὐ γὰρ ἐστὶν ἦθεος· / κεί μὴ γὰρ εὐνής ἦψατ’, ἀλλ’ ἔχει λέχος. / οὗτος δὲ πῶλος τῆδ’ ἀνειμένος πόλει / θανὼν πατρώαν γαῖαν ἐκσώσειεν ἄν, “non è dunque celibe: e anche se infatti non ha consumato il matrimonio, ha un letto. Questo puledro consacrato a questa città, morendo salverebbe la terra paterna”).

L’immagine animale del puledro in ambito tragico viene spesso impiegata nella caratterizzazione di giovani personaggi.

Nel *Prometeo incatenato*, Ermes paragona infatti l’eroe a un puledro ancora giovane che invano cerca di sottrarsi al peso del giogo (vv. 1007-1010 λέγων ἔουκα πολλὰ καὶ μάτην ἐρεῖν· / τέγγη γὰρ οὐδὲν οὐδὲ μαλθάσση λιταῖς / ἐμαῖς· δακῶν δὲ στόμιον ὡς νεοζυγῆς / πῶλος βιάζει καὶ πρὸς ἠνίας μάχη, “parlando, sembra che io parli molto e invano: infatti non ti intenerisci per nulla né ti addolcisci con le mie suppliche: come un puledro appena aggiogato mordendo il freno oppone resistenza con forza e combatte contro le redini”).

La stessa immagine compare nelle *Coefore* del 458 a. C. dove πῶλος è usato nelle parole del Coro in riferimento a Oreste per indicare l’ardore della giovinezza che lo caratterizza (v. 794-799 ἴσθι δ’ ἀνδρὸς φίλου πῶλον εὖ- / νιν ζυγέντ’ ἐν ἄρμασιν / πημάτων. σὺ δ’ ἐν δρόμῳ προστιθεῖς / μέτρον κτίσον σφζόμενον ῥυθμὸν / τοῦτ’ ἰδεῖν διὰ πέδον / ἀνομένων βημάτων ὄρεγμα;, “sappi che il puledro di un uomo caro è aggiogato ai carri delle sventure. Tu (Oreste) ponendo un limite nella tua corsa, stabilisci un ritmo salvifico, per vedere questo avanzare di passi attraverso il suolo”).

Sempre ad Oreste si riferisce sua sorella nell’*Elettra* euripidea, quando, nel prologo, lo ritrae in preda alla furia e all’agitazione come un puledro che con un salto corre via dal suo giaciglio come quando è sciolto dal giogo (vv. 36- 45 τὸ μητρὸς δ’ αἷμά νιν τροχηλατεῖ / μανίαισιν· ὀνομάζειν γὰρ αἰδοῦμαι θεὰς / εὐμενίδας, αἱ τόνδ’ ἐξαμιλλῶνται φόβῳ. / [...] χλανιδίων δ’ ἔσω / κρυφθεῖς, ὅταν μὲν σῶμα κουφισθῆ νόσου, / ἔμφρων δακρῦει, ποτὲ δὲ δεμνίων ἄπο / πηδᾶ δρομαῖος, πῶλος ὡς ὑπὸ ζυγοῦ, “il sangue della madre ora lo guida qua e là con follia: mi vergogno infatti a chiamare dee le Eumenidi, che lo incalzano con la

paura. [...] Nascosto sotto le coperte, quando il corpo si solleva dalla malattia, tornato in sé piange e talvolta corre giù dal letto con un salto come un puledro sotto il giogo”). Sono passati, infatti, solo sei giorni dall’assassinio di Clitemnestra e Oreste è tormentato dalle Eumenidi che gli ricordano continuamente le colpe commesse, perseguitandolo. La disgregazione morale e psicologica di Oreste causata dai rimorsi trova dunque espressione nell’immagine del puledro in corsa che descrive l’inquietudine del personaggio<sup>92</sup>.

Nelle *Baccanti* di Euripide del 405 a. C., ad essere ritratta come giovane puledra al pascolo è la Baccante che corre gioiosa nei prati (vv. 165-167 ἡδομέ- / να δ’ ἄρα, πῶλος ὅπως ἄμα μητέρι / φορβάδι, κῶλον ἄγει ταχύπουν σκιρτήμασι βάκχα, “gioendo, come una puledra al pascolo con la madre, la Baccante muove il rapido passo con salti”). La medesima immagine torna nel V episodio sempre in riferimento all’energia infusa dall’invasamento bacchico (vv. 1054-1057 αἱ μὲν γὰρ αὐτῶν θύρσον ἐκλελοιπότα / κισσῶ κομήτην αὔθις ἐξανέστεφον, / αἱ δ’, ἐκλιποῦσαι ποικίλ’ ὡς πῶλοι ζυγά, / βακχεῖον ἀντέκλαζον ἀλλήλαις μέλος, “alcune di loro (le Menadi) infatti, di nuovo incoronavano con edera il tirso consumato, altre invece, sciolte dai giochi variopinti come puledre, intonavano a cori alterni un canto bacchico”).

Alla rapidità di movimento derivata dalla ritrovata libertà naturale in quanto assimilata alla danza bacchica sfrenata, si fa riferimento anche nell’*Elena* euripidea, in cui ad essere paragonata a una puledra o a una Baccante è la protagonista (cfr. *infra* 3. 1).

Cori danzanti di fanciulle paragonate a puledre sulle rive dell’Eurota sono menzionati nella *Lisistrata* aristofanea del 411 a. C. in un contesto rituale spartano (vv. 1308-1312 <ὄχ’> ἄτε πῶλοι ταὶ κόραι / παρ τὸν Εὐρώταν / ἀμπάλλοντι πυκνὰ ποδοῖν / ἀγκονίωαί, / ταὶ δὲ κόμαι σεῖονται / ἄπερ Βακχᾶν θυρσαδδῶν καὶ παιδδῶν, “come puledre, le fanciulle presso l’Eurota muovono velocemente i

---

<sup>92</sup> Seisdedos 1985, pp. 281-282.

piedi, le chiome si scuotono quali quelle delle Baccanti che portano il tirso e danzano”).

La cavalla e la seguace del dio Dioniso, dunque, vengono metaforicamente accostate all’idea della follia derivata dalla perdita di sé di cui la velocità nella corsa ne è l’effetto<sup>93</sup>.

In ambito tragico, inoltre, il termine πῶλος può essere usato anche con l’accezione di “figlio”, come avviene nel caso del *Reso* pseudoeuripideo, dove ad essere indicato come “puledro dello Strimone”, nelle parole del Coro, è Reso stesso, figlio del fiume che attraversa la Tracia e di una “Musa che canta” (vv. 386-387 ὁ Στρυμόνιος πῶλος ἀοιδῶ / Μούσης).

#### La metafora della puledra nell’*Andromaca*

Nell’*Andromaca*, Euripide, per bocca di Peleo, applica l’immagine metaforica della puledra a Ermione, figlia di Elena, di cui biasima apertamente «l’impudica insaziabilità derivatale dalla madre»<sup>94</sup>. Elena è infatti ricordata come κακή γυνή, donna malvagia, proprio così come la descrive sua sorella Clitemnestra nell’*Ifigenia in Aulide* al v. 1168 confermando l’opinione diffusa relativa alla condotta della donna.

Già nel I episodio *Andromaca* aveva invitato Ermione a non mostrare l’attaccamento per gli uomini (φιλανδρία) che aveva reso famosa sua madre Elena (vv. 229-231 τῶν κακῶν γὰρ μητέρων / φεύγειν τρόπους χρὴ τέκνα, “bisogna che i figli se hanno senno rifuggano i costumi delle madri cattive”). Il termine φιλανδρία, propriamente “l’amore nei confronti del marito”, viene usato in questo contesto nell’accezione negativa più diffusa di “amore per il genere maschile” e di “gelosia coniugale”<sup>95</sup>: la prima si addice più a Elena, la seconda a Ermione ma qui Euripide sfrutta l’ambiguità intrinseca alla parola<sup>96</sup>.

---

<sup>93</sup> Fusillo 1997, p. 93.

<sup>94</sup> Garzya 1951, p. 19.

<sup>95</sup> Papadimitropoulos 2006, pp. 154-155.

<sup>96</sup> Stevens 1971, p. 122.

Nel caso dell'*Andromaca*, Ermione non è più una ragazza vergine in un quanto donna sposata e dunque con il suo talamo, ma, come suggerisce il ricorso alla stessa espressione da parte di Sofocle in riferimento al giovane Emone nelle *Fenicie*, non avendo ancora consumato il matrimonio dando alla luce figli non può essere considerata pienamente coniuge e pertanto può essere ancora indicata come πῶλος.

A Ermione sono attribuite qualità negative come l'impulsività, messa in evidenza dalla metafora animale della puledra, e la tendenza a commettere ingiustizie che, come sostiene Allan, sono attribuibili alla sua giovane età<sup>97</sup>, al punto che nel corso del dramma *Andromaca* sembra assumere nei suoi confronti il ruolo dell'educatrice<sup>98</sup>. Ermione, infatti, non è stata educata secondo un modello genitoriale positivo da imitare in quanto impostato su valori quali la φιλανδρία (v. 218) e l'ἀπληστία λέχους (v. 229) ereditate dalla madre da un lato e l'eccesso (v. 866, τὸ λίαν), la violenza e l'arroganza del padre dall'altro<sup>99</sup>.

---

<sup>97</sup> Roisman 2022, p. 38.

<sup>98</sup> Moles 2021, p. 252.

<sup>99</sup> Moles 2021, p. 253.

7. vv. 627-630

ΠΗ:

[...]

ἐλὼν δὲ Τροίαν — εἶμι γὰρ κἀνταῦθά σοι —

οὐκ ἔκτανες γυναῖκα χειρίαν λαβών,

ἀλλ', ὡς ἐσεῖδες μαστόν, ἐκβαλὼν ξίφος

φίλημι' ἐδέξω, προδότιν\_αἰκάλλων κύνᾱ

“(Peleo) [...] Dopo aver preso Troia (ti ricordo anche questo) pur avendo tra le mani la donna (Elena) non la uccidesti, ma quando hai visto il seno, gettando via la spada, hai accettato un bacio e hai accarezzato la (lett. hai scodinzolato davanti alla) cagna traditrice.”

Nel III episodio Peleo, nel suo lungo agone con Menelao, accusa l'avversario di viltà e vigliaccheria, ricordandogli quel frangente nel corso della guerra di Troia durante il quale egli, desideroso di punire sua moglie per l'oltraggio subito, alla vista del seno di quella era rimasto disarmato di fronte a tale bellezza ed era svanito in lui qualsiasi proposito di vendetta. Nelle parole di Peleo, Elena è soltanto una “cagna traditrice”.

#### La metafora della cagna nella poesia anteriore all'Andromaca

Nell'*Iliade* è Elena stessa, parlando con Ettore, a definirsi due volte “cagna” (VI 344 ἐμεῖο κυνὸς κακομηχάνου ὀκρυοέσσης, “cagna orribile che trama inganni” e v. 356 ἐμεῖο κυνός).

Nell'*Odissea* “cagna traditrice” è Melantò, un tempo ancella di Penelope, divenuta amante del pretendente Eurimaco<sup>100</sup>: viene infatti chiamata “cagna” da Odisseo in XVIII 338 e da Penelope in XIX 91 (κύνον ἀδεές, “cagna svergognata”).

Nelle parole di Penelope in XIX 154 (κύνᾱς οὐκ ἀλεγούσας, “cagne irresponsabili”) e in quelle della Nutrice in XIX 372 (κύνες αἶδε, “queste cagne”)

---

<sup>100</sup> Franco 2003, pp. 192-195.

“cagne” sono genericamente anche tutte le altre ancelle della corte di Itaca passate dalla parte dei pretendenti.

Nelle parole sdegnate di Odisseo, “cani” sono infine i proci stessi che, durante la sua assenza, si sono insediati nel palazzo reale di Itaca, sperperando i suoi beni e insidiando sua moglie Penelope (XXII 35-38 ὧ κύνες, οὐ μ’ ἔτ’ ἐφάσκεθ’ ὑπότροπον οἴκαδ’ ἰκέσθαι / δήμου ἅπο Τρώων, ὅτι μοι κατεκείρετε οἶκον, / δμῶησιν δὲ γυναιξὶ παρευνάζεσθε βιαίως, / αὐτοῦ τε ζῶοντος ὑπεμνάσθε γυναιῖκα, “o cani, non pensavate che sarei tornato a casa dalla terra dei Troiani, dal momento che mi distruggevatte la casa, vi coricavate con violenza con le donne schiave, corteggiavate la moglie di uno ancora in vita”).

Nei poemi omerici<sup>101</sup>, dunque, il termine κύων, “cane/cagna”, viene più volte usato come epiteto offensivo<sup>102</sup> nei confronti di chi si è dimostrato privo di αἰδώς, ritegno e pudore: dare a qualcuno del cane corrispondeva all’accusa di ἀναιδέια, impudenza o più genericamente qualunque comportamento al di là della misura e del senso di dovere morale e dell’onore<sup>103</sup>.

In tragedia, infatti, ad essere accusati di impudenza dal Coro delle Danaïdi nelle *Supplici* di Eschilo sono gli Egiziani che vengono descritti come “troppo superbi, accecati dalla violenza con empio furore, spudorati come cani, che non si curano affatto degli dèi” (vv. 757-759 περίφρονες δ’ ἄγαν ἀνιέρῳ μένει / μεμαργωμένοι κυνοθρασεῖς, θεῶν / οὐδὲν ἐπαῖοντες).

Come sostiene Gregory, inoltre, «the dog seems to be emblematic of the maternal impulse»<sup>104</sup>. La cagna, fin da Omero si contraddistingue, infatti, per la sua ferocia dettata dall’istinto materno di difesa dei cuccioli: famosa è la similitudine che compare in *Odissea* XX per descrivere lo stato d’animo di Odisseo sdegnato alla vista delle ancelle di corte fedifraghe che si concedono ai pretendenti infangando l’onore della reggia di Itaca (vv. 14-16 ὡς δὲ κύων ἀμαλῆσι περὶ σκυλάκεσσι

---

<sup>101</sup> Per una trattazione più ampia sulla presenza canina in Omero si rimanda a Franco 2003, pp. 37-47.

<sup>102</sup> Altri casi in cui κύων viene usato come epiteto offensivo sono: Iliade VIII 299, VIII 423, XI 362, XIII 623, XX 449, XXI 481, XX 345.

<sup>103</sup> Franco 2003, pp. 22-23.

<sup>104</sup> Gregory 1999, p. xxxiv.

βεβῶσα / ἄνδρ' ἀγνοήσασ' ὑλάει μέμονέν τε μάχεσθαι, / ὥς ῥα τοῦ ἔνδον ὑλάκτει ἀγαιομένου κακὰ ἔργα, “come una cagna, badando sui teneri cuccioli, abbaia a un uomo che non conosce ed è pronta a combattere, così il cuore di quello latrava, sdegnato per le azioni malvagie”).

Questa stessa immagine compare nel fr. 7 West di Semonide di Argo, dove il poeta, parlando della donna impetuosa afferma che “non è possibile guardarla negli occhi né avvicinarsi, ma allora insopportabile infuria come una cagna intorno ai figli, diventa implacabile con tutti, nemici o amici che siano” (vv. 32-36 τὴν δ' οὐκ ἀνεκτὸς οὐδ' ἐν ὀφθαλμοῖς ἰδεῖν / οὐτ' ἄσσον ἐλθεῖν, ἀλλὰ μαίνεται τότε / ἄπλητον ὥσπερ ἀμφὶ τέκνοισιν κύων, / ἀμείλιχος δὲ πᾶσι κάποθυμῆ / ἐχθροῖσιν ἴσα καὶ φίλοισι γίνεται).

In virtù della loro aggressività, i cani vengono solitamente assimilati a bestie feroci: in *Odissea* XIV nella descrizione dei cani del porcaio Eumeo si parla, infatti, proprio di “cani simili a fiere” (v. 21 κύνες, θήρεσσιν ἐοικότες).

I cani, inoltre, collaborando nella caccia con i loro padroni, sono spesso presentati come predatori: in *Iliade* XVII i Troiani contro i loro avversari “si scagliano con impeto simili a cani che balzano su un cinghiale ferito davanti ai giovani cacciatori” (vv. 725-726 ἴθυσαν δὲ κύνεσσιν ἐοικότες, οἳ τ' ἐπὶ κάπρω / βλημένω ἀΐξωσι πρὸ κούρων θηρητήρων) e in *Iliade* XXII 188-189 Achille si volge all'inseguimento di Ettore nello stesso modo in cui un predatore insegue la sua preda (Ἐκτορα δ' ἀσπερχὲς κλονέων ἔφεπ' ὠκύς Ἀχιλλεύς / ὥς δ' ὅτε νεβρὸν ὄρεσφι κύων ἐλάφοιο δίηται, “Achille rapido seguiva Ettore incalzandolo senza sosta, come un cane insegue sui monti un piccolo di cerva”).

Nella tradizione iconografica e letteraria, specificamente tragica, ad essere spesso presentate come “cagne” o come “donne dal volto di cane” sono significativamente le Erinni, famose vendicatrici dei delitti commessi nei confronti dei propri familiari. L'aggressività cieca e sfrenata che le caratterizza viene accostata all'accanimento furioso con cui i cani si scagliano violentemente contro le prede o i nemici del loro padrone. Le Erinni incarnano infatti l'idea del delirio e della follia derivato dall'invasamento bacchico che le porta ad agire con audacia sanguinaria

e aggressività impietosa e ad essere pertanto guardate con sospetto e disprezzo dal resto della comunità<sup>105</sup>.

Così vengono ritratte, per esempio, nelle *Coefore* di Eschilo nelle parole rivolte da Clitemnestra al figlio per dissuaderlo dal commettere il matricidio (v. 924 ὄρα, φύλαξαι μητρὸς ἐγκότους κύνας, “bada, guardati dalle cagne rabbiose di (tua) madre”) e, nell’esodo, nelle parole di Oreste stesso che le identifica chiaramente come le dee vendicatrici (v. 1054 σαφῶς γὰρ αἶδε μητρὸς ἔγκοτοι κύνες, “queste infatti sono chiaramente le cagne rabbiose di (mia) madre”).

La stessa rappresentazione delle Erinni, che nelle *Eumenidi* di Eschilo compongono il Coro, compare nelle parole di Clitemnestra (vv. 131-132 ὄναρ διώκεις θῆρα, κλαγγαίνεις δ’ ἄπερ / κύων, “inseguì una preda in sogno e latrò come un cane”) e nelle parole del Coro stesso (vv. 246-247 τετραυματισμένον γὰρ ὡς κύων νεβρὸν / πρὸς αἷμα καὶ σταλαγμὸν ἐκματεύομεν, “infatti, come un cane un cerbiatto ferito, noi seguiamo le tracce e le gocce del sangue”).

Nel finale dell’*Elettra* euripidea, i Dioscuri esortano Oreste a recarsi ad Atene per sfuggire alle Erinni, ritratte anche in questo caso come cagne (vv. 1241-1342 ἀλλὰ κύνας / τάσδ’ ὑποφεύγων στεῖχ’ ἐπ’ Ἀθηνῶν).

Nelle *Baccanti*, Agave si rivolge alle altre tebane chiamandole “o mie cagne corritrici” (v. 731 ἽΩ δρομάδες ἐμαὶ κύνες) in quanto le donne, in preda al delirio derivante dall’ebbrezza ispirata dal dio, vengono assimilate ad Erinni definite più avanti “cagne della follia” (v. 977 Λύσσας κύνες): le Baccanti che compongono il Coro, infatti, scambiando Penteo per un animale, lo fanno a pezzi e lo divorano come le bestie feroci si avventano sulla loro preda. Nelle parole di Agave, dunque, l’immagine canina si presta così ad esprimere quella che Barlow definisce «a spirit of inspired comradeship such as is felt by a pack of hunting hounds»<sup>106</sup>.

Tra le qualità riconosciute all’animale dalla tradizione letteraria greca, si deve ricordare anche la necrofagia<sup>107</sup> a lui attribuita fin dai poemi omerici: i cani

---

<sup>105</sup> Franco 2003, pp. 188-191.

<sup>106</sup> Barlow 1971, p. 106.

<sup>107</sup> Per una trattazione più ampia del tema della necrofagia canina, si veda Franco 2003, pp. 111-122.

vengono infatti ritratti frequentemente accanto ad uccelli rapaci e avvoltoi (cfr. *supra* 1. 1) mentre si cibano di cadaveri lasciati insepolti. Lasciare i corpi dei caduti in balia di cani ed uccelli significava condannare il defunto a non ricevere i dovuti onori funebri e dunque a non trovare pace nel mondo sotterraneo, dal momento che il suo cadavere veniva reso irriconoscibile, sfigurato dalle fiere che ne facevano strazio per cibarsene. Questo era il destino più oltraggioso e infamante che si potesse augurare ai propri nemici, motivo per cui l'*Iliade* si apre ricordando le innumerevoli morti inflitte da Achille sul campo di battaglia e la sorte toccata ai cadaveri dei caduti (I 3-5 πολλὰς δ' ἰφθίμους ψυχὰς Ἄϊδι προΐαψεν / ἠρώων, αὐτοὺς δὲ ἐλώρια τεῦχε κύνεσσιν / οἰωνοῖσιν τε πᾶσι, “mandò nell’Ade molte anime valorose di eroi, rese loro preda dei cani e di tutti gli uccelli”)<sup>108</sup>.

In quanto animale necrofago e dunque guardato con sospetto, il cane randagio era collocato al di fuori delle mura cittadine e allontanato con paura. A questa concezione dell’animale escluso guarda Elettra nelle *Coefore* paragonandosi a un cane rabbioso rinchiuso nelle parti più interne della casa perché considerato pericoloso e dunque da tener lontano (v. 446 μυχῶ δ' ἄφερκτος πολυσινοῦς κύνος δίκαν, “segregata nell’angolo più interno della casa come un cane pericoloso”)<sup>109</sup>. L’impurità attribuita all’animale in quanto spazzino di cadaveri nel tempo si estende ad indicare pratiche sessuali licenziose come suggerisce l’uso metaforico del termine κύων nelle *Vespe* di Aristofane del 422 a. C. in riferimento ad una prostituta ubriaca<sup>110</sup> (v. 1402 θρασεῖα καὶ μεθύση τις ὑλάκτει κύων, “e una cagna impudente, ubriaca abbaia”).

L’immagine del cane, tuttavia, non ha sempre accezioni negative in quanto il mastino da guardia è invece considerato simbolo di fedeltà, come emerge dalle parole di Clitemnestra nell’*Agamennone* che ingannevolmente vuole presentarsi come fedele al marito di ritorno dalla guerra (vv. 606-610 γυναῖκα πιστὴν δ' ἐν δόμοις εὔροι μολῶν / οἶαν περ οὖν ἔλειπε, δωμάτων κύνα / ἐσθλήν ἐκείνω,

---

<sup>108</sup> Altri casi in cui questa immagine ricorre nei poemi omerici sono, per esempio, *Iliade* XVII 241, XVIII 271, XXII 42, XXII 335, XXII 354, XXIV 411 e *Odissea* III 259, XIV 183.

<sup>109</sup> Bernard 1986, p. 245.

<sup>110</sup> Lonsdale 1979, p. 151.

πολεμίαν τοῖς δύσφροσιν, / καὶ τᾶλλ' ὁμοίαν πάντα, σημαντήριον / οὐδὲν  
 διαφθείρασαν ἐν μήκει χρόνου, “(vorrei) che trovi, tornato a casa, una moglie  
 fedele proprio quale l’aveva lasciata, cane della casa leale per lui, nemica per  
 coloro che hanno cattive intenzioni e simile in tutto il resto, che non ha spezzato  
 alcun sigillo in tanto tempo”). Clitemnestra si rivela tuttavia un “cane odioso” in  
 quanto infima traditrice, come emerge chiaramente dalle parole profetiche di  
 Cassandra nel IV episodio che predice la morte del proprio padrone per mano di  
 sua moglie (vv. 1228-1230 οὐκ οἶδεν οἷα γλῶσσα μισητῆς κυνὸς / λείξασα  
 κάκτεινασα φαιδρὸν οὔς, δίκην / Ἰτης λαθραίου, τεύζεται κακῆ τύχῃ,  
 “(Agamennone) non sa quale lingua di cagna odiosa, leccando e allungando festosa  
 le orecchie, come un Ade nascosta, otterrà con malvagia sorte”).  
 Nell’*Agamennone*, dunque, Eschilo usa intenzionalmente la metafora canina con  
 valenza ambigua perché pur avendola introdotta con valore positivo, la ribalta poi  
 in quello negativo.

#### La metafora della cagna nell’*Andromaca*

Nell’*Andromaca*, Euripide applica al personaggio di Elena la stessa immagine  
 animale a cui la donna viene costantemente accostata nei poemi omerici: il  
 tragediografo la ritrae infatti metaforicamente come “cagna traditrice” (v. 630) in  
 quanto donna spudorata che trasgredendo gli accordi della fedeltà coniugale si è  
 rivelata “ignobile consorte” (v. 626 κακὴν δάμαρτα).

Molto significativo si rivela in questo contesto il ricorso al verbo αἰκάλλω usato  
 solitamente in riferimento ai cani che fanno festa davanti a qualcuno: in modo  
 sottile Euripide, oltre a criticare Elena, accusa quindi Menelao di essersi  
 comportato lui stesso come un cane scodinzolando davanti alla moglie<sup>111</sup>.

Il frangente della mancata uccisione di Elena da parte di Menelao, a cui Euripide  
 fa riferimento in questo passo dell’*Andromaca*, torna nell’*Oreste* euripideo  
 laddove Elettra teme che il tentativo di suo fratello di uccidere Elena fallisca per

---

<sup>111</sup> Stevens 1971, p. 172.

la stessa ragione<sup>112</sup>, domandandosi se “le spade siano state smussate di fronte alla bellezza” (v. 1287 ἄρ’ ἐς τὸ κάλλος ἐκκεκώφηται ξίφη;). Nelle *Troiane* è Ecuba a consigliare a Menelao, deciso a punire sua moglie una volta tornato in patria, di evitare di guardare Elena “affinché non lo catturi con il desiderio” (v. 891 ὄρᾶν δὲ τήνδε φεῦγε, μή σ’ ἔλη πόθῳ)<sup>113</sup>.

Questo episodio, tratto dall’*Ilias Parva* (fr. 19 Bernabè)<sup>114</sup>, come si desume da uno scolio a Eur., *Andr.* 630<sup>115</sup>, compariva anche in componimenti di Ibico e Stesicoro, sebbene il dettaglio del seno paia essere stato aggiunto da Euripide<sup>116</sup>. A questo episodio si allude chiaramente anche nella *Lisistrata* di Aristofane del 411 a. C. (vv. 155-156 ὁ γῶν Μενέλαος τᾶς Ἑλένας τὰ μᾶλά πα / γυμνᾶς παραϊδὼν ἐξέβαλ’, οἰῶ, τὸ ξίφος, “Menelao vedendo il seno nudo di Elena tirò fuori, dico, la spada”) e a esso fa riferimento Filocleone nelle *Vespe* del 422 a. C. in forma di parodia (v. 714 καὶ τὸ ξίφος οὐ δύναμαι κατέχειν, ἀλλ’ ἤδη μαλθακός εἰμι, “non posso più tenere in mano la spada, ma già sono debole”)<sup>117</sup>.

L’immagine della cagna ben si addice dunque a una donna quale Elena che per la sua “infida seducibilità femminile<sup>118</sup>” ha tradito il marito Menelao per partire insieme al giovane amante alla volta di una terra straniera.

L’immagine metaforica canina è ripresa da Menelao nell’acceso scambio dialogico con Peleo in cui, contestando le critiche che sono state mosse nei suoi confronti, presenta a sua volta il proprio avversario come un cane che abbaia contro i suoi parenti: il verbo λάσκω, infatti, indica proprio l’abbaiare del cane (vv. 670-671

---

<sup>112</sup> Stevens 1971, p. 172.

<sup>113</sup> Poe 2020, p. 274.

<sup>114</sup> Bernabè 1987, p. 80.

<sup>115</sup> Cavarzeran 2023, p. 189.

*schol.* Aristoph., *Lys.* 155 (250b 14 Dübner) ‘ὁ γῶν Μενέλαος τᾶς Ἑλένας τὰ μᾶλα πα γυμνᾶς παραιδὼν ἐξέβαλ’οἰῶ τὸ ξίφος’] ἡ ἱστορία παρὰ Ἰβύκῳ (fr. 15 Page) · τὰ δὲ αὐτὰ καὶ Λέσχης ὁ Πυρραῖος ἐν τῇ μικρᾷ Ἰλιάδι καὶ Εὐριπίδης [*Androm.* 629]

630a. προδοτὴν αἰκάλλων κύνα: ἠττηθεὶς τοῖς ἀφροδισίοις. B<sup>1</sup>MV<sup>1</sup>ANNeVo ἄμεινον ὀκονόμηται τοῖς περι Ἴβυκον (fr. 15 Page) εἰς γὰρ Ἀφροδίτης ναὸν καταφεύγει ἡ Ἑλένη κάκειθεν διαλέγεται τῷ Μενελάῳ, ὁ δ’ ὑπ’ ἔρωτος ἀφήσει τὸ ξίφος. MNNeVo τὰ παραπλή[σια ±5]κ[±12]ργίνος ἐν διθυράμβῳ φησίν. M b. (αἰκάλλων – κύνα): σαίνων, ἢ κολακεύων. B<sup>1</sup>M<sup>1</sup>V<sup>1</sup>N<sup>1</sup>Ne<sup>1</sup> κύνα δὲ ἀντὶ τοῦ ἀναιδῆ. B<sup>1</sup>M<sup>1</sup>V<sup>1</sup>AN<sup>1</sup>Ne<sup>1</sup>

<sup>116</sup> Henderson 1987, p. 86.

<sup>117</sup> Brillante 2009, pp. 112-114

<sup>118</sup> Franco 2003, p. 202.

ξένης δ' ὕπερ / τοιαῦτα λάσκεις τοὺς ἀναγκαίους φίλους; “a causa di una straniera abbaì così contro i tuoi parenti più stretti?”).

Le nozze illecite di Elena e Paride restano sempre sullo sfondo del dramma che narra le conseguenze funeste della guerra di Troia e si configurano οὐ γάμον ἀλλά τιν' ἄταν (v. 113), “non come un matrimonio ma come una rovina”<sup>119</sup>: nelle parole di Peleo, Elena è accusata di “aver lasciato Zeus protettore dei congiunti” per andare “a far baldoria con un giovane uomo in un'altra terra” (vv. 602-604 Ἐλένην [...], ἦτις ἐκ δόμων / τὸν σὸν λιποῦσα Φίλιον ἐξεκώμασε / νεανίου μετ' ἀνδρὸς εἰς ἄλλην χθόνα). Questa ricerca egoistica del piacere si esprime chiaramente nella negazione del rispetto per la famiglia e dei suoi valori<sup>120</sup>. Elena, “la più cattiva di tutte” (v. 595 πασῶν κακίστην), spicca tra le donne spartane di cui Peleo ai vv. 595-601 critica la licenziosità del comportamento. Peleo al contrario si mostra come il difensore dei valori tradizionali, sostenendo che Menelao avrebbe dovuto ripudiare Elena respingendola con orrore piuttosto che muovere guerra contro la fiorente città di Troia (vv. 607-609 ἦν χρῆν σ' ἀποπτύσαντα μὴ κινεῖν δόρυ, / κακὴν ἐφευρόντ', ἀλλ' ἔαν αὐτοῦ μένειν / μισθὸν διδόντα μήποτ' εἰς οἴκουσ λαβεῖν, “disprezzandola avresti dovuto non muovere guerra, ma lasciarla lì pagando un compenso e non riportala mai a casa”). Questo è il motivo per cui egli, nell'*Andromaca*, si dimostra fortemente contrario al matrimonio di Neottolema con Ermione<sup>121</sup>. Rivolgendosi al cadavere del nipote che aveva avvertito di non sposarsi con Ermione in quanto figlia di Elena (vv. 1186-1191), Peleo nel finale ribadisce con amarezza che quel matrimonio ha portato alla rovina non solo di Neottolema ma anche dell'intera famiglia e del regno: “la sua stirpe non c'è più” (v. 1177) e morendo il nipote lo ha lasciato “solo senza figli e senza eredi” (v. 1205-1207 ὃ φίλος, δόμον ἔλιπεσ ἔρημον, / ὄμοι μοι, ταλαίπωρον ἐμὲ / γέροντ' ἄπαιδα νοσφίσας). Le nozze con Ermione si sono rivelate per Peleo un'alleanza familiare disastrosa<sup>122</sup>.

---

<sup>119</sup> Mirto 2012, p. 48.

<sup>120</sup> Kovacs 1980, p. 68.

<sup>121</sup> Torrance 2005, p. 58.

<sup>122</sup> Mirto 2012, p. 56.

8. vv. 706-712

ΠΗ:

[...]

δείξω δ' ἐγὼ σοι μὴ τὸν Ἰδαῖον Πάριν  
μείζω νομίζειν Πηλέως ἐχθρόν ποτε,  
εἰ μὴ φθερῆ τῆσδ' ὡς τάχιστ' ἀπὸ στέγης  
καὶ παῖς ἄτεκνος, ἦν ὃ γ' ἐξ ἡμῶν γεγὼς  
ἐλᾷ δι' οἴκων τῶνδ' ἐπισπάσας κόμης  
ἦ στερρὸς οὖσα μόςχος οὐκ ἀνέξεται  
τίκτοντας ἄλλους, οὐκ ἔχουσ' αὐτὴ τέκνα.

“(Peleo) [...] Io ti dimostrerò che il Paride dell’Ida non è mai stato da considerare un nemico peggiore di Peleo, se non ve ne andate via il più velocemente possibile da questo tetto tu e la tua sterile figlia, quello che è stato generato da me (Neottolemo) caccerà dalla casa tirandola per i capelli, se essendo una sterile giovenca non sopporta che altri partoriscono, non avendo lei stessa figli.”

Sempre nel III episodio, Peleo parlando a Menelao di Ermione, la indica metaforicamente come “giovenca”, riprendendo un’immagine simile a quella della puledra usata poco prima (v. 621, cfr. *supra* 1. 6).

#### La metafora della giovenca nella poesia anteriore all’Andromaca

Nella poesia omerica, il termine μόςχος compare una sola volta (*Iliade* XI 105) in riferimento agli animali veri e propri allevati sul monte Ida.

L’immagine metaforica della giovenca si sviluppa progressivamente in ambito tragico per designare quale vittima sacrificale i personaggi destinati ad essere immolati al posto di animali. La giovenca figura, infatti, spesso tra gli animali citati in contesti rituali dato che nell’*Ifigenia in Aulide* si parla proprio di “giovenche” da sacrificare (v. 1113), nell’*Elettra* Egisto sacrifica giovenche al v. 813 e al v. 822 e lo stesso fa il protagonista dello *Ione* (v. 1132).

Nel *corpus* euripideo, il motivo della sostituzione della vittima animale con una vergine ricorre più volte: nell’*Ecuba* al v. 206 e v. 526 (cfr. *infra* 2. 4) nell’*Ifigenia*

in *Aulide* al v. 1083 (cfr. *infra* 5. 1), negli *Eraclidi* e nell'*Ifigenia in Tauride* dove la protagonista stessa ricorda di essere stata sacrificata al posto di una giovenca (vv. 358-360 τὴν ἐνθάδ' Αὐλὶν ἀντιθεῖσα τῆς ἐκεῖ, / οὐ μ' ὄσπερ μόσχον Δαναΐδαι χειρούμενοι / ἔσφαζον, ἱερεὺς δ' ἦν ὁ γεννήσας πατήρ, “contrapponendo l’Aulide di qui (la Tauride) a quella di allora, dove i Danaei prendendomi con forza, come una giovenca mi sgozzarono e sacerdote era il padre che mi aveva generato”).

Negli *Eraclidi*, Iolao sostiene apertamente che l’indovino, consultato per la salvezza della città di Atene, “dice che i responsi degli oracoli indicano questo: di sacrificare a Core (figlia) di Demetra non un toro o un vitello, bensì una vergine che sia di nobile stirpe” (vv. 488-490 χρησμῶν γὰρ ᾠδούς φησι σημαίνειν ὄδε, / οὐ ταῦρον οὐδὲ μόσχον ἀλλὰ παρθένον / σφάζαι Κόρη Δήμητρος ἦτις εὐγενής). Il sacrificio di Macaria si presenta dunque necessario per la salvezza dell’intera comunità cittadina, così da mantenere alto l’onore della stirpe di Eracle.

Proprio come πῶλος, anche il termine μόσχος non è confinato solo a contesti rituali ma può essere anche usato metaforicamente con l’accezione di “figlio”<sup>123</sup>, come nel caso dell'*Ifigenia in Aulide*, in cui, nelle parole di Agamennone, ad essere indicato come μόσχος è il piccolo Oreste tenuto in braccio da sua madre (cfr. *infra* 5. 3).

#### La metafora della giovenca nell’Andromaca

Nell'*Andromaca*, Euripide ricorre alla metafora della giovenca per descrivere Ermione come una donna che, seppur sposata, non ha ancora adempiuto il suo ruolo di sposa non avendo dato alla luce figli e rimanendo dunque ancora “fanciulla”.

In particolare, Euripide parla in questo caso di “giovenca sterile” sottolineando l’impossibilità per la donna di avere figli. Come emerge a partire dal prologo, Ermione attribuisce la causa della propria sterilità ad Andromaca che accusa di averla resa sterile con i suoi filtri e per questo odiosa al proprio marito (vv. 157-158 στυγοῦμαι δ’ ἀνδρὶ φαρμάκοισι σοῖς / νηδὺς δ’ ἀκύμων διὰ σέ μοι διόλλυται).

---

<sup>123</sup> Mossman 1995, p. 150.

Queste accuse si rivelano infondate anche sulla base delle parole che Andromaca pronuncia in sua difesa (vv. 205-208) dichiarandosi pronta a sottoporsi al giudizio di Neottolemo (vv. 355-360). Secondo Andromaca, infatti, Ermione si è rivelata una moglie accanto alla quale è impossibile vivere per il suo esasperato patriottismo<sup>124</sup> (vv. 205-208) e per la vanità dimostrata dall'enfasi posta sui vestiti e gioielli<sup>125</sup>. Ermione non sopporta che le altre donne abbiano figli dato che lei stessa non può averne in quanto ἄτεκνος, sterile, ma sebbene si parli genericamente di "altre donne" (τίκτοντας ἄλλους; in greco il plurale generalizzante è maschile<sup>126</sup>) è evidente che si stia in realtà facendo sicuramente riferimento alla sola Andromaca, che, a differenza sua ha generato un figlio a Neottolemo.

Come osserva Vester, «a wife in the fullest sense was a γυνή γαμετή, a duly married citizen who has born a child to her husband» (proprio per questo motivo al v. 4 Andromaca dice di essere stata data ad Ettore in sposa παιδοποιός, "per essere madre dei suoi figli") per cui Ermione non ha ancora compiuto il passaggio da νυμφή a γυνή attraverso la maternità. A causa della sua presunta sterilità, Ermione rischia di perdere il suo *status* sociale e con ogni probabilità, come suggerisce Papadimitropoulos, l'attaccamento eccessivo dimostrato nei confronti di suo padre riflette le difficoltà da lei riscontrate nel matrimonio<sup>127</sup> in cui non trova piena realizzazione di sé stessa come donna.

Ermione, caratterizzata come donna egocentrica e arrogante, si rivela infatti sterile anche moralmente dal momento che mostra di non nutrire affetto verso il suo sposo Neottolemo, per la cui sorte non esprime alcuna preoccupazione e nemmeno nei confronti del cugino Oreste che accetterà come marito solo con il consenso di suo padre Menelao. Per Ermione conta solo il lato formale al punto che per tutelare i propri diritti di sposa legittima è disposta a ricorrere all'omicidio di innocenti e a non farsi scrupoli nello sposare il responsabile della morte di suo marito e della

---

<sup>124</sup> Roisman 2022, p. 4.

<sup>125</sup> Kyriakou 1997, p. 11.

<sup>126</sup> Stevens 1971, p. 181.

<sup>127</sup> Papadimitropoulos 2006, p 151.

sorella di sua madre (sua zia Clitemnestra)<sup>128</sup>, sebbene non sia possibile affermare che vi sia un nesso tra l'arrivo di Oreste che presuppone la morte di Neottolema e il suo tentativo fallito di uccidere Andromaca<sup>129</sup>.

---

<sup>128</sup> Albini 1993, pp. xxiv-xxv.

<sup>129</sup> Kovacs 1980, pp. 52-53.

9. vv. 860-862

EP:

[...]

ἢ δούλα δούλας γόνασι προσπέσω;

Φθιάδος ἐκ γᾶς

κυανόπτερος ὄρνις εἶθ' εἶην

“(Ermione) [...] Mi dovrò gettare da schiava alle ginocchia di una schiava? vorrei essere un uccello dalle ali scure per volare lontano da Ftia”

Nel IV episodio Ermione, parlando con la Nutrice, immagina di trasformarsi in uccello per volare lontano dalla reggia di Ftia per sfuggire all'intollerabile situazione in cui si trova, ricorrendo ad un'immagine topica della poesia lirica<sup>130</sup>.

#### La metafora dell'uccello nella poesia anteriore all'Andromaca

Il desiderio di evasione espresso attraverso l'immaginario aviario, in ambito tragico, compare sempre in contesti lirici.

Nello *Ione*, Creusa teme per il suo futuro dato che il marito Xuto, dopo aver consultato l'oracolo di Delfi, ha riconosciuto come suo erede Ione (vv. 796-798 ἀν' ὑγρὸν ἀμπαίην αἰθέρα πόρσω γαί- / ας Ἑλλανίας, ἀστέρας ἐσπέρους, / οἶον οἶον ἄλγος ἔπαθον, φίλαι, “se potessi volare via attraverso l'etere umido oltre la terra Ellenica, fino alle stelle occidentali, quale, quale dolore ho sofferto, amiche”).

Nell'*Ippolito* è il Coro a desiderare di essere trasformato in volatile per sfuggire all'intollerabile sofferenza che lo affligge: Fedra, dopo essere stata rifiutata da Ippolito, lo accusa falsamente di violenza nei suoi confronti e si uccide per cui le donne di Trezene che compongono il Coro temono per le sorti del regno (vv. 732-734 ἡλιβάτοις ὑπὸ κευθμῶσι γενοίμαν, / ἵνα με πτεροῦσσαν ὄρνιν / θεὸς ἐν ποταναῖς / ἀγέλαις θείη, “se solo potessi essere sotto le rupi scoscese, affinché un dio mi rendesse un uccello piumato tra gli stormi alati”).

---

<sup>130</sup> Stevens 1971, p. 198.

Si può dire che in questi casi non si stia pensando a una vera e propria metamorfosi ma piuttosto ad un cambiamento immediato, forse anche solo temporaneo, della situazione in cui attualmente ci si trova<sup>131</sup>.

In contesti di grande dolore, rimorso e paura il volare via sembra l'unica via di fuga possibile<sup>132</sup>.

Il desiderio di librarsi in volo viene espresso anche dal Coro dell'*Elena* (vv. 1478-1480 δι' ἀέρος εἶθε ποτανοὶ / γενοίμεσθ' ἄ Λιβύας / οἰωνοὶ στοχάδες, "se solo potessimo diventare alati come gli uccelli migratori della Libia"): in questo caso, tuttavia, non si tratta di un tentativo di fuga dalle sofferenze in quanto le schiave greche che compongono il Coro intendono piuttosto correre ad annunciare gioiosamente l'imminente ritorno in patria di Menelao ed Elena.

Il desiderio di fuga talvolta coincide invece con il tentativo di porre fine all'esistenza: l'aggettivo κυανόπτερος, "dalle ali scure" usato nell'*Andromaca* evoca infatti il tema della morte. Nelle *Supplici* euripidee del 423 a. C., Evadne dichiara apertamente la propria intenzione di gettarsi sulla pira del marito Capaneo per seguirlo nella morte (vv. 1045-1047 ἦδ' ἐγὼ πέτρας ἔπι / ὄρνις τις ὡσεὶ Καπανέως ὑπὲρ πυρᾶς / δύστηνον αἰώρημα κουφίζω, πάτερ, "eccomi qui come un uccello sopra una roccia, quasi sopra il rogo funebre di Capaneo, innalzo la mia infelice sospensione (da terra), o padre").

#### La metafora dell'uccello nell'Andromaca

Attraverso l'immagine del volatile, Euripide descrive lo stato d'animo del personaggio di Ermione che, «prima crudele e spietata», appare «ora debole donna e sparuta e compassionevole»<sup>133</sup>: pentitasi di aver tramato "azioni indegne" (v. 823 nelle parole del Coro) tenta di ricorrere al suicidio in quanto, convinta di essere stata abbandonata da suo padre (in realtà, Menelao è tornato a Sparta, ripromettendosi di tornare presto a Ftia per discutere con Neottolemo), teme che suo marito possa punirla con la morte (vv. 854-857). Il *focus* si sposta così sulla

---

<sup>131</sup> Barrett 1964, p. 299.

<sup>132</sup> Thuminger 2014, p. 87.

<sup>133</sup> Garzya 1951, p. 21.

figura di Ermione che diventa il principale centro di interesse (secondo Stevens non ci sono dubbi, infatti, che la prima parte del dramma sia invece incentrata su Andromaca, sulla sua condizione e sulla sua salvezza da parte di Peleo<sup>134</sup>). Il pianto disperato e isterico della donna, infatti, è il risultato di quanto è accaduto negli episodi precedenti e troverà conforto solo nella fuga con Oreste nell'episodio successivo<sup>135</sup>. Il timore di Ermione viene ripreso ai vv. 925-927 dove il personaggio attribuisce la responsabilità della situazione in cui si trova alle cattive donne di Ftia (da identificare secondo la Scharffenberger con le donne che compongono il Coro) le quali, come Sirene, l'hanno traviata alimentando in lei con i loro discorsi malevoli le fiamme della gelosia (vv. 929-938)<sup>136</sup>. All'inizio del III episodio la Nutrice cerca di consolarla, ricordandole il suo *status* di donna libera le cui parole hanno più importanza di quelle di Andromaca, definite "chiacchiere inconsistenti di una donna barbara" (v. 870). Andromaca è una prigioniera di guerra (v. 871), Ermione è invece figlia di un personaggio altolocato e originaria di una città potente (vv. 872-873) e, come osserva Scharffenberger, le differenze di *status* tra le due donne sono rese visivamente evidenti dal loro aspetto fisico<sup>137</sup>: l'una adornata riccamente con vesti e monili donatili dal padre, l'altra in umili abiti servili<sup>138</sup>. La paura di Ermione è confermata più avanti anche dalle parole del Coro a Peleo ai vv. 1056-1059 che rendono conto della sua effettiva fuga da Ftia. È l'arrivo inaspettato di Oreste nelle vesti di "viaggiatore casualmente di passaggio"<sup>139</sup> a permettere a Ermione di lasciare la reggia di Ftia e quindi a realizzare il suo desiderio di fuga, dopo averla rassicurata che Neottolemo non potrà farle alcun male perché per lui "ha intrecciato con le sue stesse mani una rete di morte dai nodi inestricabili"<sup>140</sup> (vv. 995-997 τοία γὰρ αὐτῷ μηχανὴ πεπλεγμένη / βρόχοις ἀκινήτοισιν ἔστηκεν φόνου / πρὸς τῆσδε χειρός).

<sup>134</sup> Stevens 1971, p. 10.

<sup>135</sup> Stevens 1971, p. 7.

<sup>136</sup> Scharffenberger 2020, p. 150; ma si veda anche Vester 2009, p. 303.

<sup>137</sup> Scharffenberger 2020, p. 147.

<sup>138</sup> Vester 2009, p. 296; Volpe Cacciatore 2003, p. 46.

<sup>139</sup> Albini 1993, p. xxiii.

<sup>140</sup> L'astio di Oreste nei confronti di Neottolemo è dovuto al fatto che egli ha sposato una donna che era sua di diritto (v. 1001) in quanto Ermione inizialmente era stata data a lui in sposa da Menelao prima che

10. vv. 1136-1141

ΑΓ:

[...] ὡς δέ νιν περισταδὸν  
κύκλω κατεῖχον οὐ διδόντες ἀμπνοάς,  
βωμοῦ κενώσας δεξιμήλον ἐσχάραν,  
τὸ Τρωικὸν πῆδημα πηδήσας ποδοῖν  
χωρεῖ πρὸς αὐτούς: οἱ δ' ὅπως πελειάδες  
ιέρακ' ἰδοῦσαι πρὸς φυγὴν ἐνώτισαν.

“(Messaggero) [...] Quando si disposero in cerchio attorno senza lasciarlo respirare, avendo abbandonato il fuoco dell’altare che riceve sacrifici, facendo con i piedi il salto tipico troiano, si scagliò contro di loro: quelli, come colombe che hanno visto un falco, si diedero alla fuga.”

Nell’epilogo, il Messaggero riporta a Peleo quanto è accaduto a Delfi (vv. 1085-1165) e riferendosi alla schiera di armati che ha circondato e assalito Neottolemo li descrive come colombe spaventate alla vista di un falco. Neottolemo, dunque, viene ritratto come “falco”, eroe fiero e coraggioso proprio come suo padre Achille che, anche se caduto vittima di un agguato, dà prova di valore e agilità sbaragliando i propri nemici che, in confronto a lui, non sono altro che semplici “colombe” volte alla fuga alla sola sua vista.

#### La metafora del falco e delle colombe nella poesia anteriore all’Andromaca

L’immagine metaforica selezionata da Euripide per descrivere gli ultimi istanti di vita di Neottolemo riposa su una similitudine breve ma altamente efficace<sup>141</sup> usata nel libro XXI dell’*Iliade* per descrivere la fuga della dea Artemide dalla furia di Era. Nell’acceso scontro verbale che ha luogo tra le divinità schierate a difesa delle rispettive fazioni, la regina degli dèi si scaglia infatti con la violenza e

---

partisse per la guerra (o secondo un’altra versione del mito, da Tindaro, suo nonno, mentre Menelao era a Troia) e solo in un secondo momento era stata data in sposa a Neottolemo sulla base di un accordo stretto in guerra (vv. 966-970) poco prima della conquista della città. Per il contrasto Neottolemo-Oreste, si rimanda a Centanni 2011, pp.51-52; Kyriakou 1997, p. 16; Scharffenberger 2020, pp. 139-142; Stevens 1971, pp. 3-4.

<sup>141</sup> Richardson 1993, p. 95.

L'impetuosità di un falco contro la sua avversaria, dopo averla privata di arco e frecce e averla resa impotente. Artemide a sua volta si trova costretta a darsi alla fuga come se fosse una colomba atterrita in cerca di un luogo sicuro dove trovar riparo (XXI 493-495 δακρυόεσσα δ' ὑπαιθα θεὰ φύγεν ὥς τε πέλεια, / ἦ ρά θ' ὑπ' ἴρηκος κοίλην εἰσέπτατο πέτρην / χηραμόν, “piangendo la dea fuggì via come una colomba vola via da un falco (rifugiandosi) in una roccia cava, in una fessura”).

Il termine *ιέραξ*, -ακος identifica il falco o genericamente un piccolo falcone<sup>142</sup>. Diversi sono i casi in cui Omero ricorre all'immagine del falco per porre enfasi sulla velocità dei movimenti e sull'impeto<sup>143</sup> di alcuni personaggi, sfruttando l'effetto di terrore che il rapace diurno incute su altri uccelli di dimensioni inferiori. In *Iliade* XVI, Patroclo, dopo aver assistito in prima persona alla morte di Sarpedone, torna sul campo di battaglia per vendicarlo e si scaglia contro i nemici troiani con una veemenza tale da essere assimilato da Omero a un falco alla cui sola vista gli altri uccelli provano timore (vv. 581-583 Πατρόκλω δ' ἄρ' ἄχος γένετο φθιμένου ἑτάροιο, / ἴθυσεν δὲ διὰ προμάχων ἴρηκι ἐοικῶς / ὠκέϊ, ὅς τ' ἐφόβησε κολοιοῦς τε ψῆράς τε, “Patroclo fu preso allora dal dolore per il compagno caduto, si scagliò tra i combattenti come un falco veloce che mette in fuga taccole e stornelli”).

La stessa immagine compare in *Iliade* XV in riferimento ad Apollo che, obbedendo agli ordini di suo padre Zeus, scende giù dal monte Ida con la stessa rapidità di un falco, noto come “il più veloce dei volatili” (vv. 236-239 ὦς ἔφατ', οὐδ' ἄρα πατρὸς ἀνηκούστησεν Ἀπόλλων, / βῆ δὲ κατ' Ἰδαίων ὀρέων ἴρηκι ἐοικῶς / ὠκέϊ φασσοφόνῳ, ὅς τ' ὠκιστος πετεηνῶν. “così disse e Apollo non disobbedì al padre, scese dal monte Ida simile a un falco veloce, uccisore di colombe, che è il più veloce degli uccelli”)<sup>144</sup>.

---

<sup>142</sup> Thompson 1895, p. 65.

<sup>143</sup> Arnott 2007, p. 100.

<sup>144</sup> Sul tema della velocità del rapace è costruito anche il paragone di *Iliade* XIII 62-65 dove ad essere paragonato a un falco è il dio Poseidone presentato come ἴρηξ ὠκύπτερος, “falco dalle ali veloci”, che si lancia all'inseguimento di un altro uccello.

Quanto alla colomba, ricordata per il suo caratteristico «type of swiftness and of timidity»<sup>145</sup>, viene metaforicamente assimilata a personaggi impauriti e in difficoltà, messi in fuga da personaggi aggressivi e più potenti spesso paragonati a rapaci di diverso genere.

In *Iliade* XXII è il troiano Ettore a fuggire inseguito da Achille: Omero lo paragona a una colomba tremante spinta alla fuga dal suo avversario equiparato, invece, a uno sparviero (vv. 139-140 ἤϋτε κίρκος ὄρεσφιν ἐλαφρότατος πετεηνῶν / ῥῆϊδίως οἴμησε μετὰ τρήρωνα πέλειαν “come lo sparviero che è il più rapido degli uccelli dei monti si lanciò facilmente contro la colomba tremante”).

A questa immagine tradizionale guarda anche Eschilo nelle *Supplici* quando Danao invita le sue figlie a sedersi sull’altare e a chiedere protezione al re Pelasgo “come colombe per paura degli sparvieri”. I rapaci sono da identificare con gli Egiziani che intendono imporre loro un matrimonio forzato e vengono pertanto presentati come uccelli rapaci e aggressivi all’inseguimento delle cugine per affermare con la violenza il proprio potere (vv. 223-226 ἐν ἀγνῶ δ’ ἐσμὸς ὡς πελειάδων / ἴξεσθε κίρκων τῶν ὁμοπτέρων φόβῳ, / ἐχθρῶν ὁμαίμων καὶ μαινόντων γένος, / ὄρνιθος ὄρνις πῶς ἂν ἀγνεύοι φαγών; “sedetevi nel luogo sacro come uno stormo di colombe per paura degli sparvieri della stessa specie, nemici consanguinei e che contaminano la stirpe. Come potrebbe rimanere senza colpe un uccello che mangia un (altro) uccello?”).

Nel *Prometeo Incatenato*, l’inseguimento delle Danaidi da parte dei figli di Egitto viene profetizzato dal Coro attraverso la rievocazione proprio di questa similitudine<sup>146</sup>: le Oceanine annunciano infatti che “essi (gli Egiziani), con il cuore sconvolto dalla passione, sparvieri che non rimangono molto indietro alle colombe, verranno a cacciare nozze che non è possibile cacciare” (vv. 856-859 οἱ δ’ ἐπτοημένοι φρένας, / κίρκοι πελειῶν οὐ μακρὰν λελειμμένοι, / ἥξουσι θηρεύοντες οὐ θηρασίμους / γάμους).

---

<sup>145</sup> Thompson 1895, p. 131.

<sup>146</sup> Sommerstein 2019, p. 153.

Il termine *ιέραξ* viene usato metaforicamente anche in ambito comico da Aristofane nei *Cavalieri* quando Cleone si presenta come un falco in mezzo a cornacchie invidiose: qui, tuttavia, l'immagine del falco applicata ad un contesto politico assume connotati diversi dal momento che in questo caso il poeta intende descrivere un *leader* politico che, grazie all'autorevolezza di cui gode presso gli altri concittadini e del potere che la carica gli conferisce, impone la propria autorità su tutti suscitando la gelosia di alcuni (vv. 1051-1053 *μη πείθου: φθονεραὶ γὰρ ἐπικρώζουσι κορῶναι. / ἀλλ' ἰέρακα φίλει μεμνημένος ἐν φρεσὶν ὅς σοι / ἤγαγε συνδήσας Λακεδαιμονίων κορακίνους*, “non lasciarti persuadere: le cornacchie infatti gracchiano gelose. Ma ama il falco, portando nel cuore il ricordo di chi ti ha portato qui dopo aver legato insieme i giovani corvi”).

La rapidità e al tempo stesso l'agilità e l'eleganza del movimento sono qualità tipiche non solo dei rapaci ma anche delle loro prede, in particolar modo delle colombe<sup>147</sup>.

Nelle *Baccanti* ad essere paragonate a colombe veloci sono le figlie di Cadmo, un'immagine a cui Euripide ricorre per sottolineare «the supernatural swiftness of the maenads»<sup>148</sup> (vv. 1089-1090 *ἦξαν πελείας ὠκύτητ' οὐχ ἥσσονες / ποδῶν τρέχουσαι συντόνοις δραμήμασι*, “corsero fuori con una rapidità non inferiore a quella di colombe, correndo con passo svelto”).

### La metafora del falco e delle colombe nell'Andromaca

Nel racconto dell'uccisione di Neottolema per mano degli abitanti di Delfi<sup>149</sup>, Euripide, per bocca del Messaggero che porta sulla scena l'accaduto, rappresenta l'eroe come un falco veloce. Neottolema ha ereditato l'agilità da “falco” da suo padre, come l'espressione *τὸ Τρωικὸν πήδημα* (v. 1139) sottolinea: Achille veniva,

---

<sup>147</sup> Arnott 2007, pp. 248-249.

<sup>148</sup> Dodds 1960, p. 214.

<sup>149</sup> La prima visita di Neottolema al tempio di Apollo a Delfi per chiedere al dio spiegazioni relative alla morte di suo padre Achille doveva essere un motivo inventato nel V secolo dato che si suppone comparisse presumibilmente anche nella perduta Ermione di Sofocle. Molto probabilmente però si deve ad Euripide il racconto di una seconda visita al tempio nel corso della quale Neottolema avrebbe trovato la morte per volontà di Oreste (come suppone Stevens, il ruolo di Oreste nella morte di Neottolema potrebbe essere un'innovazione euripidea). Si rimanda a Stevens 1971, pp. 5-6.

infatti, ricordato per il famoso salto compiuto dalla terra alla nave nel luogo che da questo episodio spettacolare aveva preso il nome di Ἀχιλλεως πῆδημα e per questo altrettanto mirabile è il salto di suo figlio Neottolemo negli ultimi istanti di vita<sup>150</sup>.

Sebbene riesca inizialmente a sottrarsi ai colpi infertigli dagli abitanti di Delfi, Neottolemo cade infine trafitto dalla punta acuminata di una spada (v. 1150). Egli si trova a Delfi per compiere sacrifici e viene preso alla sprovvista, non sospettando nulla: Oreste, in quanto abile μηχανορράφος, “architetto di complotti” (v. 1116), con “discorsi malevoli” (v. 1091) ha acceso nei suoi confronti l’odio degli abitanti del luogo.

Nel racconto del Messaggero l’attacco a Neottolemo da parte dei Delfici ricorda per certi versi la situazione iniziale di Andromaca: entrambi, infatti, vengono accerchiati dai loro nemici mentre si trovano in uno spazio sacro<sup>151</sup> e le maliziose dicerie diffuse da Oreste su Neottolemo richiamano le accuse infondate di Ermione di averla resa sterile contro Andromaca<sup>152</sup>.

Come Ermione (cfr. *supra* 1. 6), anche Oreste non ha ricevuto a causa della guerra un’educazione familiare positiva, come dimostra il suo temperamento violento e votato all’eccesso che lo porta ad architettare un omicidio pur di trovare una soddisfazione immediata al proprio odio personale<sup>153</sup>. Entrambi, tuttavia, non agiscono mai da soli ma si avvalgono di collaboratori per portare a compimento i propri progetti criminali: Ermione conta sull’appoggio del padre, Oreste su quello degli abitanti di Delfi<sup>154</sup>, che però, sebbene finiscano per avere la meglio sull’eroe, non sono uomini particolarmente forti e coraggiosi, come il ricorso all’immagine delle colombe sottolinea. È il Messaggero ad annunciare a Peleo la morte di Neottolemo (vv. 1073-1075 οὐκ ἔστι σοι παῖς παιδός, ὡς μάθης, γέρον / Πηλεῦ· τοιάσδε φασγάνων πληγὰς ἔχει / Δελφῶν ὑπ’ ἀνδρῶν καὶ Μυκηναίου ξένου,

---

<sup>150</sup> Stevens 1971, p. 232.

<sup>151</sup> Lyod 2005, p. 5.

<sup>152</sup> Scharffenberger 2020, p. 148.

<sup>153</sup> Moles 2021, p. 255.

<sup>154</sup> Papadimitropoulos 2006, p. 153.

“vecchio Peleo, come apprendi, il figlio di tuo figlio non c’è più: ha ricevuto tanto profonde ferite di spade da parte degli abitanti di Delfi e di uno straniero di Micene)<sup>155</sup>.

La seconda parte del dramma culmina così in un progetto d’omicidio di successo che richiama il tentativo fallito della prima parte.

---

<sup>155</sup> Non è chiaro, tuttavia, se Oreste sia solo il mandante dell’omicidio o se abbia lui stesso preso parte all’assalto dato che nelle parole del Messaggero non compare esplicitamente il suo nome ma si dice solamente che Neottolema non è stato ucciso direttamente da Oreste ma da un cittadino di Delfi (v. 1151). Come si apprende dalle parole del Coro, infatti, Oreste ha lasciato la reggia di Ftia insieme ad Ermione (vv. 1053-1061) per cui, nel caso in cui abbia partecipato all’omicidio, si deve supporre che prima di recarsi nuovamente a Delfi l’abbia riaccompagnata a Sparta (Stevens 1971, p. 212).

Considerazioni complessive sulla caratterizzazione dei personaggi dell'Andromaca attraverso le metafore animali

In questa tragedia, Euripide ricorre a dieci diverse immagini metaforiche animali per delineare i caratteri dei personaggi del dramma.

Di queste, ben cinque sono riferite al solo personaggio di Ermione.

La giovane sposa di Neottolemo, re di Ftia, è anzitutto ritratta come puledra (v. 621), in quanto figlia di Menelao e di Elena, e al tempo stesso è presentata come una giovenca (v. 711), in quanto, non avendo ancora compiuto il passaggio verso l'età adulta mediante la maternità, non può essere considerata donna pienamente matura.

Costretta a condividere il letto del marito con una concubina prigioniera di guerra e animata da un profondo sentimento di gelosia nei confronti della rivale, Ermione agisce come una vipera con velenosa crudeltà (v. 271). Avvalendosi della collaborazione di suo padre, giunto alla reggia per offrirle il proprio sostegno, incombe infatti insieme a Menelao come avvoltoio (v. 75) sul piccolo Molosso, il figlio che Andromaca ha avuto da Neottolemo in qualità di sua concubina.

La rappresentazione di padre e figlia come uccelli rapaci desiderosi di avventarsi ferocemente su un piccolo uccellino indifeso viene più avanti richiamata da Euripide attraverso il medesimo repertorio metaforico aviario: Molosso viene infatti ritratto come pullo spaventato che invano cerca protezione sotto le ali della madre (v. 441).

Tuttavia, nel momento in cui il crudele piano architettato fallisce, Ermione, temendo che il marito Neottolemo possa punirla o addirittura cacciarla di casa per i suoi scellerati propositi, spera di poter fuggire come un uccello (v. 862) lontano dalla reggia.

La rappresentazione negativa del personaggio di Ermione, che nel dramma si configura a tutti gli effetti come antagonista di Andromaca, poggia anche sulla cattiva reputazione della madre Elena. A questa si allude nel dramma attraverso l'immagine metaforica della cagna (v. 630): Elena, infatti, spinta da una sfrenata

pulsione erotica, per soddisfare la propria lascivia ha tradito il suo marito legittimo scatenando la guerra di Troia, le cui tragiche conseguenze gravano su tutti i personaggi che entrano in scena nella tragedia.

Andromaca, in quanto schiava e concubina del re locale, versa in una condizione di inferiorità e impotenza, come il tragediografo sottolinea ricorrendo all'immagine della pecora inerme condotta al macello insieme al suo agnellino (v. 557). Questa presentazione del personaggio contrasta fortemente con la percezione che di Andromaca mostra di avere Ermione che la ritrae come "creatura barbara" (v. 261). e dunque temibile per la sua pericolosità.

Nel finale, l'immaginario tratto dalla sfera animale viene usato per caratterizzare Neottolema. Non con una metafora, in questo caso, ma con una similitudine, nel momento in cui è assalito dagli abitanti di Delfi che gli daranno la morte, il personaggio viene paragonato a un falco che mette in fuga delle colombe (vv. 1140-1141).

## 2. *Ecuba*

1. vv. 72-91

EK:

[...]

ἀποπέμπομαι ἔννουχον ὄψιν

[...]

εἶδον γὰρ βαλιὰν ἔλαφον λύκου αἶμονι χαλᾶ

σφαζομένην, ἀπ' ἐμῶν γονάτων σπασθεῖσαν ἀνοίκτως.

“(Ecuba) [...] Respingo la visione notturna [...]. Ho visto infatti una cerva screziata nelle grinfie sanguinose di un lupo mentre veniva sgozzata, dopo essere stata strappata senza pietà dalle mie ginocchia.”

Nel prologo<sup>156</sup>, Ecuba riporta alle sue ancelle il sogno che ha avuto durante la notte e dichiara di voler consultare Eleno e Cassandra, dotati di “anima profetica” (v. 87), per sottoporlo alla loro interpretazione. Tale visione, infatti, le ha fatto vagamente intuire che i suoi figli Polissena e Polidoro sono in pericolo anche se non riesce a comprendere fino in fondo il significato profondo delle visioni che ha avuto<sup>157</sup>.

Sebbene in questi versi non compaiono immagini di animali usate con valenza metaforica, si è scelto di inserire questo passo nell’analisi in quanto il lupo e la cerva qui citati, alla luce dello scioglimento dell’intreccio del dramma, possono essere interpretati come un’allusione a determinati personaggi sulla base dei connotati figurati riconosciuti dalla tradizione poetica a questi animali.

### La metafora del lupo nella poesia anteriore all’Ecuba

L’immagine metaforica del lupo fin dai poemi omerici è solitamente accostata a scene di aggressione<sup>158</sup>: nell’*Iliade*, infatti, in XVI 156-157 sono i Mirmidoni (in

---

<sup>156</sup> Per la suddivisione dell’*Ecuba* e il testo greco riportato si segue Battezzato 2018.

<sup>157</sup> Grube 1941, p. 214.

<sup>158</sup> Mainoldi 1984, pp. 134-135.

XVI 352 più genericamente i Danai) ad essere presentati come lupi feroci che si avventano sui loro avversari, paragonati, come nell'*Ecuba*, a cervi.

In *Iliade* XI, lupi sono poi entrambi gli eserciti nemici che si scontrano con particolare violenza (vv. 72-73 οἱ δὲ λύκοι ὦς / θῦνον, “ed essi infuriavano come lupi”).

Lo stesso uso figurato del termine si ritrova in *Iliade* XIII laddove i Troiani sono presentati esplicitamente come “cerve che fanno da preda ai lupi” (vv. 99-103 ὀρῶμαι / [...] / Τρῶας ἐφ’ ἡμετέρας ἰέναι νέας, οἱ τὸ πάρος περ / φυζακινῆς ἐλάφοισιν εὐοίκεσαν, αἶ τε καθ’ ὕλην / θῶων παρδαλίων τε λύκων τ’ ἥϊα πέλονται, “vedo avanzare verso le nostre navi i Troiani che assomigliavano a cervi timorose erano preda di lupi, pantere e sciacalli”).

Battezzato sostiene inoltre che la visione notturna raccontata da Ecuba ricordi la descrizione decorazione sulla veste di Odisseo riportata in *Odissea* XIX<sup>159</sup>, dove, ritratto “con vivido naturalismo”<sup>160</sup>, “un cane tiene tra le zampe anteriori un cerbiatto maculato” (v. 228 ἐν προτέροισι πόδεσσι κύων ἔχε ποικίλον ἐλλόν).

Nel *corpus* tragico, l’immagine del λύκος, il lupo, viene impiegata metaforicamente nell’*Agamennone* di Eschilo in riferimento a Egisto che giace con Clitemnestra, ritratta invece come leonessa: la relazione amorosa illecita tra i due viene infatti descritta come “unnatural love between different species”<sup>161</sup> e la scelta di tale immagine per Egisto si rivela particolarmente adatta in quanto associata al suo “vivere come un lupo”, un’espressione proverbiale solitamente usata per chi vive sfruttando le risorse altrui.

I lupi compaiono in sogno anche all’auriga del *Reso* (vv. 780-783 καί μοι καθ’ ὕπνον δόξα τις παρίσταται / ἵππους γὰρ ἄς ἔθρεψα κάδιφρηλάτων / Πῆσφ παρεστῶς, εἶδον, ὡς ὄναρ δοκῶν, / λύκους ἐπεμβεβῶτας ἐδραΐαν ῥάχιν, “e nel sonno mi si pone davanti una visione: vidi infatti i cavalli che avevo nutrito e guidato (sul carro), stando vicino a Reso, (vidi) come mi sembrava in sogno, lupi

---

<sup>159</sup> Battezzato 2018, p. 83.

<sup>160</sup> Russo–Privitera 1985, p. 238.

<sup>161</sup> Hall 2024, p. 420.

saliti sulla (loro) solita schiena”): egli nel sonno assiste all’attacco delle cavalle regie da parte di due lupi feroci (simbolicamente Odisseo e Diomede) nel momento stesso in cui Reso viene ucciso e le cavalle rubate. Al suo risveglio, egli comprende immediatamente il significato della visione che ha avuto trovandosi di fronte al suo re agonizzante. A differenza di quanto avviene nell’*Ecuba*, nel *Reso* non si tratta soltanto di sogno premonitore ma si deve piuttosto parlare di un sogno su cui si costruisce parallelamente l’azione drammatica che da esso viene spiegata<sup>162</sup>.

### La metafora del lupo nell’*Ecuba*

In quello che Albini definisce uno «scenario di un paese allucinante dominato da orrore e violenza»<sup>163</sup>, si inserisce la visione notturna di Ecuba che esprime visivamente i timori della donna, paure che diventano presto reali nello svolgersi dell’intreccio in cui pian piano il sogno si avvera<sup>164</sup>.

Come suggerisce Battezzato, questo sogno può essere inteso come una complessa prefigurazione della morte di entrambi i figli della regina<sup>165</sup>.

La visione può essere letta, infatti, sia come un’anticipazione del ruolo di Odisseo nel sacrificio di Polissena sia come allusione all’omicidio di Polidoro commesso da Polimestore, come la regina stessa nel III episodio dice di aver compreso (vv. 702-706 ὄμοι, αἰαῖ, ἔμαθον ἔνυπνον ὀμμάτων / ἐμῶν ὄψιν [...] / φάσμα μελανόπτερον, τὰν ἐσεῖδον ἀμφὶ σέ, / ὃ τέκνον, “ahimè, ahi, ho compreso la visione dei miei occhi [...], ho visto uno spettro dalle ali nere, riguardava te, o figlio”).

I riferimenti alla situazione di Polissena si colgono nell’uso del verbo σφάζω, “sgozzare”, che attiene propriamente al lessico sacrificale, e nella consuetudine letteraria di indicare le ragazze come giovani animali che si trovano in una condizione di inferiorità e debolezza (Polissena è ritratta nel corso della tragedia

---

<sup>162</sup> Fantuzzi 2011, p. 38.

<sup>163</sup> Albini 1983, p. xxii.

<sup>164</sup> Luschnig 1976, pp.227-228.

<sup>165</sup> Battezzato 2018, p. 84.

anche come “puledra” al v. 142, cfr. *infra* 2. 2, e come “giovenca” al v. 206 e 526, cfr. *infra* 2. 4).

Al caso di Polidoro rimanda invece la morte violenta e sanguinosa inferta da un animale feroce: Polimestore stesso ai vv. 1056-1058 e ai vv. 1172-1173 si paragona a una fiera che cammina a quattro zampe e che spera di nutrirsi di carne umana (cfr. *infra* 2. 6).

Il sogno di Ecuba può essere altresì interpretato come una prefigurazione della morte violenta che attende nell’esodo i figli di Polimestore: dopo essere stati strappati dal grembo paterno e uccisi dalle donne Troiane guidate da Ecuba, vengono paragonati a prede di “cagne assassine” (vv. 1157-1159, cfr. *supra* 2. 6)<sup>166</sup>. Nel caso dell’*Ecuba*, dunque, Euripide riprende l’immagine tradizionale del lupo in una scena di grande aggressività e violenza che porta la vittima, paragonata a una cerva fragile e indifesa, a soccombere nelle sue fauci, sia essa da indentificare con Polissena o con Polidoro.

---

<sup>166</sup> Battezzato 2018, p. 84.

2. vv. 107-143

ΧΟ:

[...]

ἐν γὰρ Ἀχαιῶν πλήρει ξυνόδῳ

λέγεται δόξαι σὴν παῖδ' Ἀχιλεῖ

σφάγιον θέσθαι· [...]

ἦξει δ' Ὀδυσσεὺς ὅσον οὐκ ἤδη,

πῶλον ἀφέλξων σῶν ἀπὸ μαστῶν

ἔκ τε γεραιᾶς χερὸς ὀρμήσων.

“(Coro) [...] Si dice infatti che nell’assemblea generale degli Achei sia stato deciso che tua figlia venga sacrificata come vittima per Achille [...]. Odisseo sarà presto qui per strappare la puledra dalle tue mammelle e per allontanarla dalla tua vecchia mano.”

Nella parodo, il Coro annuncia ad Ecuba la decisione presa dagli Achei di onorare Achille con il sacrificio della principessa Polissena, presentata pertanto come puledra da immolare come vittima sacrificale (per l’analisi dei passi paralleli in cui compare l’immagine della puledra, cfr. *supra* 1. 6).

Le donne Troiane che compongono il Coro sanno bene di essere foriere di ulteriori dolori per la donna (vv. 104-106 οὐδὲν παθέων ἀποκουφίζουσ', / ἀλλ' ἀγγελίας βάρος ἀραμένη / μέγα σοί τε, γύναι, κῆρυξ ἀχέων, “(giungo) non alleviando nessuna delle sofferenze, ma portandoti il grande fardello della notizia, o donna, come messaggero per te di dolori”) ma ritengono necessario riferirle, il prima possibile, quanto hanno udito nell’accampamento greco.

Come si apprende dai vv. 92-95, Ecuba è già al corrente dell’apparizione del fantasma del Pelide sulla sua tomba ma ancora non sa che la scelta sia ricaduta proprio su sua figlia Polissena (al v. 95 parla infatti genericamente di τινὰ Τρωιάδων, “una delle Troiane”). Mossman sostiene che in questo modo Euripide

intende sottolineare l'isolamento del personaggio di Ecuba conferendo così maggiore pateticità alla scena<sup>167</sup>.

Nelle parole del Coro, Polissena è ritratta come una “puledra” che presto verrà allontanata con forza da sua madre. L'uso del termine πῶλος «refers to humans it often conveys affection»<sup>168</sup> ed è spesso usato in riferimento alle vergini (cfr, *supra* 1. 6), in particolar modo alle giovani offerte come vittime sacrificali.

La stessa metafora animale viene ripresa attraverso il termine μόσχος, “giovenca” dalla stessa Polissena nel I episodio (v. 206) e più avanti da Taltibio nel II episodio (v. 526, cfr. *infra* 2. 4). Il continuo ricorso da parte di Euripide a metafore animali per descrivere Polissena come vittima sacrificale, spinge Mossman ad affermare che il poeta intenda in questo modo comporre scene dalla forte carica patetica in cui è evidente che la vittima, privata della propria umanità, sia trattata al pari di un animale<sup>169</sup>. Il fantasma di Achille apparso sul tumulo ha chiesto esplicitamente che Polissena venga immolata come πρόσφαγμα καὶ γέρας, “dono d'onore e vittima sacrificale” (v. 41), e, sebbene l'esercito acheo in un primo momento si sia rivelato scettico di fronte a tale richiesta, grazie all'intervento di Odisseo, si è convinto dell'importanza e della necessità del sacrificio. Odisseo, di conseguenza, è presentato dalle donne del Coro come un uomo “accorto, furfante, dalla parola lusingatrice, adulatore del popolo” (vv. 131-133 ὁ ποικιλόφρων / κόπις ἠδυλόγος δημοχαριστῆς / Λαερτιάδης) per aver “persuaso il popolo a non respingere il migliore di tutti i Danaï a causa di vittime sacrificali schiave” (vv. 133-135 πείθει στρατιάν / μὴ τὸν ἄριστον Δαναῶν πάντων / δούλων σφαγίων εἶνεκ' ἀπωθεῖν).

Nel I episodio è proprio Odisseo ad annunciare a Ecuba in modo ufficiale la decisione presa dall'esercito greco (vv. 220-221) e ad assumere su di sé l'incarico di scortare al luogo prefissato per il sacrificio Polissena, quale vittima d'eccezione, come Euripide mette in evidenza ricorrendo alla metafora della puledra, consueto animale sacrificale.

---

<sup>167</sup> Mossman 1995, p. 33.

<sup>168</sup> Fantuzzi 2020, p. 360.

<sup>169</sup> Mossman 1995, p. 151.

3. vv. 177-179

ΠΛ:

ιώ·

μᾶτερ μᾶτερ τί βοᾷς; τί νέον

καρύξασ' οἴκων μ' ὥστ' ὄρνιν

θάμβει τῷδ' ἐξέπταξας;

“(Polissena) Aimè, madre, madre perché gridi? che cosa (annunci) di nuovo facendomi uscire di casa come un uccello tremante?”

Nel I episodio, Polissena entra in scena chiamata a gran voce da sua madre (vv. 171-173 ὃ τέκνον, ὃ παῖ, / δυστανοτάτας ματέρος ἔξελθ' ἔξελθ' / οἴκων ἄιε ματέρος αὐδάν, “o figlia, bambina della madre più sventurata, esci fuori, esci dalla casa, ascolta il grido di tua madre”). Spetta infatti a Ecuba annunciare alla figlia quanto è stato deciso dall'esercito acheo: “la volontà comune degli Argivi concorda nel sacrificare te al figlio di Peleo sulla tomba” (vv. 188-190 σφάξαι σ' Ἀργείων κοινὰ / συντείνει πρὸς τύμβον γνώμα / Πηλεία γέννα,).

Esprimendo la propria preoccupazione, Polissena paragona sé stessa a un piccolo uccellino spaventato fatto uscire dal suo nido<sup>170</sup>. È evidente che in questo caso l'immagine aviaria (per l'analisi dei passi paralleli in cui compare l'immagine dell'uccello, cfr. *supra* 1. 9) suggerisca un'idea di impotenza, specialmente in relazione all'uso del verbo ἐκπήσσω<sup>171</sup>, dal momento che il verbo πτήσσω è propriamente usato per uccelli rannicchiati e spaventati.

Questo verbo compare, infatti, anche nell'*Eracle* nelle parole del Messaggero che informa in scena l'omicidio dei figli commesso dall'eroe. Egli, infatti, ricorre a tale immagine per descrivere la reazione di uno dei figli dell'eroe che, terrorizzato alla vista della furia assassina del padre, si rifugia in cerca di protezione sotto l'altare, “rannicchiandosi come un uccello” (v. 974 βωμὸν ὄρνις ὡς ἔπτηξ' ὕπο). La medesima immagine compare nel *Ciclope* per descrivere il tentativo disperato

---

<sup>170</sup> O'Connor-Visser 1987, p. 53.

<sup>171</sup> Battezzato 2018, p. 101.

di alcuni compagni di Odisseo di trovar riparo tra le rocce della caverna del *Ciclope* per sfuggire alla sua presa (vv. 406-407 ἄλλοι δ' ὅπως ὄρνιθες ἐν μυχοῖς πέτρας / πτήξαντες εἶχον). In quel caso, tuttavia, nelle parole di Odisseo il paragone con gli uccelli contribuisce a presentare i suoi compagni come estremamente codardi in quanto incapaci di reagire<sup>172</sup>.

Nell'*Ecuba*, Polissena, al contrario, seppur inizialmente spaventata come un uccello tremante, darà prova di grande coraggio e valore accettando il destino che la attende offrendo spontaneamente il proprio corpo per il sacrificio.

---

<sup>172</sup> Hunter–Laemmle 2020, p. 186.

4. a. vv. 202-210

ΠΛ:

[...]

οὐκέτι σοι παῖς ἄδ' οὐκέτι δὴ

γῆρα δειλαία δειλαίῳ

συνδουλεύσω.

σκύμνον γάρ μ' ὄστ' οὐριθρέπταν

μόσχον δειλαία δειλαίαν

<----> ἐσόψη,

χειρὸς ἀναρπαστᾶν

σᾶς ἄπο λαιμότομόν θ' Αἶδα

γᾶς ὑποπεμπομένην σκότον, ἔνθα νεκρῶν

μέτα τάλαινα κείσομαι.

“(Polissena) (...) Io, (tua) figlia infelice, non sarò più schiava insieme a te nella misera vecchiaia. Infelice, mi vedrai infatti come una piccola giovenca infelice allevata sui monti, strappata dalle tue braccia, mandata con la gola tagliata nelle oscurità dell’Ade, là infelice giacerò con i morti.”

b. vv. 521-527

ΤΑ:

[...]

παρῆν μὲν ὄχλος πᾶς Ἀχαιικοῦ στρατοῦ

πλήρης πρὸ τύμβου σῆς κόρης ἐπὶ σφαγᾶς·

λαβὼν δ' Ἀχιλλέως παῖς Πολυξένην χειρὸς

ἔστησ' ἐπ' ἄκρου χώματος [...]

λεκτοὶ τ' Ἀχαιῶν ἔκκριτοι νεανίαί,

σκίρτημα μόσχου σῆς καθέξοντες χεροῖν,

ἔσποντο.

“(Taltibio) (...) Tutta la schiera dell’esercito acheo era presente davanti al sepolcro per il sacrificio di tua figlia: il figlio di Achille prendendo per mano Polissena la

collocò sulla cima del tumulo, [...]. Li seguivano giovani scelti e selezionati tra gli Achei, che avrebbero dovuto trattenere con le mani i balzi della tua vitella.”

Nel I episodio, Polissena, parlando con sua madre, si presenta come una giovenca (per l'analisi dei passi paralleli in cui compare la giovenca, cfr. *supra* 1. 8) destinata ad essere immolata su un altare. In riferimento a Polissena, Euripide ricorre a quest'immagine animale in due contesti diversi: dapprima nelle parole della giovane stessa, poi in quelle di Taltibio che racconta il frangente del sacrificio<sup>173</sup>. Si tratta in questo caso di una metafora usata frequentemente da Euripide per designare giovani vittime di sacrifici umani<sup>174</sup>.

Secondo Nicole Loraux, dal momento che gli animali richiesti come vittime sacrificali erano normalmente animali domestici, l'aggettivo οὐρίθρεπτος, “allevato sui monti”, riferito a Polissena/Ifigenia-vitella, andrebbe inteso come una strategia drammaturgica per enfatizzare l'assurdità di un sacrificio umano, come confermerebbe nel caso di Ifigenia, anch'ella ritratta dal tragediografo come giovenca di origini montane (cfr. *infra* 5. 1), la sostituzione della vittima con un animale per intervento della dea Artemide<sup>175</sup>.

Questa posizione viene, tuttavia, ripresa e messa in discussione dalla critica successiva che tende piuttosto ad individuare nella natura selvatica dell'animale un'allusione al passaggio da νυμφή a γυνή, da giovane nubile a sposa, implicito nell'immagine che evoca la sottomissione al giogo del marito e all'addomesticamento che il matrimonio comporta<sup>176</sup>.

Frequente è infatti l'uso letterario di paragonare il sacrificio di una vergine al matrimonio: come osserva Papastamati, infatti, le vergini sono spesso chiamate a scegliere tra la morte per salvaguardare il proprio onore e il matrimonio. Considerando poi la grande importanza riconosciuta dai Greci al matrimonio nella

---

<sup>173</sup> Il personaggio di Polissena non compare nei poemi omerici ma l'episodio mitico della sua morte per mano di Neottolema, attestato per la prima volta nell'Iliou Persis (Davies 1988, pp. 62-63), come suggeriscono le testimonianze iconografiche, doveva essere molto diffuso nel VI secolo (Mossman 1995, p. 31).

<sup>174</sup> Battezzato 2018, p. 103.

<sup>175</sup> Loraux 1987, p. 35.

<sup>176</sup> Mossman 1995, p. 148.

vita di una donna, in tragedia la morte delle vergini ha un impatto emotivo di gran lunga maggiore rispetto a qualunque altro sacrificio possa essere compiuto<sup>177</sup>.

Le parole di Polissena riecheggiano quanto era stato anticipato dal sogno raccontato nel prologo (vv. 72-91, cfr. *supra* 2. 1): “strappata dalle braccia di sua madre” (v. 208), verrà infatti condotta a morte al posto di un animale per onorare con il suo sangue la tomba di Achille (vv. 260-261 πότερα τὸ χρῆν σφ’ ἐπήγαγ’ ἀνθρωποσφαγεῖν / πρὸς τύμβον, ἔνθα βουθυτεῖν μᾶλλον πρέπει; “forse la necessità li condusse a sgozzare una vittima umana presso la tomba, dove sacrificare buoi è più opportuno”). La sostituzione della vittima animale con una fanciulla va intesa secondo Ecuba come dimostrazione della corruzione delle norme che regolano lo svolgimento del rito<sup>178</sup>.

Il motivo della separazione della figlia dalla madre viene più volte sottolineato nel corso del dramma. Odisseo, infatti, invita Ecuba a non opporre resistenza e a non farsi strappare sua figlia con la forza (vv. 225-226 μήτ’ ἀποσπασθῆς βία / μήτ’ ἐς χερῶν ἄμιλλαν ἐξέλθης ἐμοί) ed Ecuba stessa scongiura Odisseo “di non strapparle la figlia dalle braccia” (vv. 276-277 τόθ’ ἰκετεύω τέ σε, / μή μου τὸ τέκνον ἐκ χερῶν ἀποσπάσης)<sup>179</sup>.

Il distacco tra le due donne, tuttavia, si viene inevitabilmente e ugualmente a configurare a tutti gli effetti come una separazione violenta, come Ecuba riconosce nel II episodio commentando con Taltibio la morte di sua figlia (v. 512 ὄλωλας, ὦ παῖ, μητρὸς ἀρπασθεῖς ἄπο, “sei morta, o figlia, strappata da tua madre”).

La scelta di Euripide di presentare Polissena come una giovenca separata da sua madre contribuisce dunque alla creazione di un’immagine carica di tenerezza e al

---

<sup>177</sup> Papastamati 2017, pp. 368-369; Segal 1990b, pp. 115-116.

<sup>178</sup> Tzanetou 2020, p. 167.

<sup>179</sup> Pur di non lasciarsi portar via l’amata figlia, Ecuba dichiara la propria intenzione di “aggrapparsi a lei come fa l’edera alla quercia” (v. 397 ὅποια κισσὸς δρυός, ὅπως τῆσδ’ ἔξομαι), una similitudine tratta dal mondo vegetale che sottolinea lo stretto legame madre-figlia che intercorre tra le due donne e che si cerca in tutti i modi di preservare. Il termine κισσός, quercia, è significativamente contenuto anche nel patronimico attribuito a Ecuba da Euripide che la vuole figlia del re trace Cisseo (nell’ *Iliade*, XVI 718, Ecuba è detta invece figlia del frigio Dimante, cfr. Battezzato 2018, p. 72; Foley 2015, p. 22).

tempo stesso permette al poeta di evidenziare la grande nobiltà d'animo che caratterizza il personaggio<sup>180</sup>.

Nel II episodio Taltibio, parlando con Ecuba, porta sulla scena il racconto del sacrificio di Polissena e per riferirsi alla vergine immolata sulla tomba di Achille recupera la medesima metafora animale usata al v. 206 dalla stessa Polissena.

Riportando dettagliatamente gli eventi, l'araldo sembra rievocare l'atmosfera dei sacrifici funebri descritti da Omero e in particolare quelli offerti da Achille in onore di Patroclo in *Iliade* XXIII 218-221<sup>181</sup>, sottolineando il carattere pubblico e ufficiale di un sacrificio che si è svolto in presenza dell'intero esercito greco<sup>182</sup>.

Il timore che la fanciulla possa svincolarsi dalla presa degli Achei all'avvicinarsi della morte chiaramente riprende il racconto del sacrificio di Ifigenia nell'*Agamennone* di Eschilo, dove si chiede ai ministri del sacrificio di trattenere ferma la vittima protesa in avanti (vv. 231-235).

Il termine σκίρτημα, "salto", qui usato in riferimento a «a frenzied attempt to escape from death»<sup>183</sup>, viene solitamente impiegato in riferimento a giovani animali per rappresentare l'innocente esuberanza nel movimento. Nelle *Baccanti*, Euripide, ritraendo metaforicamente la giovane baccante come una giovane puledra al pascolo, per descrivere i suoi movimenti armoniosi parla infatti proprio di "balzi" (vv. 165-168 ἡδομέ- / να δ' ἄρα, πῶλος ὅπως ἅμα ματέρι / φορβάδι, κῶλον ἄγει ταχύπουν σκιρτήμασι βάκχα, "la baccante, come una puledra gioiosa accanto alla madre che pascola, muove il piede veloce con balzi").

Neottolemo conduce Polissena all'altare sacrificale prendendola per mano, un gesto che, come suggerisce Battezzato, può essere letto come un'allusione a una cerimonia nuziale<sup>184</sup>. La scelta come vittima sacrificale potrebbe essere ricaduta proprio su Polissena in nome dell'amore di Achille per la fanciulla, attestato dalle

---

<sup>180</sup> Seisdedos 1985, p. 292.

<sup>181</sup> Mossman 1995, p. 42.

<sup>182</sup> Mossman 1995, p. 155.

<sup>183</sup> Mossman 1995, p. 156.

<sup>184</sup> Battezzato 2018, p. 144.

fonti arcaiche<sup>185</sup>, dal momento che in questo modo, come sottolinea Foley, ella diventa per Achille una sorta di moglie simbolica nell'Ade<sup>186</sup>.

Nelle parole di Ecuba, Polissena muore “sposa non sposa, vergine non vergine” (v. 612 νόμφην τ’ ἄνυμφον παρθένον τ’ ἀπάρθενον): in un certo senso, infatti, morendo diventa sposa in un matrimonio mai consumato<sup>187</sup>.

In particolare, Taltibio si sofferma sullo straordinario coraggio e sulla nobiltà d’animo<sup>188</sup> con cui Polissena va volontariamente incontro alla morte, raccontando con particolare enfasi che la fanciulla “prendendo la veste la strappò e mostrò il seno e il petto bellissimi come quelli di una statua” (vv. 558-562 λαβοῦσα πέπλους [...] / ἔρρηξε [...] / μαστούς τ’ ἔδειξε στέρνα θ’ ὡς ἀγάλματος / κάλλιστα), un gesto che permette all’araldo di catturare e immortalare la bellezza morale e fisica della ragazza<sup>189</sup> in una sorta di erotizzazione estrema della morte<sup>190</sup>.

La scelta di Achille è ricaduta su una vergine “ammirata tra le fanciulle, simile agli dèi, eccetto soltanto il poter morire”, come lei stessa si definisce (vv. 355-356 παρθένοις τ’ ἀπόβλεπτος μέτα, / ἴση θεοῖσι πλὴν τὸ κατθανεῖν μόνον), la cui straordinaria bellezza la rende una vittima sacrificale ancor più appropriata per il soldato più valoroso tra gli Achei<sup>191</sup>, in quanto, come osserva Papastamati «a kalos thanatos [...] is then intrinsically a spectacle destined to be seen, admired [...] and validated by the larger community»<sup>192</sup>. Cadendo, Polissena ha cura di coprire in un gesto di αἰδώς quello che non è conveniente che gli uomini vedano: Segal parla pertanto di «artistic beauty»<sup>193</sup>, poiché in questo modo mette in scena la sua morte «as a sublime spectacle» cercando di apparire ἀπόβλεπτος anche nella morte, distinguendosi da tutte le altre donne”<sup>194</sup>.

---

<sup>185</sup> Battezzato 2018, p. 8.

<sup>186</sup> Foley 2015, p. 44; Papastamati 2017, pp. 376-377.

<sup>187</sup> Albinì 1983, p. 49.

<sup>188</sup> Grube 1941, p. 219.

<sup>189</sup> Reckford 1991, pp. 32-33.

<sup>190</sup> Loraux 1988, pp. 59-60.

<sup>191</sup> Mossman 1995, p. 159.

<sup>192</sup> Papastamati 2017, p. 366.

<sup>193</sup> Segal 1990b, p. 117.

<sup>194</sup> Papastamati 2017, pp. 371-373; Segal 1990b, pp. 111-112.

Gli Argivi, ammirati, cercano di rendere omaggio a una fanciulla che considerano “di straordinario coraggio e nobile nello spirito” (vv. 579-580 τῆ περισσ’ εὐκαρδίῳ / ψυχὴν τ’ ἀρίστη), riconoscendole onori che solitamente si riservavano agli eroi vittoriosi<sup>195</sup>: la cerimonia della cosiddetta φυλλοβολία, il gettare foglie (v. 574 φύλλοις ἔβαλλον), era solitamente rivolta ai vincitori di competizioni sportive ma qui costituisce l’aspetto maschile degli onori funebri che la fanciulla. Inoltre, dal momento che tale consuetudine rientrava anche tra i riti del *makarismos* nuziale riservato alle spose, Euripide ha così modo di sottolineare ancora una volta il motivo del matrimonio mancato<sup>196</sup> che rende particolarmente appropriato la metafora della giovenca nella caratterizzazione del personaggio di Polissena, vittima sacrificale ma al tempo stesso novella sposa nell’Ade.

---

<sup>195</sup> Foley 2015, p. 43; Battezzato 2018, p. 11.

<sup>196</sup> Papastamati 2017, p. 374.

5. vv. 334-338

EK:

ὦ θύγατερ, οὔ μοι μὲν λόγοι πρὸς αἰθέρα  
φροῦδοι μάτην ῥιφέντες ἀμφὶ σοῦ φόνου·  
σὺ δ', εἴ τι μείζω δύναμιν ἢ μήτηρ ἔχεις,  
σπούδαζε πάσας ὥστ' ἀηδόνοσ στόμα  
φθογγὰς ἰεῖσα, μὴ στερηθῆναι βίου.

“(Ecuba) O figlia, le mie parole pronunciate invano sulla tua uccisione (sono state) gettate al vento: tu invece, se hai qualche possibilità in più di tua madre, emettendo tutte le note come bocca di usignolo, fai di tutto per non essere privata della vita.”

Nel I episodio, Ecuba si rivolge a Polissena e, per avere ragione della durezza di Odisseo, la esorta a levare un canto ricco di modulazioni e di note simile al triste e malinconico canto dell'usignolo<sup>197</sup> che possa muovere a compassione il guerriero greco. La madre, dunque, invita la figlia a ricorrere a «all kinds of voices» in quanto spera che più vario sia il suo canto, maggiori siano le possibilità di trovare la nota giusta per convincere Odisseo<sup>198</sup>.

#### La metafora dell'usignolo nella poesia anteriore all'Ecuba

Come ricorda Allan, le abilità canore dell'usignolo erano proverbiali dal momento che il suo canto lamentoso si esprimeva in un'armoniosa e bellissima melodia, motivo per cui ἀηδών-αείδων era frequentemente usato anche come gioco di parole<sup>199</sup>. Il lamento disperato di giovani ragazze, secondo un codice simbolico divenuto ormai universale, era solitamente accostato al canto dell'usignolo<sup>200</sup>.

In *Odissea* XIX, Penelope si paragona ad un usignolo piangente che si dispera per le sorti di suo figlio: come Procne, trasformata in usignolo, geme per il figlioletto Iti, così Penelope piange preoccupata per suo figlio Telemaco di cui teme di provocare la morte se non accetterà di convolare a nozze con uno dei Proci che

---

<sup>197</sup> Albini 1983, p. 29.

<sup>198</sup> Bernard 1986, p. 258; Battezzato 2018, p. 120.

<sup>199</sup> Allan 2008, p. 272.

<sup>200</sup> Lebeau 2008, p. 397.

ormai da tempo chiedono la sua mano a corte<sup>201</sup> (vv. 518-529 ὡς δ' ὅτε Πανδαρέου κούρη, χλωρηῖς ἀηδῶν, / καλὸν ἀείδησιν ἕαρος νέον ἰσταμένοιο, / [...] / παῖδ' ὀλοφυρομένη Ἴτυλον φίλον, [...]) / ὧς καὶ ἐμοὶ δίχα θυμὸς ὀρώρεται ἔνθα καὶ ἔνθα, / ἠὲ μένω παρὰ παιδὶ καὶ ἔμπεδα πάντα φυλάσσω, / κτῆσιν ἐμήν, δμῶάς τε καὶ ὑπερεφές μέγα δῶμα, / εὐνήν τ' αἰδομένη πόσιος δήμοιό τε φῆμιν, / ἧ ἤδη ἄμ' ἔπωμαι Ἀχαιῶν ὅς τις ἄριστος / μνᾶται ἐνὶ μεγάροισι, πορῶν ἀπερείσια ἔδνα, “Come quando la figlia di Pandareo, usignolo dei verdi boschi, canta armoniosamente al nuovo sopraggiungere della primavera, [...] piangendo il caro figlio Iti, [...] così anche per me il cuore si muove diviso da una parte all'altra, se rimanere vicino a mio figlio e custodire tutto intatto, i miei beni, le mie ancelle e la grande casa dal soffitto alto, rispettando il letto del marito e il giudizio del popolo o seguire il migliore tra i Greci che nella reggia mi corteggia, offrendo innumerevoli doni”).

Il canto dell'usignolo è infatti espressione di grande dolore, una melodia dolcissima e al tempo stesso struggente che evoca il pianto<sup>202</sup>. Questo canto frequentemente si traduce in toni lamentosi in quanto generalmente accostato al tentativo di reiterare il dolore mantenendo vivo il ricordo delle proprie sofferenze<sup>203</sup>.

Nell'*Agamennone* di Eschilo, è Cassandra ormai prossima a morire ad essere presentata nelle parole del Coro come un usignolo (vv. 1141-1145 θροεῖς [...] οἷά τις ξουθὰ / ἀκόρετος βοᾶς, φεῦ, ταλαίνας φρεσίν / [...] στένουσ' [...] / ἀηδῶν βίον, “gridi [...] come un usignolo oscuro e insaziabile grida, ahimè, con animo infelice, piangendo la vita”) e lei stessa, abbandonandosi a lugubri lamenti, riconosce di essere prossima a subire un destino lacrimevole (v. 1146 ἰὸ ἰὸ λυγείας μόνον ἀηδόνος, “ahimè, ahimè, la sorte dell'usignolo dalla voce chiara”).

Nelle *Trachinie* di Sofocle, il Coro composto dalle ancelle di Deianira commiserando la propria padrona, “piange come l'usignolo dalla voce acuta” (v.

<sup>201</sup> Russo–Privitera 1985, pp. 252-253.

<sup>202</sup> Palumbo Stracca 2004, p. 208.

<sup>203</sup> Finglass 2007, p. 146.

963 προύκλαιον, ὀξύφωνος ὡς ἀηδών) mentre nell'*Elettra* sofoclea, nelle parole del Coro, è la protagonista stessa che, “tradita, si aggira da sola, infelice piangendo sempre il padre come l’usignolo che si affligge” (vv. 1071-1077 πρόδοτος δὲ μόνα σαλεύει / Ἥλέκτρα, τὸν αἰεὶ πατὴρ / δειλαία στενάχουσ’, ὅπως / ἅ πάνδυρτος ἀηδών). Se in Sofocle si mantiene il legame con il mito di Procne, in Euripide dell’usignolo restano solamente il lamento e l’armonia del canto «à l’image d’un lyrisme qui transmue la souffrance en beauté»<sup>204</sup>.

Nell'*Elena* euripidea, inoltre, il Coro invoca la compagnia dell’usignolo piangente, “uccello dal canto dolcissimo”, per ricordare i dolori di Elena e il triste destino toccato ai Troiani, poco prima che i due sposi mettano in atto il loro rischioso piano di fuga (vv. 1107-1116 σὲ τὰν ἐναύλοις ὑπὸ δένδροκόμοις / [...] ἐνί- / ζουσαν ἀναβοάσω, / σὲ τὰν αἰδοτάταν ὄρνιθα μελωδὸν / ἀηδόνα δακρυόεσσαν, / ἔλθ’ ὧ διὰ ξουθᾶν / γενύων ἐλελιζομένα / θρήνων ἐμοὶ ξυνεργός, / Ἑλένας μελέας πόνους / τὸν Ἰλιάδων τ’ αἰεὶ / δούσα δακρυόεντα πότμον / Ἀχαιῶν ὑπὸ λόγχαις, “invoco te, che siedì tra le valli ombrose, [...], cantore, il piú melodioso degli uccelli, usignolo piangente, vieni, o tu che trilli con le fauci dorate, compagno dei miei lamenti, le pene della misera Elena e insieme il destino lacrimoso dei Troiani”).

Negli *Uccelli* di Aristofane, il personaggio dell’Usignolo si identifica significativamente nell’auleta, dal momento che il suono dell’*aulos* doveva essere percepito dagli spettatori come una melodia lugubre e lamentosa<sup>205</sup>: Usignolo entra in scena probabilmente per accompagnare con il suono del suo strumento la parabasi del Coro<sup>206</sup> e la sua permanenza sulla scena viene richiesta dal Coro stesso a Pistetero che lo descrive come “usignolo dal canto dolce, concorde con le Muse” (vv. 659-660 τὴν δ’ ἠδυμελῆ ζύμφωνον ἀηδόνα Μούσαις / κατάλειψ’ ἡμῖν).

---

<sup>204</sup> Said 1992, p. 230.

<sup>205</sup> Palumbo Stracca 2004, p. 208.

<sup>206</sup> Dunbar 1995, p. 419.

### La metafora dell'usignolo nell'Ecuba

Nell'*Ecuba*, Euripide recupera l'immagine dell'usignolo in riferimento a Polissena esortata da sua madre a tentare in tutti i modi di distogliere il condottiero acheo dai suoi propositi. Al v. 145 il Coro aveva invitato Ecuba a recarsi come supplice da Agamennone per impedire il sacrificio di Polissena (ἴζ' Ἀγαμέμνονος ἰκέτις γονάτων) ma le sue preghiere erano state vane.

La giovane, tuttavia, non presta ascolto alle parole di sua madre e anzi dichiara con fermezza di essere pronta ad andare incontro al proprio destino di morte (vv. 345-348 θάρσει [...] / ὡς ἔψομαί γε τοῦ τ' ἀναγκαίου χάριν / θανεῖν τε χρήζουσ': εἰ δὲ μὴ βουλήσομαι, / κακὴ φανοῦμαι καὶ φιλόψυχος γυνή, "coraggio, [...] ti seguirò se vorrò morire perché è necessario: se non vorrò (seguirti), apparirò una donna cattiva e attaccata alla vita").

Per quanto Polissena si definisca "infelice" (v. 202 δειλαία, v. 210 τάλαινα) pensando alla propria condizione, si può dire che «it is for her mother that she cries out in grief (v. 197), but for herself she grieves not, death is better than the kind of life that would await her»<sup>207</sup>.

Di conseguenza, sebbene nel linguaggio metaforico sia presentata come un elegante seppur fragile animale e sia dipinta come una tenera e dolce fanciulla, nel momento del pericolo diventa lei stessa supporto per sua madre<sup>208</sup>, esortandola, infatti, ad approvare la sua scelta in quanto è di gran lunga meglio "morire prima di subire una vergogna ingiusta" (v. 374): "vivere in modo non onorevole, infatti, è causa di grande dolore" (v. 378). La *rhexis* di Polissena verte sul contrasto tra i ricordi del suo felice passato e la misera condizione in cui versa ora, un confronto sfruttato da Euripide per aggiungere ulteriore *pathos* all'elenco dettagliato di ciò che la vita quotidiana di una schiava comporta (vv. 362-363)<sup>209</sup>.

---

<sup>207</sup> Grube 1941, p. 216.

<sup>208</sup> O'Connor-Visser 1987, p. 65.

<sup>209</sup> O'Connor-Visser 1987, p. 64.

Affrontando la morte imposta dai nemici come se fosse una libera scelta, Polissena elude la vergogna della schiavitù e riacquista l'antica libertà<sup>210</sup>, come lei stessa riconosce offrendo il proprio corpo per il sacrificio (vv. 546-552).

Polissena dichiara infatti di non essere disposta a trascorrere il resto dei suoi giorni condividendo il letto di uno schiavo di umili origini, anche se, come nota Papastamati, lo scenario da lei immaginato risulta piuttosto strano<sup>211</sup>: in quanto principessa, infatti, sarebbe stata probabilmente assegnata come concubina ad uno dei generali achei e non sarebbe stata trattata come una schiava qualunque di basse origini.

---

<sup>210</sup> Albini 1983, p. 31; Papastamati 2017, pp. 366-367.

<sup>211</sup> Papastamati 2017, p. 369.

6. vv. 1056-1175

ΠΟ:

ὄμοι ἐγώ, πᾶ βῶ,

πᾶ στῶ, πᾶ κέλσω;

τετράποδος βάσιν θηρὸς ὀρεστέρου

τιθέμενος ἐπίχειρα κατ' ἴχνος; Ποίαν

ἢ ταύταν ἢ τάνδ' ἐξαλλάξω, [...]

[...] πᾶ πόδ' ἐπάξας

σαρκῶν ὀστέων τ' ἐμπλησθῶ,

θοίναν ἀγρίων θηρῶν τιθέμενος,

ἀρνύμενος λώβαν

λύμας <τ'> ἀντίποιν' ἐμᾶς;

[...]

[...] ἐκ δὲ πηδήσας ἐγὼ

θηρ ὡς διώκω τὰς μαιφόνους κύνας,

ἅπαντ' ἐρευνῶν τοῖχον, ὡς κυνηγέτης

βάλλων ἀράσσω.

“(Polimestore) Aimè, dove andrò, dove mi fermerò, dove finirò? Ponendo le zampe di fiera di montagna a quattro zampe sulle (loro) tracce? Quale (strada) prenderò, quella o questa (...) Dove avventandomi potrei saziarmi di carne e di ossa, imbandendo un pasto da bestie feroci, guadagnando invece disonore in cambio dell’oltraggio fatto verso di me? (...). Io, come fiera, balzando inseguo le cagne assassine, come un cacciatore cercando lungo ogni parete, colpendo, facendo a pezzi.”

Nell’esodo, Polimestore torna in scena “cieco, procedendo con passo vacillante di cieco” (vv. 1049-1050) privato dei suoi due figli. Egli si presenta come una fiera di montagna volta all’inseguimento della sua preda, le donne troiane, che, insieme a Ecuba, hanno messo a punto il terribile piano del suo accecamento e dell’omicidio dei suoi figli: un’immagine scioccante a cui Euripide ricorre per

rendere anche visivamente la sua posizione degradata, conseguenza della violazione degli accordi della ξενία<sup>212</sup>.

#### La metafora della fiera nella poesia anteriore all'Ecuba

L'immagine della fiera accostata a un personaggio aggressivo e violento compare già nell'*Iliade* in riferimento al Menelao furente che cerca vendetta per il tradimento di sua moglie Elena e il troiano Paride (III 447-449 Τὸ μὲν ἄρ' ἐν τρητοῖσι κατεύνασθεν λεχέεσσιν, / Ἀτρεΐδης δ' ἄν' ὄμιλον ἐφοίτα θηρὶ ἐοικῶς / εἴ που ἐσαθρήσειεν Ἀλέξανδρον θεοειδέα, “così i due (Elena e Paride) riposavano sui letti traforati, mentre l'Atride vagava avanti e indietro per l'esercito simile a una fiera se mai avesse potuto scorgere Alessandro simile a un dio”)<sup>213</sup>.

Nelle *Eumenidi* di Eschilo ad essere paragonato a una fiera è Oreste, “preda” che le Erinni si sono lasciate sfuggire (vv. 147 ἐξ ἀρκύων πέπτωκεν οἴχεται θ' ὁ θήρ, “la fiera è caduta dalle reti, se n'è andata”).

Nel *Ciclope* euripideo, “fiera” è l'omonimo protagonista: il Ciclope, infatti, non conoscendo le regole del vivere comune ponendosi dunque al di fuori della civiltà viene dunque accostato a una creatura che partecipa della natura bestiale. Parlando con il Coro di satiri, Odisseo afferma di avere escogitato un piano per vendicare l'assassinio dei suoi compagni e per fuggire dalla caverna del Ciclope (vv. 441-442 ἄκουε δὴ νῦν ἦν ἔχω τιμωρίαν / θηρὸς πανούργου σῆς τε δουλείας φυγὴν, “ascolta ora quale vendetta ho in mente contro la fiera malvagia e (quale) fuga dalla tua schiavitù”). Il Coro appoggia pienamente il progetto dell'eroe e invocando il Sonno riprende l'immagine della fiera in riferimento al Ciclope che non si cura delle leggi ed è pertanto odioso agli dèi (v. 602 θηρὶ τῷ θεοστρυεῖ).

#### La metafora della fiera nell'Ecuba

Nell'*Ecuba*, Euripide recupera l'immagine omerica della fiera feroce e aggressiva e la applica nella caratterizzazione del personaggio di Polimestore.

---

<sup>212</sup> Zanotti 2019, pp.3-4.

<sup>213</sup> Altri esempi di usi dell'immagine della fiera applicata metaforicamente in contesto bellico sono per esempio *Iliade* XI 545-547, XV 323-325, XV 586-587, XV 632-634.

Nelle sue stesse parole, egli lo ritrae, infatti, mentre si muove alla stregua di un animale come la Pizia nelle *Eumenidi* di Eschilo, ridotta a camminare a carponi dallo *shock* psicologico e religioso derivato dalla vista delle Erinni<sup>214</sup> (vv. 36-37 ὡς μήτε σωκεῖν μήτε μ' ἀκταίνειν βάσιν, / τρέχω δὲ χερσίν, οὐ ποδωκεία σκελῶν, così da non avere la forza né da riuscire a mantenere il passo, corro con le mani, non con la rapidità dei piedi delle gambe”): come in quel caso, si può affermare che il linguaggio enfatizzi il terrore provato dal personaggio e il suo improvviso indebolimento<sup>215</sup>.

Questo passo dell'*Ecuba* condivide con il *Reso* attribuito ad Euripide «the emphasis on the transformation of the human biped into a quadruped»<sup>216</sup>. Nel *Reso*, infatti, Dolone, dopo aver accettato l'invito di Ettore a recarsi nell'accampamento greco per spiare i nemici, per passare inosservato, decide di indossare le pelli di un lupo e di camminare a quattro zampe per essere scambiato per uno di essi (vv. 210-212 βάσιν τε χερσὶ προσθίαν καθαρμόσας / καὶ κῶλα κῶλοις, τετράπουν μιμήσομαι / λύκου, “dopo aver adattato le mani a piedi anteriori e le membra alle membra, imiterò l'andamento a quattro zampe di un lupo”).

Polimestore è ridotto a bestia selvaggia che vaga alla ricerca di carne umana di cui saziarsi<sup>217</sup>, un'immagine ripresa metaforicamente nei versi seguenti quando, l'ospite tracio, reso cieco, avendo sentito Agamennone parlare con Ecuba, domanda dove sia quella donna perché intende “farla a pezzi/sbrantarla dopo averla afferrata con le mani e insanguinarle la pelle” (vv. 1225-1226 εἶπε ποῦ' σθ', ἴν' ἀρπάσας χεροῖν / διασπάσωμαι καὶ καθαιμάξω χροά).

Come sottolinea Battezzato, i vv. 1059-1060 riecheggiando i vv. 162-163 (ποίαν ἢ ταύταν ἢ κείναν / στείχω;) sottolineano l'inversione dei ruoli: ora a soffrire non è Ecuba ma Polimestore a causa di quella<sup>218</sup>.

---

<sup>214</sup> Battezzato 2018, p. 223.

<sup>215</sup> Podlecki 1989, p. 132.

<sup>216</sup> Fantuzzi 2020, p. 254.

<sup>217</sup> Reckford 1991, p. 36.

<sup>218</sup> Battezzato 2018, p. 224.

Da questi versi dell'esodo, nel dialogo con Agamennone, emerge lo stato d'animo concitato di Polimestore che prima si presenta come "fiera" e immediatamente dopo come cacciatore che si dà all'inseguimento delle donne troiane indicate come "cagne assassine" (per l'analisi dei passi paralleli in cui compare l'immagine della cagna, cfr. *supra* 1. 7)<sup>219</sup>. Euripide in questo caso, nella caratterizzazione del personaggio, ricorre a un importante paradosso dal momento che Polimestore è in questo caso sia animale e vittima che cacciatore che intende vendicarsi<sup>220</sup>.

La metamorfosi bestiale di Polimestore è solo figurativa ma costituisce una delle scene più vivide e intense del dramma dal momento che il suo accecamento e i suoi lamenti ricordano le grida di dolore del ciclope Polifemo accecato descritto in *Odissea* IX 395-412<sup>221</sup>.

Il ritratto di Polimestore come animale selvaggio passa anche attraverso il suo desiderio di compiere atti di cannibalismo, nutrendosi delle carni delle sue avversarie, velleità violente che contribuiscono ad istituire un confronto con il Polifemo omerico che si avventa sui compagni di Odisseo.

Si possono individuare, infatti, rimandi puntuali a tale episodio anche dal punto di vista strutturale: come i Ciclopi accorrono alle grida di Polifemo, così Agamennone torna in scena dopo aver udito le urla strazianti di Polimestore. Constatando poi la miserevole condizione in cui si trova quest'ultimo, sostiene che solo una persona animata da una grande ira (v. 1118 μέγαν χόλον) avrebbe potuto compiere gesti del genere; si è compiuta così la vendetta di Ecuba che in questo contesto assume paradossalmente il ruolo dell'Odisseo omerico. In entrambi gli episodi, i protagonisti ottengono una giusta vendetta per l'omicidio compiuto dall'avversario (un figlio nel caso di Ecuba, i compagni e amici nel caso dell'eroe) e in ambedue i casi la crudele punizione viene inflitta a figure che hanno violato i diritti sacri dell'ospitalità<sup>222</sup>.

---

<sup>219</sup> Lilja 1976, p. 66.

<sup>220</sup> Battezzato 2018, p. 239.

<sup>221</sup> Segal 1990a, pp. 309-310.

<sup>222</sup> Segal 1990a, p. 310.

Polifemo, in quanto ciclope e quindi creatura che non conosce la civiltà, ha trasgredito le regole che governano il vivere civile e lo stesso ha fatto Polimestore uccidendo Polidoro, che da lui si era rifugiato come ospite, violando gli accordi di ξενία. Come ricorda Foley, nel mondo greco l'ospite era tenuto a proteggere e rispettare la vita e i beni del suo ospite<sup>223</sup>, per cui il re tracio, come la sua continua presentazione come ξένος sottolinea (ai vv. 7, 19, 26, 82, 710, 774, 790), si è macchiato di un crimine ben peggiore del semplice omicidio, partecipando anche della natura ferina di coloro che si pongono al di fuori delle regole che regolano il vivere cittadino.

La scelta del Chersoneso Tracico come ultima tappa prima della partenza dell'armata achea offre l'ambientazione immediata del dramma<sup>224</sup>: per il pubblico ateniese di V secolo, infatti, la Tracia corrispondeva a una regione settentrionale abitata da barbari e dove dunque ci sarebbe potuti aspettare qualunque tipo di comportamento incivile<sup>225</sup>.

Polimestore è indicato fin dal prologo come Θρᾷξ πατρώιος ξένος, “ospite tracio paterno” (v.19), sovrano di un popolo esperto nell'allevamento dei cavalli che abita nel Chersoneso (vv. 7-9). Spinto dalla perfidia e animato da una grande e miserevole sete di denaro “a causa dell'oro” (v. 25 χρυσοῦ [...] χάριν), ha ucciso il suo ospite, il più giovane dei figli di Priamo, e, dopo essersi impossessato del tesoro di Troia (definito da Ecuba pertanto “oro assai amaro” al v. 772, πικροτάτου χρυσοῦ), ha gettato in mare il cadavere di Polidoro lasciandolo “senza compianto nè sepolcro” (v. 30 ἄκλαυτος ἄταφος). Polimestore è perciò accusato di aver commesso un crimine “indicibile, senza nome, oltre ogni cosa incredibile, né sacro né tollerabile” (vv. 714-715 ἄρρητ' ἀνωνόμαστα, θαυμάτων πέρα, / οὐχ ὅσι' οὐδ' ἀνεκτά): “il più empio degli ospiti” (v. 790 ἀνοσιωτάτου ξένου) ha compiuto “l'azione più empia” (v. 792 ἔργον ἀνοσιώτατον).

---

<sup>223</sup> Foley 2015, p. 5. Sui doveri che l'ospite è tenuto a rispettare sulla base dell'accordo di ξενία si veda più nello specifico Herman 1987, pp. 118-142.

<sup>224</sup> Tzanetou 2020, p. 158.

<sup>225</sup> Reckford 1991, p. 26.

La cupidigia del re tracio è più volte enfatizzata dal ricorso al termine χρυσός, “oro”, che compare ben 14 volte nel corso della tragedia<sup>226</sup>. Ecuba ha ben chiaro, infatti, che “l’oro e il guadagno” hanno spinto Polimestore ad uccidere Polidoro (vv. 1206-1207) e anche Agamennone, in qualità di giudice tra le due parti in causa<sup>227</sup>, nel suo verdetto finale riconosce proprio nell’oro il movente di quell’omicidio (vv. 1243-1244). Anche agli occhi del condottiero greco, infatti, Polimestore si è comportato come ospite empio (v. 852 ἀνόσιον ξένον).

La possibilità di un ulteriore arricchimento è anche il pretesto usato per convocare Polimestore e i suoi due figli nell’accampamento greco: Ecuba, sostiene, infatti, di voler rivelare loro il nascondiglio segreto del tesoro di Troia per evitare che questo cada nelle mani dei Greci<sup>228</sup>.

Inoltre, il fatto che Ecuba, secondo la tradizione mitica scelta qui da Euripide, abbia origini tracie in quanto figlia del re Cisseo, rende ancor più grave la trasgressione del patto di ospitalità che viene a configurarsi come “una lotta tra due monarchi” dai toni violenti e sanguinari che corrispondono appieno ad un tratto etnico attribuito come peculiare al ferocissimo popolo trace<sup>229</sup>. I Traci sono infatti spesso ritratti nella letteratura greca come avidi, crudeli e codardi, tutte qualità incarnate da Polimestore<sup>230</sup>.

La vendetta di Ecuba si compie con l’aiuto delle donne Troiane, al cui intervento lei stessa dichiara ad Agamennone di voler ricorrere per vendicarsi dell’assassino

---

<sup>226</sup> Ai vv. 10, 25, 27, 713, 772, 775, 994, 1002, 1009, 1148, 1206, 1219, 1231, 1245.

<sup>227</sup> Sugli scambi dialettici tra i personaggi dell’*Ecuba*, si veda in particolare Lloyd 1992, pp. 94-99.

<sup>228</sup> Come sottolinea infatti Segal, “the gold of Troy is, of course, the motive of Polymestor’s treacherous deed and it then serves appropriately to bait the trap that brings his punishment”. Segal 1990a, p. 306.

<sup>229</sup> Albini 1983, p. 5; Segal 1990b, p. 109.

<sup>230</sup> Mossman 1995, pp. 185-187. Il personaggio di Polimestore non compare in Omero per cui pare si debba pensare a un’invenzione euripidea o, come ipotizza Mossman, a una figura tratta dalla mitologia locale, probabilmente entrata a far parte del repertorio letterario di Euripide in quanto tratta dai racconti dei cleruchi ateniesi stanziatisi nella zona del Chersoneso tracio. Tuttavia, l’evidente assenza di ascendenza genealogica e il nome parlante a lui assegnato che lo ritrae come meschino, portano la Mossman ad affermare che la storia di Polimestore e della custodia di Polidoro siano invenzioni euripidee (Mossman 1995, p. 30). La stessa tesi è stata ripresa e sostenuta da Battezzato sulla base di un’analisi onomastica dei personaggi coinvolti nella vicenda, tutti nomi legati al concetto di ospitalità: Polimestore propriamente significa «“someone who contrives many skilful plots” and sounds like an ironic parody of the names Polydorus “someone who has many gift” and Polixena “someone who has many xenon”». Da questo punto di vista è significativo anche il fatto che i figli di Polimestore nel dramma restino senza nome” (Battezzato 2018, pp. 8-9).

di suo figlio Polidoro (vv. 880-882). Di fronte allo scetticismo mostrato dal condottiero acheo sulla riuscita di un piano affidato a sole donne (v. 883), Ecuba, ricorda due casi famosi di gruppi di donne mitiche che, incarnando una collettiva violenza femminile<sup>231</sup>, avevano avuto la meglio su uomini (le Danaidi e le donne di Lemno citate ai vv. 886-887): sostiene infatti con sicurezza che la loro forza sia da individuare nel numero e nell'abile uso dell'inganno (v. 884 τὸ πλῆθος σὺν δόλῳ).

Nelle parole di Polimestore, le Troiane infatti sono presentate come “cagne assassine”, feroci e assetate di sangue. Si può pertanto affermare che attorno a Ecuba insorga una comunità di donne che amplifica il suo dolore da un lato e il suo desiderio giustizia dall'altro. Dal momento poi che la regina troiana sembra esemplificare, in quanto regina e madre, tutte le perdite di Troia, «the recognition of a particular loss may also serve symbolically as a recognition of all they have lost»<sup>232</sup>. Le donne che compongono il Coro mostrano, infatti, una profonda simpatia per Ecuba condividendone le sofferenze in quanto anch'esse vittime della violenza della guerra<sup>233</sup>.

Le Troiane, in quanto co-responsabili del delitto e dell'accecamiento, condividono la stessa natura selvaggia che porta Polimestore a definirle “Baccanti dell'Ade” (v. 1076 Βάκχαις Ἄιδου), presentandole come un gruppo di donne che ha pericolosamente perso il controllo razionale<sup>234</sup>: il dolore delle donne diventa dunque non solo degno di commiserazione ma anche potenzialmente pericoloso<sup>235</sup> al punto che, come nota Albini, nel finale dell'*Ecuba* “trionfa un'umanità disperata capace delle peggior nefandezze”<sup>236</sup>.

---

<sup>231</sup> Segal 1990b, p. 119.

<sup>232</sup> Zanotti 2019, p. 14.

<sup>233</sup> Mossman 1995, p. 69.

<sup>234</sup> Mossman 1995, pp. 167-168; Reckford 1991, p. 34.

<sup>235</sup> Il peplo, tradizionalmente simbolo dell'ambito domestico, della modestia e dell'obbedienza femminile all'autorità maschile diventa strumento necessario per nascondere le armi con cui verranno uccisi i figli di Polimestore, rivelando così il carattere violento nascosto delle donne (Segal 1990a, pp. 314-315). Sui tessuti di fattura trace vertono anche i discorsi delle Troiane, commenti che contribuiscono a creare un contesto ingannevolmente rassicurante per Polimestore, le cui vesti macchiate di sangue ora testimoniano la violenza del crimine avvenuto (v. 1154). Battezzato 2018, p. 237; Foley 2015, pp. 8-9.

<sup>236</sup> Albini 1983, p. xxx.

Significativo è inoltre il luogo in cui viene portato a compimento il crimine: una tenda, posta al centro dell'accampamento greco. Il piano si svolge infatti nello spazio interno tipicamente femminile, proprio così come l'omicidio di Agamennone al suo ritorno da Troia avverrà per mani di Clitemnestra, in una semplice camera da letto, come rappresentato nell'*Agamennone* di Eschilo<sup>237</sup>.

Mossman sostiene inoltre che si possa istituire un confronto anche con la scena conclusiva dell'*Elettra* euripidea dove, Clitemnestra, persuasa dalla figlia ad entrare in casa per compiere un sacrificio in onore di un nipote fittizio, viene brutalmente uccisa. In tutti questi episodi si tratta di strategie femminili usate per enfatizzare e ampliare la sordida natura del delitto<sup>238</sup>.

La motivazione che spinge Ecuba ad ordire l'omicidio dei figli del suo nemico, in questo caso, non è quella di evitare in futuro possibili vendette (pericolo percepito invece da Menelao nell'*Andromaca* in riferimento a Molosso, cfr. *supra* 1. 4) in quanto ella intende piuttosto infliggere a Polimestore la sofferenza più profonda possibile<sup>239</sup>.

Polimestore è consapevole che Ecuba “non l’ha ucciso ma (ha fatto) molto peggio” (vv. 1120-1221) in quanto, privato della luce e dei suoi figli, subisce quella che Segal definisce una «symbolic castration»<sup>240</sup> (vv. 1045-1046 “non poserò più lo sguardo radioso sui figli e non li vedrò più vivere”): come lui stesso riconosce, i “figli sono luce dei suoi occhi” (v. 1255).

---

<sup>237</sup> Segal 1990a, p. 315; Segal 1990b, pp. 128-129.

<sup>238</sup> Mossman 1995, p. 187.

<sup>239</sup> Mossman 1995, p. 189; Battezzato 2018, pp. 15-16.

<sup>240</sup> Segal 1990b, p. 122.

7. vv. 1259-1273

ΠΟ: [...] ἤνικ' ἄν σε ποντία νοτις

[...]

κρύψη μὲν οὖν πεσοῦσαν ἐκ καρχησίων.

ΕΚ: πρὸς τοῦ βιαίων τυγχάνουσαν ἀλμάτων;

ΠΟ: αὐτὴ πρὸς ἰστὸν ναὸς ἀμβήση ποδί.

ΕΚ: ὑποπτέροις νότοισιν ἢ ποίῳ τρόπῳ;

ΠΟ: κύων γενήση πύρσ' ἔχουσα δέργματα.

[...]

ΠΟ: θανοῦσα· τύμβῳ δ' ὄνομα σῶ κεκλήσεται

ΕΚ: μορφῆς ἐπώδόν, ἢ τί, τῆς ἐμῆς ἐρεῖς;

ΠΟ: κυνὸς ταλαίνης σῆμα, ναυτίλοις τέκμαρ

“(Polimestore) [...] Quando l’onda del mare [...] coprirà (te) caduta dall’albero maestro.

(Ecuba) (Costretta) da chi, essendo sottoposta a salti forzati?

(Polimestore) Tu stessa salirai con i piedi sull’albero maestro.

(Ecuba) Con le ali sulla schiena o con quale mezzo?

(Polimestore) Diventerai una cagna dallo sguardo iniettato di fuoco.

[...] Morirai: un nome sarà dato alla tua tomba.

(Ecuba) Evocatore della (mia) forma o che cosa dirai d’altro su di me?

(Polimestore) (La chiameranno) tumulo della cagna infelice, segnale per i marinai.”

Nell’esodo, Polimestore, dopo essere stato giudicato colpevole, profetizza a Ecuba e ad Agamennone il destino che li attende: la regina troiana morirà in mare dopo essersi trasformata in cagna; il generale acheo verrà ucciso al suo ritorno dalla moglie Clitemnestra insieme alla sua concubina Cassandra (vv. 1257-1281)<sup>241</sup>.

---

<sup>241</sup> Come sottolinea Meridor, le profezie di Polimestore colpiscono tutti coloro che in qualche modo si sono resi responsabili della sua rovina: non solo la donna che ha messo a punto l’accecamento e l’omicidio dei suoi figli ma anche il condottiero acheo che gliel’ha permesso e la sua amata su cui il discorso di Ecuba aveva fatto leva per assicurarsi il suo appoggio (Meridor 1978, p. 33): il suo sostegno passivo al piano di Ecuba viene infatti visto come una forma di legittimazione di esso (Zanotti 2019, p. 14).

Nel passo dell'*Ecuba* qui riportato Euripide parla di una vera e propria trasformazione animalesca profetizzata da Polimestore alla regina troiana: la metamorfosi in animale diventa così metafora della bestialità<sup>242</sup>, motivo per cui si è scelto, per completezza, di inserire questo passo nell'analisi, nonostante non includa metafore animali.

La scelta dell'animale non è certo casuale dal momento che l'immagine della cagna ben si addice al personaggio di Ecuba se si considerano le connotazioni figurate che l'immagine della cagna aveva assunto nella tradizione poetica letteraria precedente (per l'analisi dei passi paralleli in cui compare l'immagine della cagna, cfr. *supra* 1. 7).

L'ordine degli eventi (prima il sacrificio di Polissena, poi la scoperta del cadavere di Polidoro) risulta «dramatically far more effective»: Ecuba da regina addolorata dopo la morte di Polissena concentra tutte le sue speranze sul figlio Polidoro ma quando scopre che quest'ultimo è stato brutalmente assassinato: «something snaps: she loses all dignity and nobility in her thirst for vengeance»<sup>243</sup>.

Ecuba si muove verso una vittoria sul suo nemico ma al tempo stesso, inesorabilmente, verso la propria sconfitta come persona in direzione di una disumanizzazione interiore<sup>244</sup>. Ecuba agisce con la stessa ferocia tradizionalmente attribuita alla cagna e pertanto in cagna verrà trasformata.

Nel momento in cui la sua tenerezza materna diventa odio assassino, Ecuba si trasforma in quello che Segal definisce «a monster of vengefulness»<sup>245</sup>. Il piano messo a punto da Ecuba si configura, infatti, nelle sue stesse parole come τιμωρία, “vendetta” (espressa attraverso l'uso del verbo τιμωρέω al v. 749, 756, 882, 1258, e dell'aggettivo τιμωρός ai vv. 790, 843), un termine etimologicamente connesso a τιμή, l'onore, dal momento che «is more than the satisfaction of the avenger's vindictive feelings: it is a necessary restoration of honour to the victim»<sup>246</sup>.

---

<sup>242</sup> Saïd 1992, p. 207.

<sup>243</sup> Grube 1941, p.84.

<sup>244</sup> Reckford 1991, pp. 30-31.

<sup>245</sup> Segal 1990a, p. 304.

<sup>246</sup> Mossman 1995, p. 171. Sul tema della τιμωρία e sulla concezione che di essa avevano gli antichi, si vedano in particolare Meridor 1978, pp. 28-31; Mossman 1995, pp. 169-177.

Nell'Atene di V secolo, infatti, era dovere della famiglia del defunto (incluse le donne in assenza di uomini) di vendicare l'oltraggio subito<sup>247</sup>.

Burnett afferma inoltre che, attraverso il suo atto di oltraggiosa violenza Ecuba si trasforma in un animale, caratterizzata da quella che egli definisce «invulnerable bestiality»<sup>248</sup>: Ecuba si trasforma in cagna nel momento stesso in cui muore, gettandosi in mare di sua spontanea volontà.

Sebbene il cadere in mare talvolta sia metaforicamente associato a una forma di rinascita, per Ecuba l'unica forma di vita *post mortem* possibile è quella di un punto di riferimento geografico che prende il nome dall'animale in cui morendo si trasforma<sup>249</sup>.

L'immagine tradizionale della cagna molto protettiva nei confronti dei propri cuccioli<sup>250</sup> e animale molto prolifico, si addice particolarmente ad Ecuba, da sempre ricordata dagli autori antichi come madre di numerosi dei figli di Priamo (le fonti le attribuiscono infatti tra i quattordici e i cinquanta figli)<sup>251</sup>.

L'*Ecuba* porta in scena, attraverso la sua profonda sofferenza, la progressiva trasformazione della donna da regina e madre affettuosa a una creatura spietata e priva di qualsiasi umanità che acceca il suo nemico e ne uccide i figli<sup>252</sup>. Numerosi sono gli studiosi che ritengono che la trasformazione di Ecuba sia un simbolo della sua degradazione morale in quanto punizione divina per la sua crudele vendetta<sup>253</sup>. Secondo Burnett, tuttavia, «Hekabe's canine quality develops side by side with her association with the demon of revenge» ed è in qualche modo preparata fin dal prologo dai lamenti della donna espressi attraverso suoni indistinti (αἰᾶ ai vv. 182, 229, 685, 703 e ὄμοι al v. 704) che possono essere accostati ai latrati di un cane<sup>254</sup>. Nelle parole di Polimestore, la metamorfosi di Ecuba è anticipata, inoltre, non solo

---

<sup>247</sup> Foley 2015, p. 32.

<sup>248</sup> Burnett 1994, p. 151.

<sup>249</sup> Battezzato 2018, p. 251.

<sup>250</sup> Sul tema della cagneria applicata alla meternità di Ecuba si veda in particolare Franco 2003, pp. 206-213.

<sup>251</sup> Burnett 1994, pp. 157-158. Foley 2015, p. 15.

<sup>252</sup> Luschnig 1976, p. 227.

<sup>253</sup> Battezzato 2018, p. 249.

<sup>254</sup> Burnett 1994, p. 158.

dal timore che i suoi figli vengano divorati dai cani (vv. 1076-1078 [...] τέκν'ἔρημα λιπὼν / [...] σφακτά, κυσίν τε φοινίαν δαῖτα) ma anche dalla presentazione delle donne Troiane come “cagne assassine” (v. 1173 τὰς μαιφόνους κύνας)<sup>255</sup>. Ecuba, dunque, si trasforma fisicamente nella bestia che dentro di lei sta prendendo forma<sup>256</sup>, una trasformazione che, come sostiene Tzanetou, è da considerare come l'esito del trattamento disumano che i Greci e Polimestore infliggono a coloro che non hanno il potere di proteggersi da sé<sup>257</sup>: la vendetta di Ecuba è infatti considerata dalla critica troppo spietata, troppo inumana per essere commessa da una persona assennata<sup>258</sup>.

Dal momento che per Ecuba non c'è più possibilità di esistere se non attraverso un completo riordinamento del mondo, la donna assume le sembianze di una dea della vendetta che protegge l'onore dei suoi cari defunti<sup>259</sup>. Ecuba assume così l'aspetto delle Erinni, da sempre ricordate come dee della vendetta dal volto canino (cfr. *supra* 1. 7).

Alcuni critici sostengono che il motivo della metamorfosi venga introdotto troppo rapidamente per essere un'innovazione euripidea, tesi in parte confutata da Mossman che sostiene invece che comunque, nonostante il rapido svolgimento degli eventi, Euripide sia attento a fornire con cura tutti i dettagli<sup>260</sup>. Come sottolinea Karamanou, la trasformazione canina di Ecuba non sembra attestata dalla tradizione letteraria e iconografica precedente ad Euripide<sup>261</sup> ma sembra poco probabile sia stato Euripide ad introdurre l'*aition* del nome Cynossema, con buone probabilità riconducibile piuttosto ad una tradizione mitica locale del Chersoneso. Il nome di Ecuba potrebbe essere stato infatti accostato a quello dell'Ecate dell'Asia minore<sup>262</sup>, come la ripresa del tema della sua metamorfosi da parte di Licofrone suggerisce. Quest'ultimo nell'*Alessandra* parlando del destino di Ecuba,

---

<sup>255</sup> Lilja 1976, pp. 65-66.

<sup>256</sup> Foley 2015, p. 31.

<sup>257</sup> Tzanetou 2020, p. 176.

<sup>258</sup> Zanotti 2019, p. 15.

<sup>259</sup> Zanotti 2019, pp. 17-18.

<sup>260</sup> Mossman 1995, p. 35.

<sup>261</sup> Karamanou 2017, p. 286.

<sup>262</sup> Mossman 1995, p. 35.

usa infatti l'aggettivo τριμορφός, epiteto legato al culto della dea Ecate, dea dalle tre forme e dal volto canino, protettrice degli incroci e divinità ctonia connessa al mondo sotterraneo<sup>263</sup>.

La trasformazione in cagna viene profetizzata a Ecuba anche da Cassandra in uno dei frammenti euripidei attribuibili con buona probabilità all'*Alessandro* (fr. 31 Sn.-K)<sup>264</sup> in cui la donna annuncia alla madre che “diventerà un cane, simulacro di Ecate portatrice di luce”, un'immagine che chiaramente riecheggia lo “sguardo di fuoco” (v. 1265) di cui parla Polimestore.

Alla trasformazione canina di Ecuba, secondo Kovacs, sembra inoltre alludere Cassandra parlando con Taltibio nelle *Troiane*, quando afferma che sua madre partirà con i Greci ma che morirà prima di aver raggiunto la nuova destinazione, evitando volutamente di indugiare sui dettagli relativi a quanto accadrà e lasciando il discorso in sospeso (vv. 428-430)<sup>265</sup>.

Nella letteratura greca, personaggi furiosi, bestie pericolose e creature spaventose sono spesso caratterizzati da uno sguardo infuocato per cui la protagonista del dramma, rientrando in tutte e tre queste categorie<sup>266</sup>, non può che mostrare anch'ella questa qualità. La stessa espressione viene attribuita, infatti, da Aristofane al mostro infernale Empousa, rappresentato anch'esso come cane, “il cui intero viso risplende di fuoco” (*Rane* vv. 292-293, πυρὶ γοῦν λάμπεται / ἅπαν τὸ πρόσωπον) e spesso associato alla dea Ecate<sup>267</sup>.

Euripide sfrutta la doppia accezione di σῆμα, “tumulo” e “segnale” al tempo stesso: Ecuba diviene infatti così ναυτίλοις τέκμαρ, “un segnale per i marinai” poiché la donna che ha raggirato e punito Polimestore si presta ora ad indicare dove sta il pericolo e come evitarlo<sup>268</sup> indicando da lontano uno stretto

---

<sup>263</sup> Hornblower 2015, pp. 420-421. vv. 1174-1176 ὦ μητηρ, ὦ δύσμητηρ, οὐδὲ σὸν κλέος / ἄπυστον ἔσται, Περσέως δὲ παρθένος / Βριμῶ Τρίμορφος θήσεται σ' ἐπωπίδα / κλαγγαῖσι ταρμύσσουσαν ἐννύχοις βροτούς.

<sup>264</sup> Karamanou 2017, p. 116. Fr. 31 (Sn.-K, 33 J. -v. L.) Ἐκάτης ἄγαλμα φωσφόρου κύων ἔση.

<sup>265</sup> Kovacs 2018, p. 197.

<sup>266</sup> Battezzato 2018, p. 251.

<sup>267</sup> Dover 1993, p. 230.

<sup>268</sup> Burnett 1994, p. 162; Foley 2015, p. 33.

particolarmente difficile da attraversare<sup>269</sup>. La donna diventa in questo modo anche simbolo della mutabilità della sorte<sup>270</sup> in quanto il suo tumulto è posto come testimonianza eterna delle perdite della madre e dell'alienazione della vittima da sé stessa<sup>271</sup>, come il nome stesso assegnato al tumulto ricorda.

La tragedia si chiude infine con i preparativi per la partenza dei Greci per fare ritorno in patria e la sepoltura dei due figli di Ecuba. Come già preannunciato dal fantasma di Polidoro nel prologo, Ecuba nello stesso giorno ha visto i cadaveri di due dei suoi figli (vv. 45-46 *δυοῖν δὲ παῖδοιν δύο νεκρῶ κατόψεται / μήτηρ*): è pertanto intenzione della donna che “questi due fratelli, duplice preoccupazione per la madre, (giacciono) vicini su un'unica pira, insieme discendano sottoterra” (vv. 896-897 *ὡς τῶδ' ἀδελφῶ πλησίον μιᾶ φλογί, / δισση μέριμνα μητρί, κρυφθῆτον χθονί*), per cui, prima di abbandonare la scena, Agamennone la esorta “ad andare a seppellire i due morti” (vv. 1286-1287 *διπτύχους νεκροῦς / στείχουσα θάπτε*). L'insistenza sul tema della duplice sepoltura dei figli di Ecuba ribadisce il successo del suo piano di vendetta: i due bimbi di Polimestore, infatti, vengono al contrario lasciati insepolti (v. 1051 *παίδων τε δισσωδν σώματα*), destinati a non trovare «the complete quiescence of the dead»<sup>272</sup> e subendo dunque il destino a cui Polimestore nel suo atto empio pensava di aver condannato Polidoro abbandonando il suo corpo esanime alle onde del mare.

---

<sup>269</sup> Franco 2003, pp. 218-220.

<sup>270</sup> Segal 1990a, pp. 306-307. Il tema dello stravolgimento della sorte attraversa l'intero dramma. Nel prologo, infatti, il fantasma di Polidoro, rivolgendosi ad Ecuba compiange il destino toccato alla regina di Troia, lei “che da dimore regali ha conosciuto il giorno della schiavitù, tanto sta male ora quanto bene un tempo” (vv. 55-57 *ὦ μήτηρ ἦτις ἐκ τυραννικῶν δόμων / δούλειον ἦμαρ εἶδες, ὡς πράσσεις κακῶς / ὅσον περ εὔ ποτε*). Ecuba stessa nel I episodio riconosce la misera condizione in cui si trova parlando con Odisseo (vv. 284-285 *κάγῳ γὰρ ἦ ποτ', ἀλλὰ νῦν οὐκ εἴμ' ἔτι, / τὸν πάντα δ' ὄλβον ἦμαρ ἔν μ' ἀφείλετο*, “anch'io infatti un tempo ero (felice), ora non lo sono più, un solo giorno mi ha tolto tutta la felicità”) e lo stesso motivo torna nel II episodio nelle parole di Taltibio che, recandosi da Ecuba su ordine di Agamennone per invitarla a seppellire sua figlia, la presenta come donna “schiava, anziana, senza figli, distesa a terra, col capo infelice coperto di polvere” da ricca e potente regina dei Frigi che era (vv. 492-496). Sul tema dell'imprevedibilità della sorte torna nuovamente Ecuba ai vv. 619-628 nel dialogo con Agamennone in cui riconosce di essere “serva da regina potente che era, vecchia senza figli da madre feconda, senza patria, sola, la più infelice dei mortali” (vv. 809-811 *τύραννος ἦ ποτ', ἀλλὰ νῦν δούλη σέθεν, / εὔπαις ποτ' οὔσα, νῦν δὲ γραῦς ἄπαις θ' ἄμα, / ἄπολις ἔρημος, ἀθλιωτάτη βροτῶν*).

<sup>271</sup> Tzanetou 2020, p. 178.

<sup>272</sup> Segal 1990a, p. 311.

Considerazioni complessive sulla caratterizzazione dei personaggi dell'Ecuba attraverso le metafore animali

Nell'*Ecuba*, Euripide si serve di sette diverse immagini per descrivere i suoi personaggi, ponendo in particolare la propria attenzione sulla figura di Polissena, caratterizzata attraverso cinque metafore animali differenti.

Nella visione che Ecuba riferisce di aver ricevuto in sogno, Polissena è paragonata a una cerva dal manto screziato sbranata con ferocia da un lupo (v. 90), dietro cui si può identificare Odisseo, incaricato di condurla al sacrificio, o Neottolemo che sull'altare con la spada le recide le vie del respiro per onorare la memoria del padre Achille. La giovane viene infatti dipinta più volte nel corso della tragedia come una vittima sacrificale: dapprima come puledra (v. 142) nelle parole del Coro, poi due volte come giovenca (v. 206, v. 526). Così, infatti, Taltibio la ritrae nel momento in cui viene sacrificata ed è Polissena stessa a far propria tale immagine figurata quando viene a conoscenza della decisione presa dall'esercito acheo riunito in assemblea (v. 206).

Come un uccello tremante (v. 179), la giovane entra in scena chiamata a gran voce dalla madre che la esorta a modulare la propria voce su tutte le note possibili espresse dal canto melodioso e al tempo stesso malinconico dell'usignolo (v. 337). In riferimento a Polimestore, Euripide seleziona invece la metafora della fiera: macchiatosi di un crimine empio con l'uccisione dell'ospite, egli si è posto al di fuori della comunità e la degenerazione morale che l'ha portato a compiere tale gesto è espressa metaforicamente attraverso la sua duplice presentazione, nelle sue stesse parole come bestia selvaggia (v. 1058, v. 1174).

Le Troiane che hanno portato a compimento il piano di vendetta ordito da Ecuba contro l'ospite tracio sono poi raffigurate, nelle parole della loro stessa vittima, come cagne assassine (v. 1174). La ferocia e la spietatezza che le contraddistinguono e che le hanno portate a compiere delitti così efferati rendono particolarmente appropriata quest'immagine bestiale, che allude alla loro sete di sangue e di vendetta e sfrutta una metafora tradizionalmente associata alla funzione punitiva e vendicativa delle Erinni.

In quest'immagine figurata è sicuramente inclusa anche Ecuba: nel finale della tragedia, infatti, si allude profeticamente a una sua vera e propria trasformazione in cagna (v. 1265, v. 1273), animale che metaforicamente riassume e rende espliciti i tratti più caratteristici del suo personaggio nel corso del dramma.

### 3. Troiane

1. a. vv. 140-152

EK:

[...]

δούλα δ' ἄγομαι

γραῦς ἐξ οἴκων πενήθηρη

κρᾶτ' ἐκπορθηθεῖς οἰκτρῶς

[...]

τύφεται Ἴλιον, †αἰιάζομεν†.

μάτηρ δ' ὥσει πτανοῖς κλαγγάν

ῥορνις ἐξάρξω ἄγω μολπᾶν,

οὐ τὰν αὐτὰν οἶαν ποτὲ δὴ

σκήπτρῳ Πριάμου διεριδομένου

ποδὸς ἀρχεχόρου πλαγαῖς Φρυγίους

εὐκόμποις ἐξῆρχον θεούς.

“(Ecuba) [...] Come una schiava, anziana, sono portata via dalla reggia [...] Ilio è in fumo, piangiamo. Come una madre uccello ai suoi piccoli alati, così io inizierò il grido acuto, non lo stesso (canto) che un tempo intonavo in lode degli dèi Frigi con i colpi forti del piede, mentre Priamo si appoggiava allo scettro.”

b. vv. 829-837

EK:

[...] οἰωνὸς οἶον τεκέων ὑπερβοῶ,

ἄ μὲν εὐνάτορας, ἄ δὲ παῖδας,

ἄ δὲ ματέρας γεραιάς.

[...] Πριάμοιο δὲ γαῖαν

Ἑλλάς ὄλεσ' αἰχμά.

“(Ecuba) [...] Come un rapace che grida per i suoi piccoli, dove per i mariti, dove per i figli, dove per le vecchie madri. [...] Il giavellotto greco ha distrutto la terra di Priamo.”

Nel prologo<sup>273</sup>, Ecuba invita le altre donne troiane a seguire il suo canto paragonandosi a un uccello che intona una melodia (per l’analisi dei passi paralleli in cui compare l’immagine dell’uccello, cfr. *supra* 1. 9, 2.5): la regina non esegue più i canti gioiosi di un tempo in lode agli dèi di Troia, quando la città prosperava, ma il suo canto lamenta ora, in termini di profonda sofferenza, la distruzione dello splendore di un tempo. Ecuba dà avvio al lamento in qualità di ἔξαρχος, come cantante che dà inizio al tema del canto successivo affinché gli altri coreuti la seguano<sup>274</sup>, presentandosi al tempo stesso come un uccello piangente che si rivolge ai suoi uccellini. Significativo, infatti, è in questo contesto l’uso da parte di Euripide di κλαγγά, termine usato specificatamente in riferimento al verso prodotto dagli uccelli<sup>275</sup> e che qui sta ad indicare il canto lamentoso intonato dalle Troiane. In modo non convenzionale, Ecuba in questo modo dà avvio alla parodo<sup>276</sup>, invitando le coreute a entrare in scena e a unirsi al suo triste lamento.

Le Troiane non pensano solamente a quanto accaduto ma esprimono anche la propria preoccupazione per il destino incerto che le attende, domandandosi a quale Greco verranno assegnate come schiave o cos’altro toccherà loro di subire. I loro timori vengono confermati dall’arrivo di Taltibio che porta sulla scena le decisioni prese a tal proposito dagli Achei: ciascuna di loro è stata assegnata a un condottiero diverso (vv. 240-243).

Nel II stasimo, il Coro riprende l’immagine dell’uccello che grida per il dolore e trasforma il suo canto in gemiti: le spiagge risuonano dei lamenti delle donne che piangono la perdita dei figli e dei mariti o la condizione di schiavitù toccata ai vecchi genitori<sup>277</sup>.

---

<sup>273</sup> Per la suddivisione delle *Troiane* e il testo greco riportato si segue Kovacs 2018.

<sup>274</sup> Suter 2003, p. 8, 14.

<sup>275</sup> Kovacs 2018, p. 152.

<sup>276</sup> Poe 2020, p. 159.

<sup>277</sup> Kovacs 2018, p. 258.

L'immagine del rapace che compiangere la perdita dei propri figli è tratta da *Odissea* XVI 213-219 (cfr. *supra* 1. 1), passo a cui guarda anche Sofocle nell'*Aiace* quando descrive gli Atridi come avvoltoi che piangono la perdita dei propri pulcini (cfr. *supra* 1. 1). Un'immagine simile di uccello piangente privato dei piccoli e dunque dei membri della sua famiglia a lui più cari compare anche nell'*Antigone* di Sofocle, dove si riferisce che l'eroina, alla vista del corpo del fratello Polinice straziato e lasciato insepolto, si è addolorata profondamente (vv. 423-425 ἡ παῖς ὀρᾶται κἀνακωκύει πικρῶς / ὄρνιθος ὀξὺν φθόγγον, ὡς ὅταν κενῆς / εὐνῆς νεοσσῶν ὀρφανὸν βλέψη λέχος, “la ragazza viene vista e emette un forte grido acuto come (quando) un uccello ha visto il letto del suo nido privato dei suoi pulli”).

La guerra ha portato solo morte e dolore e il Coro, presentandosi come portavoce e testimone delle sofferenze della comunità intera, rievoca le perdite personali della comunità, il declino degli *standard* morali e delle istituzioni cittadine, sottolineando come il κλέος del vincitore sia passato necessariamente attraverso il dolore degli sconfitti. Alle donne troiane che compongono il Coro, ormai rese schiave, non resta altro che rievocare la prosperità della Troia di un tempo bruscamente interrotta dalla guerra e, sottolineando la perdita dei loro cari, invitare il pubblico alla pietà<sup>278</sup>, lanciando, come un uccello, il suo acuto grido di dolore, espressione della loro sofferenza più profonda.

Il lamento, che costituisce il «motivo conduttore dell'intero tessuto drammatico»<sup>279</sup> delle *Troiane*, viene dunque ad assumere la funzione di simbolica mediazione tra vivi e morti, tra passato e presente<sup>280</sup>, per indurre il pubblico a riflettere sulle devastanti conseguenze dei conflitti bellici.

---

<sup>278</sup> Visvardi 2011, pp. 286-289.

<sup>279</sup> Andò 2009, p. 256.

<sup>280</sup> Suter 2003, pp. 11-12.

2. vv. 190-194

EK:

φεῦ φεῦ.

τῷ δ' ἄ τλάμων

ποῦ πᾶ γαίας δουλεύσω γραῦς,

ὡς κηφήν, ἄ δειλαία,

νεκροῦ μορφά

“(Ecuba) Ahi, ahi, io infelice di chi, dove, in quale luogo della terra io vecchia sarò schiava, come un fucò, io misera, immagine di un morto”

Nel prologo, Ecuba, lamentandosi del destino che la aspetta in qualità di schiava si paragona a un fucò<sup>281</sup> presentandosi come debole e incapace di svolgere qualsivoglia attività<sup>282</sup>.

#### La metafora del fucò nella poesia anteriore alle Troiane

Nel lessico della *Suda* si legge che il termine κήφην, propriamente il “fucò”, l'esemplare maschio dell'ape domestica, viene talvolta usato metaforicamente per indicare un individuo del tutto inabile<sup>283</sup> per incapacità o per assoluta mancanza di volontà e/o negligenza.

In *Le Opere e i giorni*, Esiodo sostiene, infatti, che “chi per indole è incline a vivere nell'ozio” è “simile a fuchi dalle grosse pance che, oziosi, mangiando sprecano la fatica delle api” (vv. 303-306 ὅς κεν ἀεργὸς / ζῶη, κηφήνεσσι κοθοῦροις εἵκελος ὀργήν, / οἷ τε μελισσάων κάματον τρύχουσιν ἀεργοὶ / ἔσθοντες). La stessa immagine è ripresa da Aristofane nelle *Vespe*, dove, per bocca del Coro, composto da anziani giurati travestiti da vespe, presenta come fuchi gli Ateniesi che non servono in guerra, evadendo in un modo o nell'altro il servizio militare e vivendo di sussidi statali<sup>284</sup> (vv. 1114-1116 ἀλλὰ γὰρ κηφήνες ἡμῖν εἰσὶν ἐγκαθήμενοι / οὐκ

---

<sup>281</sup> Borthwick 1990, p. 61.

<sup>282</sup> Di Benedetto 1998, p. 146.

<sup>283</sup> Adler 1967, p. 113. Κηφήν: ἡ ἀγρία μέλισσα, ἀρτός, ἄπρακτος, [...] λέγεται δὲ ἐκ τούτου καὶ ἄνθρωπος ὁ μηδὲν δρᾶν δυνάμενος.

<sup>284</sup> Macdowell 1971, pp. 275-276.

ἔχοντες κέντρον, οἱ μένοντες ἡμῶν τοῦ φόρου / τὸν πόνον κατεσθίουσιν, οὐ  
ταλαιπωρούμενοι, “ma infatti ci sono fuchi che si sono insediati tra noi, senza il  
pungiglione, i quali, rimanendo (qui) divorano la fatica del nostro tributo, non  
lavorando duro”). I fuchi sono pertanto presentati come parassiti per la società  
operosa delle api che sono, al contrario, in grado di provvedere al proprio  
sostentamento attraverso la fatica del loro lavoro<sup>285</sup>.

### La metafora del fuco nelle Troiane

In particolare, nel caso delle *Troiane*, tuttavia, si può affermare, come sottolinea  
Kovacs, che Euripide recuperi la metafora del fuco semplicemente «to connote  
inability»<sup>286</sup> per ritrarre la regina troiana come una donna ormai troppo debole per  
badare a sé stessa e in balia di eventi esterni<sup>287</sup>.

Lo stesso uso della metafora da parte del tragediografo si ritrova nelle *Baccanti*<sup>288</sup>,  
dove Cadmo, ormai anziano e annichilito dal dolore, parlando con la figlia Agave  
presentata come cigno, riconosce la propria fragilità assimilandosi a un fuco  
inerte (v. 1364-1365 τί μ' ἀμφιβάλλεις χερσίν, ὦ τάλαινα παῖ, / ὄρνις ὅπως  
κηφῆνα πολιόχρων κύκνος; “perché mi abbracci con le mani, o infelice figlia,  
come un cigno grigio un fuco?”).

Sia Ecuba che l'anziano Cadmo, dunque, si paragonano con amarezza al fuco,  
simbolo di ozio e di pigrizia ma che nel loro caso traduce l'idea dell'impotenza<sup>289</sup>.

Fin dalle parole di Poseidone nel prologo, Ecuba è ritratta, infatti, come una donna  
anziana stesa a terra incapace di rialzarsi e che piange per le sue sventure (vv. 36-  
38 τὴν δ' ἀθλίαν τήνδ' εἴ τις εἰσορᾶν θέλει, / πάρεστιν, Ἐκάβην κειμένην πυλῶν  
πάρος, / δάκρυα χέουσιν πολλὰ καὶ πολλῶν ὕπερ, “se qualcuno vuole vedere  
questa sventurata, è qui, Ecuba che giace davanti alle porte e che versa molte  
lacrime per molti motivi”). In questo modo viene poi presentata anche nel I  
episodio dalle donne troiane che compongono il Coro (vv. 462-465 Ἐκάβης

---

<sup>285</sup> Di Benedetto 1998, p. 146.

<sup>286</sup> Kovacs 2018, p. 158.

<sup>287</sup> Barlow 1971, pp. 114-115.

<sup>288</sup> Dodds 1960, p. 239.

<sup>289</sup> Lebeau 2008, p. 398.

γεραιᾶς φύλακες, οὐ δεδόρκατε / δέσποιναν ὡς ἄναυδος ἐκτάδην πίτνει; / οὐκ ἀντιλήψεσθ'; ἦ μεθήσετ', ὧ κακαί, / γραῖαν πεσοῦσαν; αἴρετ' εἰς ὀρθὸν δέμας, “custodi della vecchia Ecuba, non vedete la padrona come cade a terra distesa e senza voce? Non la sorreggete? O lascerete andare, o malvagie, la vecchia caduta? Sollevala in posizione eretta”).

Come sottolinea la Belardinelli, “l’immobilità scenica di Ecuba comunica (visivamente) l’impotenza dell’anziana regina e delle donne troiane di fronte all’inesorabilità del loro destino”<sup>290</sup> e la metafora del fuco contribuisce a caratterizzare il personaggio di Ecuba come completamente incapace di reagire alle circostanze esterne perché sopraffatta dall’avanza dell’età e dalla profonda sofferenza.

---

<sup>290</sup> Belardinelli 2023, p. 140. Sulla resa scenica dell’annichilimento di Ecuba per il dolore si veda Belardinelli 2023, pp. 140-144.

3. vv. 667-676

ANΔP:

[...]

ἀπέπτυσ' αὐτήν, ἥτις ἄνδρα τὸν πάρος  
καινοῖσι λέκτροις ἀποβαλοῦσ' ἄλλον φιλεῖ.  
ἀλλ' οὐδὲ πῶλος ἥτις ἂν διαζυγῆ  
τῆς συντραφείσης, ῥαδίως ἔλξει ζυγόν.

[...]

σὲ δ', ὦ φίλ' Ἴκτορ, [...]  
ἀκήρατον δέ μ' ἐκ πατρὸς λαβὼν δόμων  
πρῶτος τὸ παρθένειον ἐζεύξω λέχος.

“(Andromaca) (...) Disprezzo quella che a causa di nuovi letti, abbandonando il marito di prima, ne ama un altro. Ma neppure la cavalla, se viene separata dalla sua compagna, facilmente tira il giogo. (...) E tu, caro Ettore, (...) prendendomi inviolata dalla casa del padre, per primo hai aggiogato il letto verginale.”

Nel II episodio Andromaca, parlando con Ecuba del destino che la attende, ovvero la condivisione del letto con un altro uomo, paragona la propria condizione a quella di una cavalla (per l'analisi dei passi paralleli in cui compare l'immagine della puledra, cfr. *supra* 1. 6) che difficilmente riesce ad affrontare la perdita della sua compagna di giogo, esprimendo in questo modo la propria fedeltà incondizionata al defunto marito Ettore.

La descrizione della relazione coniugale tra marito e moglie in questi termini riflette una notevole inversione rispetto al *topos* diffuso della giovane fanciulla portata via da sua madre per essere sottomessa dal suo sposo al giogo del matrimonio<sup>291</sup>, dal momento che marito e moglie vengono qui considerati come pari. Sebbene i coniugi siano tradizionalmente intesi come una coppia di animali appaiati, tra i due non vi è infatti la simmetria di cui parla Andromaca, dal momento

---

<sup>291</sup> Mossman 1995, p. 150.

che il marito è colui che, pur essendo anch'egli domato dal matrimonio, aggioga sua moglie sottomettendola a lui<sup>292</sup>.

È significativo, infatti, che Andromaca parli di animali dello stesso sesso, due cavalle sottoposte al medesimo giogo, per sottolineare non tanto il tema dell'unione matrimoniale di per sé implicito nell'immagine del giogo quanto più l'idea di una lunga vita trascorsa insieme<sup>293</sup> che porta la donna rimasta vedova a nutrire ancora profondo rispetto nei confronti del marito defunto.

Andromaca biasima apertamente l'opinione diffusa secondo la quale una sola notte d'amore con un altro uomo sia sufficiente per una donna per dimenticare il primo marito: se neppure un animale privo di ragione e di parola riesce a sopportare l'allontanamento dal suo compagno, per l'essere umano, di gran lunga superiore, il trasferimento degli affetti è decisamente più difficile se non addirittura impossibile<sup>294</sup>. Ettore è stato per Andromaca il marito ideale, uomo di grande valore, ingegno, nobiltà e ricchezza, colui che per primo l'ha avuta in moglie e che per primo si è unito a lei in matrimonio (v. 676), ponendola sotto il giogo nuziale. Nei versi riportati, Euripide insiste molto sul tema dell'assoggettamento reso attraverso termini come ζυγόν (v. 670) e i verbi διαζεύγνυμαι (v. 669) e ζεύγνυμι (v. 676) che si prestano però ad assumere connotazioni diverse: se usati in riferimento alle puledre indicano il giogo fisico a cui gli animali sono soggetti, se riferiti ai due coniugi alludono agli accordi matrimoniali che i due sposi sono tenuti a rispettare e se usati in riferimento alla sola Andromaca passano ad indicare il giogo della schiavitù a cui la donna è sottoposta essendo stata fatta prigioniera dai Greci. Andromaca, in quanto schiava, sarà costretta a sposare un altro uomo contro la sua volontà in quanto è stata assegnata come concubina a Neottolemo, come Taltibio ha annunciato a Ecuba nel I episodio (vv. 271-273).

Il nuovo matrimonio forzato viene pertanto percepito dalla donna a tutti gli effetti come una violenza: lei stessa si presenta come sposa ideale di Ettore che in tutto

---

<sup>292</sup> Franco 2008, p. 85.

<sup>293</sup> Cerbo–Di Benedetto 1998, p. 197.

<sup>294</sup> Kovacs 2018, p. 235.

ha cercato di compiacere il marito e ha cercato di preservare il loro rapporto dalle insidie esterne (vv. 645-656), motivo per cui ora che il marito è venuto a mancare dichiara risolta la propria decisione di mantenere intatto il suo primo letto.

È proprio a causa di questa buona reputazione che si è guadagnata a Troia che il figlio di Achille l'ha scelta come suo bottino e dunque “sarà schiava nella casa degli assassini” (v. 660 δουλεύσω δ' ἐν ἀθρευτῶν δόμοις).

Ecuba, tuttavia, dal canto suo, esorta la nuora a dimenticare Ettore e la invita piuttosto a concedersi al nuovo padrone per poter garantire un futuro dignitoso al piccolo Astianatte, ultimo discendente dei Troiani e quindi ultima speranza di rinascita per Ilio (vv. 696-705)<sup>295</sup>. Ecuba raccomanda ad Andromaca di mettere da parte il proprio orgoglio e di assecondare di buon animo le richieste di Neottolema, pensando al bene della sua prima famiglia.

---

<sup>295</sup> Poe 2020, p. 264; Andò 2009, p. 258; Albini 1993, p. 185.

4. vv. 749-751

ΑΝΔΡ:

[...]

ὦ παῖ, δακρύεις: αἰσθάνη κακῶν σέθεν;  
τί μου δέδραξαι χερσὶ κἀντέχη πέπλων,  
νεοσσὸς ὥσει πτέρυγας ἐσπίτων ἐμάς;

“(Andromaca) [...] O figlio, perché piangi? Ti sei reso conto dei mali? Perché mi stringi tra le mani e ti aggrappi ai pepi, gettandoti sotto le mie ali come un pullo?”

Nel III episodio, Andromaca, parlando con Taltibio, si rivolge con affetto al figlio Astianatte paragonandolo a un pullo indifeso in cerca di protezione (per l’analisi dei passi paralleli in cui compare l’immagine del pullo, cfr. *supra* 1. 4).

Taltibio ha, infatti, da poco annunciato la decisione presa dall’esercito acheo riguardo al destino del piccolo Astianatte: il figlio di Ettore verrà gettato giù dalle mura di Troia in quanto, come ha ribadito con fermezza Odisseo, “non è conveniente allevare il bambino del padre migliore” (v. 723).

L’araldo greco esorta dunque Andromaca a non lasciarsi sopraffare dal dolore e a non opporsi alla volontà dei vincitori, poiché, trovandosi in una condizione di grande inferiorità rispetto ai suoi padroni, il suo comportamento riprovevole potrebbe essere punito con l’ordine di lasciare insepolto il corpo di suo figlio (vv. 729-736).

Il piccolo Astianatte presente sulla scena insieme alla madre fin dal v. 568, come si desume dalle parole del Coro nel II stasimo, spaventato si aggrappa ad Andromaca cercando disperatamente in lei protezione come un pullo indifeso si rifugia sotto le ali di sua madre. Euripide ricorre in questo caso a un’immagine animale ricca di *pathos* e di profonda tenerezza, non priva tuttavia di una certa ironia tragica dato che Andromaca, che dovrebbe proteggere suo figlio è in realtà una donna impotente<sup>296</sup> che non può in alcun modo opporsi a quanto è stato decretato dai Greci poiché “vittima anch’essa della forza dei vincitori”. Di fronte

---

<sup>296</sup> Said 1992, p. 228.

alle decisioni prese dai vincitori, ai vinti non resta che chiudersi un silenzio rassegnato e accettare quanto è stato decretato per loro<sup>297</sup>.

Nel nipote Ecuba riponeva le proprie speranze perché in lui vedeva una grande risorsa per Troia (v. 703 Τροία μέγιστον ὄφελημα) e la possibilità che il regno di Priamo un giorno potesse rinascere dalle sue ceneri: finché sopravviveva il figlio di Ettore, Ilio non poteva essere considerata definitivamente perduta.

Questa flebile speranza di continuità viene però infranta dal ritorno in scena di Taltibio che riporta la decisione presa dagli Achei di uccidere il bambino.

Andromaca, dunque, si trova costretta a congedarsi da suo figlio in una scena densa di *pathos* in cui alla tenerezza e alla dolcezza dell'ultimo saluto tra madre e figlio, fanno da controaltare i richiami alla corporeità del bimbo che amplificano l'orrore dello scempio che di quel corpicino innocente i Greci intendono compiere<sup>298</sup> (vv. 757-763 ὦ νέον ὑπαγκάλισμα μητρὶ φίλτατον, / ὦ χρωτὸς ἠδὲ πνεῦμα [...] / νῦν, οὔ ποτ' αὖθις, μητέρ' ἀσπάζου σέθεν, / πρόσπιτνε τὴν τεκοῦσαν, ἀμφὶ δ' ὠλένας / ἔλισσ' ἐμοῖς νότοισι καὶ στόμ' ἄρμοσον “o dolce creatura da stringere, carissima alla madre, o soave profumo della tua pelle [...], ora, e poi mai più, abbraccia (tua) madre, gettati su colei che ti ha generato, avvolgi le braccia intorno alla mia schiena e accosta la bocca”).

È Taltibio, pur provando pietà per lui, a separare definitivamente Astianatte dall'abbraccio affettuoso della madre e a condurlo incontro al suo crudele destino (vv. 782-785 ἄγε παῖ, φίλιον πρόσπτυγμα μεθεῖς / μητρὸς μογεράς, βαῖνε πατρώων / πύργων ἐπ' ἄκρας στεφάνας ὅθι σοι / πνεῦμα μεθεῖναι ψῆφος ἐκράνθη, “su, bimbo, dopo aver lasciato il caro abbraccio della madre sofferente, vai sulle alte merlature delle torri paterne dove il voto ha decretato che tu emetta il respiro”).

L'immagine del pullo viene sfruttata da Euripide nella scena commuovente dell'ultimo abbraccio del bimbo con sua madre per la sua forte componente evocativa per caratterizzare il personaggio di Astianatte di cui, attraverso la metafora animale, sottolinea la tenera età e la condizione di fragilità in cui si trova.

---

<sup>297</sup> Andò 1992, p. 259.

<sup>298</sup> Andò 2009, p. 260.

Considerazioni complessive sulla caratterizzazione dei personaggi delle Troiane attraverso le metafore animali

Per i personaggi che entrano in scena nelle *Troiane*, il linguaggio metaforico di Euripide sfrutta quattro immagini animali.

Il pianto di Ecuba (v. 148) e delle Troiane (v. 829) è paragonato al grido acuto di un uccello, più precisamente di un rapace, privato della sua covata, che lamenta la scomparsa dei suoi nidiacei. Le donne compiangono, infatti, la dolorosa perdita dei propri familiari, intonando su invito di Ecuba un canto lugubre e melanconico come quello degli uccelli, una melodia dunque molto diversa da quella gioiosa che un tempo celebrava lo splendore di un regno prospero e fiorente.

L'immaginario aviario è ripreso da Euripide anche in riferimento al piccolo e indifeso Astianatte, ritratto come un tenero pullo (v. 751) che, terrorizzato da quanto sta succedendo attorno a lui, si rifugia invano sotto le ali della madre, la quale tuttavia non può in alcun modo proteggerlo.

La condizione di impotenza e debolezza in cui versano le donne troiane, rese schiave e alla mercè dei vincitori, è espressa in modo esemplare per la regina troiana attraverso la metafora del fuco (v. 193), animale considerato incapace di agire per inabilità fisica e mancanza di volontà. Ecuba è, infatti, rappresentata sopraffatta dal dolore e dal peso della vecchiaia, completamente priva di forze.

Infine, Euripide paragona implicitamente Andromaca a una cavalla che difficilmente sopporta il peso del giogo dopo essere stata allontanata dalla sua compagna (v. 669). Rimasta vedova, la donna fatica infatti ad accettare di dover condividere il proprio letto con un uomo diverso dal primo marito, a cui si sente ancora legata da un sentimento di profondo affetto. L'immagine della puledra permette inoltre al poeta di ribadire la ferma decisione di Andromaca di preservare quella condizione di castità forzata a cui la morte di Ettore l'ha condannata.

#### 4. *Elena*

1. vv. 541- 545

ΕΛ:

[...]

ἔα, τίς οὗτος; οὐ τί που κρυπτεύομαι

Πρωτέως ἀσέπτου παιδὸς ἐκ βουλευμάτων;

οὐχ ὡς δρομαία πῶλος ἢ Βάκχη θεοῦ

τάφῳ ξυνάψω κῶλον; ἄγριος δέ τις

μορφήν ὅδ' ἐστίν, ὅς με θηρᾶται λαβεῖν.

“(Elena) [...] Ahimè, chi è costui? Non sono forse insidiata dalle macchinazioni di un empio figlio di Proteo? non raggiungerò la tomba da puledra che corre o da Baccante del dio? Questo è proprio un selvaggio che mi dà la caccia per catturarmi”.

Nel II episodio<sup>299</sup>, Elena parlando tra sé e sé, si presenta come una puledra (per l'analisi dei passi paralleli in cui compare l'immagine della puledra, cfr. *supra* 1. 6), in fuga da quello che teme essere uno scagnozzo di Teoclimeno non avendo riconosciuto il marito.

La dialettica δόξα-ἀλήθεια, apparenza/opinione-verità, attraversa l'intero dramma culminando qui nell'incontro tra i due sposi che non si riconoscono. Menelao è convinto, infatti, di aver lasciato sua moglie in una grotta sulle rive del mare insieme ai compagni con cui sta facendo ritorno in patria per cui, pur essendo venuto a sapere dall'anziana serva del palazzo della presenza di una seconda Elena, pensa si tratti semplicemente di una notevole somiglianza. Elena, invece, è stata informata dalla profetessa Teonoe che il suo sposo è ancora in vita e che verrà a salvarla (vv. 539- 534 στεῖχω, μαθοῦσα Θεονόης φίλους λόγους, / [...] φησὶ δ' ἐν φάει / πόσιν τὸν ἄμὸν ζῶντα φέγγος εἰσορᾶν, / [...] / ἤξειν δ' ὅταν δὴ πημάτων λάβῃ τέλος, “giungo avendo appreso le care parole di Teonoe [...]: dice che mio

---

<sup>299</sup>Per la suddivisione dell'*Elena* e il testo greco riportato si segue Allan 2008.

marito che è vivo e guarda la luce nel pieno del giorno [...] arriverà quando finalmente finiranno le sventure”) ma, pur trovandoselo di fronte, non lo riconosce perché vestito di stracci e anzi, atterrita, fugge via, scambiandolo per un uomo mandato da Teoclimeno<sup>300</sup>. La donna teme, infatti, che la sua castità sia nuovamente messa in pericolo<sup>301</sup> per cui, come una Baccante in preda al delirio e allo straniamento da sé, corre veloce a rifugiarsi come supplice sulla tomba di Proteo.

Le *avances* di Teoclimeno nei confronti di Elena si configurano fin dall’inizio del dramma come un vero e proprio inseguimento descritto attraverso il paradigma della caccia e il lessico venatorio. Da quando è morto Proteo, infatti, Teoclimeno brama ardentemente di sposarla (vv. 60-63 ἕως μὲν οὖν φῶς ἡλίου τόδ’ ἔβλεπεν / Πρωτεύς, ἄσυλος ἦ γάμων· ἐπεὶ δὲ γῆς / σκότῳ κέκρυπται, παῖς ὁ τοῦ τεθνηκότος / θηρᾶ γαμεῖν με, “finché dunque Proteo vide questa luce del sole, (fui) protetta dai matrimoni: da quando (Proteo) è nascosto dall’oscurità della terra, il figlio del defunto dà la caccia alle mie nozze”). Parlando con il Coro, Elena sostiene di non avere altri nemici in Egitto “all’infuori di quello che va a caccia delle nozze” (v. 314 πάντες φίλοι μοι πλὴν ὁ θηρεύων γάμους) e da cui si trova costretta continuamente a fuggire, motivo per cui dice a Menelao di essersi rifugiata come supplice sulla tomba del vecchio Proteo, unico luogo sicuro (v. 799 ἐνταῦθα λέκτρων ἱκετεύομεν φυγὰς, “qui supplichiamo le fughe dalle nozze”).

Dimostrandosi totalmente contraria alle pressioni di Teoclimeno e restando fedele al primo marito, nella prima parte del dramma Elena si presenta come *parthenos* in quanto lontana, per volere degli dèi, dall’uomo con cui è tenuta a condividere il letto. Il tema della fedeltà coniugale e il rispetto per gli accordi matrimoniali vengono continuamente sottolineati nel corso del dramma attraverso l’immagine metaforica del letto serbato integro<sup>302</sup>: Elena, infatti, è stata condotta in Egitto per volere di Zeus “affinché preservasse incontaminato il letto per Menelao” (v. 48

---

<sup>300</sup> Griffiths 2020, p. 322.

<sup>301</sup> Luppi 2011, p. 18.

<sup>302</sup> Luppi 2011, p. 13.

ἀκέραιον ὡς σόσαιμι Μενέλεω λέχος) e la condizione di supplice sulla tomba è volta proprio alla preservazione del letto coniugale (vv. 63-65 τὸν πάλαι δ' ἐγὼ πόσιν / τιμῶσα Πρωτέως μνήμα προσπίτνω τόδε / ἰκέτις, ἵν' ἀνδρὶ τὰμὰ διασώσῃ λέχη, “io, onorando il marito di un tempo, mi siedo come supplice sul sepolcro di Proteo affinché custodisca i miei letti per l'uomo”).

Euripide applica l'immagine della “puledra” a Elena non solo per suggerire l'idea del suo rapido movimento di fuga ma anche per sottolineare la determinazione dimostrata dalla donna a rimanere pura e inviolata nell'attesa fiduciosa del ritorno del marito. Elena raggiunge la tomba di Proteo solo al v. 546 per cui la metafora dell'animale in preda al *furor* bacchico non è da intendere come un'indicazione relativa alla reale velocità di spostamento del personaggio, bensì come un'amplificazione della teatralità della scena<sup>303</sup>: In questo modo viene così messa in evidenza la condizione anomala di castità forzata in cui versa Elena che spera di tornare sotto il naturale giogo del matrimonio con Menelao<sup>304</sup>, come suggeriscono anche l'ospitalità e la selvatichezza del luogo.

Solo dopo la scena di *anagnorisis* tra i due sposi, Elena riacquista il ruolo di δάμαρ, moglie: così infatti lei stessa si definisce riconoscendo il marito (v. 576).

Il ritorno in patria dei due coniugi, nel discorso finale dei Dioscuri nell'esodo, segna definitivamente anche il ritorno per Elena allo *status* di sposa<sup>305</sup>: “è necessario che (lei) sia aggiogata nei suoi matrimoni e che entri in casa e che conviva con il marito” (vv. 1654-1655 ἐν τοῖσι δ' αὐτῆς δεῖ νιν ἐξεῦχθαι γάμοις / ἐλθεῖν τ' ἐς οἶκους καὶ συνοικῆσαι πόσει).

---

<sup>303</sup> Castiglioni 2021, p. 209.

<sup>304</sup> Allan 2008, pp. 208-209.

<sup>305</sup> Luppi 2011, p. 20.

2. vv. 1475-1477

KO:

[...]

μόσχον θ' ἄν † λίποιτ' οἴκοις †

<...>

ἄς οὐπω πεῦκαι πρὸ γάμων ἔλαμψαν.

“(Coro) [...] (Ritroverai) la giovenca rimasta a casa, le cui fiaccole non hanno ancora brillato per il matrimonio”.

Nonostante il passo riportato presenti problemi di costituzione testuale, non ci sono dubbi che la metafora della giovenca (per l'analisi dei passi paralleli in cui compare l'immagine della giovenca, cfr. *supra* 1. 8) qui faccia riferimento ad Ermione, figlia di Elena e Menelao.

Dal momento che la giovane non ha ancora contratto le nozze e dunque non ha nemmeno dato alla luce figli, non può essere considerata γυνή, donna adulta, per cui la metafora animale usata da Euripide si rivela particolarmente appropriata.

Nel III stasimo, il Coro esprime la propria fiducia nella buona riuscita del piano di fuga dei due coniugi, facendo riferimento al ricongiungimento dei genitori con la figlia rimasta sola a casa<sup>306</sup> e confermando al tempo stesso i timori di Elena sulla sua condizione di giovane ancora nubile<sup>307</sup>

Elena, fin dal I episodio, riconosce consapevolmente che il motivo per cui sua figlia non ha ancora trovato marito è da individuare nella cattiva reputazione di cui lei, sua madre (cfr. *supra* 1. 6), gode presso i Greci (vv. 262-270). Preoccupata per sua figlia, infatti, lamenta la condizione di “ἀγαμία forzata”<sup>308</sup> in cui versa quest'ultima: “quella, nata come ornamento della mia casa, (mia) figlia, senza marito, canuta, invecchierà vergine” (vv. 282-283 ὃ δ' ἀγλάισμα δωμάτων ἐμοῦ τ' ἔφυ, / θυγάτηρ ἄνανδρος πολιὰ παρθελεύεται).

---

<sup>306</sup> Allan 2008, p. 324.

<sup>307</sup> Castiglioni 2021, p. 325.

<sup>308</sup> Castiglioni 2021, p. 324.

I pensieri di Elena tornano alla figlia nel II episodio parlando con il marito che le domanda di Ermione: “senza nozze, senza figli, o sposo, piange amaramente il mio matrimonio senza nozze” (vv. 689-690 ἄγαμος ἄτεκνος, ὃ πόσι, καταστένει / γάμον ἄγαμον ἐμόν). Con un abile gioco di parole, Elena riflette su quali siano state le conseguenze sulla figlia della sua cattiva fama: entrambe sono considerate, infatti, ἄγαμος, senza nozze, dal momento che, è a causa di una presunta unione adulterina dell’una con il troiano Paride che si è ha scatenato la guerra di Troia e che è per l’odio dei Greci che la seconda è rimasta senza marito<sup>309</sup>.

L’unico modo per porre rimedio a questa situazione è che Elena faccia ritorno in Grecia al fianco di suo marito Menelao e dimostri di essere stata vittima delle macchinazioni degli dèi e dunque di essere sempre stata innocente. Solo se considerata figlia di una donna virtuosa, Ermione potrà finalmente essere condotta all’altare (vv. 929-933 ἦν δ’ Ἑλλάδ’ ἔλθω κάπιβῶ Σπάρτης πάλιν, / κλύοντες εἰσιδόντες ὡς τέχναις θεῶν / ὄλοντ’, ἐγὼ δὲ προδότις οὐκ ἄρ’ ἦ φίλων, / πάλιν μ’ ἀνάξουσ’ ἐς τὸ σῶφρον αὐθις αὖ, / ἐδνώσομαί τε θυγατέρ’, ἦν οὐδεὶς γαμεῖ).

Il Coro, dunque, prospettando la possibilità di matrimonio di Ermione, ancora nubile e pertanto presentata metaforicamente come giovenca, offre il proprio appoggio al piano di fuga dei due coniugi e ne auspica fiduciosa la buona riuscita.

---

<sup>309</sup> Allan 2008, pp. 225-226.

Considerazioni complessive sulla caratterizzazione dei personaggi dell'Elena attraverso le metafore animali

In questa tragedia, il linguaggio metaforico scelto da Euripide per caratterizzare i personaggi si concentra su due immagini animali: quella della puledra e quella della giovenca.

Come puledra in fuga (v. 543) viene ritratta Elena quando, non riconoscendo il marito che appare quale naufrago vestito di stracci, fugge temendo si tratti di un emissario di Teoclimeno quindi potenzialmente pericoloso per la sua incolumità. La metafora della puledra in riferimento a Elena contribuisce inoltre a mettere in evidenza la condizione di castità forzata in cui la donna si trova a vivere, determinata dal suo desiderio di mantenere intatto il letto del marito nell'attesa fiduciosa del suo ritorno da Troia.

Per Ermione Euripide recupera invece l'immagine della giovenca (v. 1475). Attraverso questa metafora, il poeta sottolinea come la giovane ragazza, sebbene ormai in età da marito, non abbia ancora conosciuto il giogo delle nozze, poiché su di lei grava la cattiva reputazione di sua madre.

Rappresentando madre e figlia mediante metafore di animali non ancora domati e dunque paradossalmente nella stessa situazione, Euripide istituisce un sottile confronto tra le due donne: le nozze illecite di cui l'una è falsamente accusata diventano infatti la causa prima della condizione di nubile dell'altra.

## 5. *Ifigenia in Aulide*

1. vv. 1080-1088

ΧΟ:

[...]

σὲ δ' ἐπὶ κάρᾳ στέψουσι καλλικόμαν  
πλόκαμον Ἀργεῖοι, βαλιὰν  
ὥστε πετραίων ἀπ' ἄντρων ἐλθοῦσαν ὀρέων  
μόσχον ἀκήρατον, βρότειον  
αἰμάσσοντες λαιμόν·  
οὐ σύριγγι τραφεῖσαν οὐδ'  
ἐν ῥοιβδήσεσι βουκόλων,  
παρὰ δὲ ματέρι νυμφοκόμον  
Ἰναχίδαις γάμον.

“(Coro) [...] Gli Argivi a te incoroneranno sul capo sulla bella chioma intrecciata, come a una pura giovenca maculata che viene da grotte petrose dei monti, macchiando di sangue la tua gola mortale/umana: (tu che) non sei stata cresciuta tra gli zufoli né tra i suoni di flauto dei pastori ma al fianco della madre ornata a festa per le nozze con uno dei figli di Inaco”.

Nel III stasimo<sup>310</sup>, il Coro si rivolge a Ifigenia e la ritrae come una “pura giovenca maculata” condotta al sacrificio (per l’analisi dei passi paralleli in cui compare l’immagine della giovenca, si veda *supra* 1. 8).

Dopo aver ricordato nozze felici quali quelle di Peleo e Teti, le donne calcidesi che compongono il Coro si rivolgono a Ifigenia ritraendola metaforicamente come vittima sacrificale, sottolineando così il delicato ma indissolubile intreccio che viene a delinearsi nel linguaggio poetico tra il motivo del matrimonio mancato e il sacrificio che la attende. La giovane *parthenos* destinata ad andare sposa a un nobile argivo viene infatti condotta invece al sacrificio come un animale selvatico.

---

<sup>310</sup> Per la suddivisione dell’*Ifigenia in Aulide* e il testo greco riportato si segue Andò 2021.

Monk, nella sua edizione del testo del 1857, suggeriva di leggere al v. 1082 ἔλαφος ὀρείαν al posto del testo tràdito ἐλθοῦσαν ὀρέων in quanto la qualità della selvatichezza non si addice alla giovenca, animale domestico per eccellenza. In questo modo, Monk suggeriva di istituire un rimando intertestuale all'*Ecuba*<sup>311</sup> in cui l'immagine della cerva (cfr. *supra* 2. 1) dal manto screziato è applicata alla vergine Polissena, anch'ella destinata ad essere immolata<sup>312</sup>.

Proprio da una cerva inoltre viene sostituita Ifigenia nell'esodo del dramma per intervento di Artemide, come riportato dal racconto del Messaggero (vv. 1581-1587 θαῦμα δ' ἦν αἴφνης ὀρᾶν. / πληγῆς κτύπον γὰρ πᾶς τις ἦσθετ' ἄν σαφῶς, / τὴν παρθένον δ' οὐκ εἶδεν οὗ γῆς εἰσέδου / βοᾷ δ' ἱερεύς, ἅπας δ' ἐπήχησε στρατός, / ἄελπτον εἰσιδόντες ἐκ θεῶν τινος / φάσμι', [...]) / ἔλαφος γὰρ ἀσπαίρουσ' ἔκειτ' ἐπὶ χθονί, “era un prodigio improvviso a vedersi: ciascuno, infatti, percepì il rumore del colpo ma nessuno vide in quale terra fosse andata. Il sacerdote gridò e tutto l'esercito gli fece eco, avendo visto un prodigio inaspettato da qualche dio [...] una cerva ansimante giaceva a terra”).

Tuttavia, attribuire origini montane a una giovenca, consueta vittima sacrificale, permette ad Euripide di caratterizzare il sacrificio di Ifigenia come paradossale e dunque di suggerire l'assurdità e l'orrore del sacrificio umano<sup>313</sup>, condannando di conseguenza, attraverso le parole del Coro, la violenza intrinseca alla guerra<sup>314</sup>. La sostituzione della vittima umana con un animale restaura nel finale il sistema religioso tradizionale<sup>315</sup>.

La purezza dell'animale espressa attraverso l'aggettivo ἀκήρατος (v. 1083) è da intendere come una chiara allusione alla verginità della vittima, a cui si fa riferimento anche nell'esodo nelle parole di Achille riportate dal Messaggero. Invitando la dea Artemide ad accogliere propizia il sacrificio, egli parla, infatti, di “sangue incontaminato del collo di una bella vergine” (v. 1574 ἄχραντον αἷμα

---

<sup>311</sup> Andò 2021, p. 430.

<sup>312</sup> Andò 2021, p. 430.

<sup>313</sup> Loraux 1988, p. 36.

<sup>314</sup> O'Connor-Visser 1987, pp. 112-113.

<sup>315</sup> Saïd 1992, p. 222; Andò 2008, pp. 79-80.

καλλιπαρθένου δέρης). L'immagine metaforica della giovenca intatta sottolinea il tema della purezza della novella sposa, presentata qui al tempo stesso come vittima sacrificale<sup>316</sup>: nel linguaggio poetico sacrificio e matrimonio si rivelano indissolubilmente intrecciati.

Il sacrificio di Ifigenia viene presentato fin dall'inizio del dramma come un'ineluttabile necessità<sup>317</sup> per proteggere i costumi greci dalla contaminazione barbara, un'incombenza nella quale bisogna tuttavia riconoscere chiaramente l'ambizione del capo alla legittimazione del proprio potere: la sfera del sacro fornisce solamente la cornice rituale entro la quale si colloca un sacrificio<sup>318</sup> che può essere visto come vero e proprio crimine politico<sup>319</sup>.

È lo stesso Agamennone ad aver invitato sua moglie a condurre in Aulide la figlia con il pretesto delle nozze (v. 105 ψευδῆ [...] γάμον), come Clitemnestra stessa riconosce con amarezza nel III episodio parlando con Achille di “nozze inesistenti” (vv. 847-848 γάμους / οὐκ ὄντας) rendendosi conto che sua figlia “con l'inganno delle nozze” verrà uccisa (v. 898 παῖδά μου κατακτενοῦσι σοῖς δολώσαντες γάμοις). La sostituzione del matrimonio con il sacrificio si configura, dunque, come un gesto di tremenda audacia, come commenta il Servo venuto a conoscenza delle decisioni del padrone (vv. 133-135 δεινά γ' ἐτόλμας, Ἀγάμεμνον ἄναξ, / ὃς τῷ τῆς θεᾶς σὴν παῖδ' ἄλοχον / φατίσας ἦγες σφάγιον Δαναοῖς, “hai osato cose terribili, sovrano Agamennone, (tu) che avendo promesso in sposa tua figlia al (figlio) della dea, la conducevi come vittima sacrificale per i Danai”).

Nelle parole di sua madre, Ifigenia è presentata chiaramente come “vittima sacrificale scelta” (vv. 1199-1200 ἐξαίρετον / σφάγιον) dal generale greco per propiziare la spedizione bellica dell'armata.

Agamennone nel IV episodio parla di “giovenche che devono essere sacrificate alla dea Artemide per il matrimonio tra zampilli di sangue scuro” (vv. 1113-1114

---

<sup>316</sup> Foley 1985, pp. 82-83.

<sup>317</sup> Nei poemi omerici non si fa alcun cenno al sacrificio di Ifigenia. Tale tema inizia ad essere trattato nel corso del V secolo a. C. Sulla trattazione del mito di Ifigenia prima di Euripide si veda Beltrametti 2008, pp. 54-56.

<sup>318</sup> Andò 2008, pp. 73-74.

<sup>319</sup> Beltrametti 2008, p. 56, 65-66.

μόσχοι τε, πρὸ γάμων ἄς θεᾶ πεσεῖν χρεῶν / Ἀρτέμιδι, μέλανος αἵματος φυσήματα)  
per cui è particolarmente significativo che, nelle parole del Coro, la giovane sia ritratta metaforicamente proprio come μόσχος, “giovenca”. Ad essere immolata sull’altare al posto delle giovenche di cui parla suo padre sarà, infatti, Ifigenia stessa.

Nel V episodio, la ragazza da vittima sacrificale passiva si trasforma in eroina che offre spontaneamente il proprio corpo come dono alla Grecia (vv. 1397-1398 δίδωμι σῶμα τοῦμὸν Ἑλλάδι, / θύετε, “dono il mio corpo alla Grecia, sacrificatemi”): essendo nata come “luce per l’Ellade” (v. 1502 Ἑλλάδι με φάος), si proclama disposta a donare ai Greci salvezza e vittoria attraverso l’offerta sacrificale del proprio corpo di vergine (vv. 1472-1473 ὡς σωτηρίαν / Ἑλλησι δώσους ἔρχομαι νικηφόρον, “vengo per portare ai Greci una salvezza vittoriosa”), facendo così propria “la necessità politica e patriottica espressa dalle parole del padre”<sup>320</sup>. Come la giovane stessa dichiara con fermezza, nella morte troverà piena realizzazione della sua esistenza: l’offerta sacrificale del proprio corpo per propiziare la partenza dell’esercito diventerà per lei “i suoi figli, le sue nozze e la sua gloria” (v. 1399 καὶ παῖδες οὔτοι καὶ γάμοι καὶ δόξ’ ἐμή, “questi (fatti) (saranno per me) figli, nozze e la mia gloria”).

La corona posta sul capo di Ifigenia di cui parla il Coro al v. 1080 non è dunque soltanto quella che si addice ad una vittima sacrificale in procinto di essere immolata o quella che viene posta sul capo di una novella sposa, ma corrisponde anche a quella assegnata ai vincitori come riconoscimento del κλέος, valore, dimostrato. Il riferimento alla corona si rivela pertanto “funzionale all’ironia tragica”<sup>321</sup>, sottolineando la stretta interconnessione tra riti nuziali, sacrificio e celebrazione eroica della vittoria.

---

<sup>320</sup> Andò 2008, p. 77.

<sup>321</sup> Uncini 2019, p. 105.

2. vv. 1241-1248

ΙΦ:

[...]

ἀδελφέ, μικρὸς μὲν σύ γ' ἐπίκουρος φίλοις,  
ὅμως δὲ συνδάκρυσον, ἰκέτευσον πατρὸς  
τὴν σὴν ἀδελφὴν μὴ θανεῖν· αἴσθημά τοι  
κὰν νηπίοις γε τῶν κακῶν ἐγγίγνεται.  
ἰδοὺ σιωπῶν λίσσεταιί σ' ὄδ', ὦ πάτερ.  
ἀλλ' αἴδεσαί με καὶ κατοίκτιρον βίου.  
ναί, πρὸς γενείου σ' ἀντόμεσθα δύο φίλω·  
ὁ μὲν νεοσσός ἐστίν, ἦ δ' ἠϋξημένη.

“(Ifigenia) [...] Fratello, tu, piccolo soccorritore per i (tuoi) cari, piangi comunque con me, supplica il padre che tua sorella non muoia: una percezione dei mali, sai, nasce anche nei bimbi. Vedi, o padre, lui che ti supplica in silenzio. Ma abbi pietà di me e risparmia la vita. Sì, noi due tuoi cari ti tocchiamo il mento: lui è un pullo, io invece sono già cresciuta”.

Nel IV episodio, Ifigenia implora il padre Agamennone di risparmiarle la vita (vv. 1211-1253) e, nel tentativo estremo di fare appello all'amore filiale che lega un padre ai propri figli<sup>322</sup>, presenta il fratellino Oreste come un pullo (per l'analisi dei passi paralleli in cui compare l'immagine del pullo, si veda *supra* 1. 4.). Questi versi sono stati considerati spuri o incerti dagli editori ottocenteschi<sup>323</sup>, insospettiti soprattutto dalla presenza di Oreste in una scena di supplica tra adulti. Tuttavia, la presenza del bimbo sulla scena rientra a buon diritto nelle strategie retoriche di persuasione che Ifigenia adotta per muovere a compassione suo padre<sup>324</sup>.

---

<sup>322</sup> Collard-Morwood 2017, p. 548.

<sup>323</sup> Sulla questione relativa all'autenticità dei vv. 1241-1248 si rimanda ad Andò 2021, p. 458.

<sup>324</sup> La critica si è inoltre posta questioni di carattere registico, domandosi se il personaggio di Oreste sia interpretato da un attore bambino o sia piuttosto impersonato da un fantoccio: nel primo caso Ifigenia lo prenderebbe per mano toccando il mento del padre con la mano destra, nel secondo invece la protagonista potrebbe continuare a tenerlo in braccio per tutta la durata della scena, si veda a tal proposito Gibert 2005, pp. 239-240.

La comparsa del piccolo Oreste, messa in evidenza dal ricorso all'immagine metaforica del pullo, contribuisce infatti a conferire grande pateticità al frangente. Già Clitemnestra nella sua *rhexis* di supplica rivolta al marito aveva cercato di attirare l'attenzione del generale argivo su Oreste, unico figlio maschio della coppia e dunque erede designato al trono (vv. 1164-1165 τίκτω δ' ἐπὶ τρισὶ παρθένοισι παῖδά σοι / τόνδ', "ti ho generato, dopo tre ragazze, un figlio maschio, questo qui") per cui ora è Ifigenia a cercare di smuovere il generale dai suoi propositi ricordandogli il suo ruolo di padre.

Oreste è ancora un bambino, come i personaggi dell'*Ifigenia in Aulide* continuano a sottolineare nel corso del dramma. Agamennone nel I episodio, parlando con Menelao, lo descrive come un bimbo che non è ancora in grado di esprimersi e comunica soltanto attraverso le tipiche urla infantili (vv. 465-467 παρῶν δ' Ὀρέστης ἐγγὺς ἀναβοήσεται / οὐ συνετὰ συνετῶς· ἔτι γάρ ἐστι νήπιος, "Oreste, trovandosi accanto a lei, griderà comprensibilmente cose incomprensibili: è infatti ancora un bambino"). Clitemnestra, giunta in Aulide insieme alla figlia Ifigenia, esorta invece le sue serve ad aiutarla a scendere dal carro e a prendere in braccio Oreste che "è ancora piccolo" (v. 621-622 καὶ παῖδα τόνδε, τὸν Ἀγαμέμνονος γόνον, / λάζυσθ', Ὀρέστην· ἔτι γάρ ἐστι νήπιος, "e sollevate questo bambino, Oreste, il figlio di Agamennone: è infatti ancora un bambino).

L'insistenza sulla tenera età di Oreste contribuisce ad accrescere la pateticità di questa scena velata da struggente tristezza<sup>325</sup> in cui invano vengono ricordati momenti passati di profonda tenerezza e affetto che avevano coinvolto il padre e la figlia a lui più cara tra tutti i suoi figli in quanto legata da uno stretto rapporto di amore filiale<sup>326</sup> (vv. 638-639 φιλοπάτωρ [...] / μάλιστα παίδων).

---

<sup>325</sup> Gregory 2020, p. 403.

<sup>326</sup> Andò 2008, pp. 75-76.

3. vv. 1623-1624

ΑΓ:

[...]

χρῆ δέ σε λαβοῦσαν τόνδε μόσχον νεαγενῆ

στείχειν πρὸς οἴκους· ὡς στρατὸς πρὸς πλοῦν ὄρᾳ.

“(Agamennone) [...] Prendendo (in braccio) questo tenero vitellino tu devi tornare a casa: l’esercito non vede l’ora di prendere il largo.

Nell’esodo, Agamennone in partenza per Troia congeda la moglie Clitemnestra invitandola a fare ritorno ad Argo insieme al figlio. Nelle sue parole, Oreste viene indicato metaforicamente come un “vitellino” (per l’analisi dei passi paralleli in cui compare l’immagine del μόσχος, si veda *supra* 1. 8) in quanto ancora bambino e bisognoso delle cure di sua madre. Clitemnestra viene esortata, infatti, dal marito a sollevare il bimbo e a prenderlo in braccio.

Il motivo della tenera età di Oreste, sfruttata da Ifigenia per fini di persuasione retorica nella sua supplica al padre (vv. 1241-1248, cfr. *supra* 5. 2), viene ribadita anche nel finale. Il bimbo, prima presentato dalla sorella maggiore metaforicamente come pullo, viene ora paragonato a un vitello ancora giovane che la madre deve portare all’età matura in assenza del padre. Congedandosi dalla madre prima di avviarsi verso il luogo prefissato per il sacrificio, Ifigenia aveva già esortato Clitemnestra a crescere e educare il piccolo Oreste come un uomo (v. 1450 Ὁρέστην τ’ ἔκτρεφ’ ἄνδρα τόνδε μοι).

Agamennone parte, dunque, alla volta di Troia fiducioso di portare a compimento la sua impresa nelle vesti di fiero e coraggioso comandante, che, pur di ribadire la propria autorità nei confronti dell’esercito, si è dimostrato disposto a sacrificare sua figlia e a mettere da parte quegli affetti familiari che nell’esodo cerca comunque di sottolineare.

Considerazioni complessive sulla caratterizzazione dei personaggi dell'Ifigenia in Aulide attraverso le metafore animali

In questa tragedia, il linguaggio metaforico animale applicato da Euripide a Ifigenia consiste unicamente nell'immagine della giovenca, animale sacrificale (v. 1084): l'analogia si fonda sul fatto che la ragazza è destinata ad essere immolata sull'altare della dea Artemide per propiziare la partenza della flotta achea e che, in quanto vergine, non è ancora sottomessa al giogo del matrimonio e dunque, è una vittima sacrificale particolarmente appropriata.

Per Oreste, che nel momento in cui è ambientata l'azione scenica è ancora solo un bambino molto piccolo, Euripide decide di selezionare due metafore animali che sottolineano questa condizione: dapprima presentato come pullo nelle parole di sua sorella Ifigenia (v. 1248), viene poi indicato come un vitellino da suo padre Agamennone che si congeda da lui affidandone l'educazione a sua madre Clitemnestra (v. 1623).

## 6. Repertorio del bestiario metaforico

### 6.1 *Andromaca*

Menelao	anvoltoio
	vv. 74-76 ( <i>Andromaca</i> ) ἀπωλόμην ἄρ'. ὧ τέκνον, κτενοῦσί σε / δισσοὶ λαβόντες γῦπες· ὁ δὲ κεκλημένος / πατήρ ἔτ' ἐν Δελφοῖσι τυγχάνει μένων.
Ermione	anvoltoio
	vv. 74-76 ( <i>Andromaca</i> ) ἀπωλόμην ἄρ'. ὧ τέκνον, κτενοῦσί σε / δισσοὶ λαβόντες γῦπες· ὁ δὲ κεκλημένος / πατήρ ἔτ' ἐν Δελφοῖσι τυγχάνει μένων.
	viperā
	vv. 269- 273 ( <i>Andromaca</i> ) [...] δεινὸν δ' ἔρπετῶν μὲν ἀγρίων / ἄκη βροτοῖσι θεῶν καταστήσαι τινα· / ὃ δ' ἔστ' ἐχίδνης καὶ πυρὸς περαιτέρω, / οὐδεὶς γυναικὸς φάρμακ' ἐξηύρηκέ πω / κακῆς· τοσοῦτόν ἐσμεν ἀνθρώποις κακόν
	puledra
	vv. 619-622 ( <i>Peleo</i> ) [...] κάγω μὲν ἠϋδῶν τῷ γαμοῦντι μήτε σοὶ / κῆδος ξυνάψαι μήτε δώμασιν λαβεῖν / κακῆς γυναικὸς πῶλον· ἐκφέρουσι γὰρ / μητρῷ' ὄνειδη
	giovenca
vv. 706-712 ( <i>Peleo</i> ) [...] δεῖξω δ' ἐγὼ σοὶ μὴ τὸν Ἴδαϊον Πάριν / μείζω νομίζειν Πηλέως ἐχθρόν ποτε, εἰ μὴ φθερῆ τῆσδ' ὡς τάχιστ' ἀπὸ στέγης / καὶ παῖς ἄτεκνος, ἦν ὃ γ' ἐξ ἡμῶν γεγῶς / ἐλᾷ δι' οἴκων τῶνδ' ἐπισπάσας κόμης / ἢ στερρὸς οὔσα μύσχος οὐκ ἀνέξεται / τίκτοντας ἄλλους, οὐκ ἔχουσ' αὐτὴ τέκνα.	

	uccello
	νν. 860-862 (Ermione) [...] ἡ δούλα δούλας γόνασι προσπέσω; / Φθιάδος ἐκ γᾶς / κυανόπτερος ὄρνις εἶθ' εἶην
Andromaca	creatura feroce
	νν. 261-265 (Ermione) ὦ βάρβαρον σὺ <b>θρέμμα</b> καὶ σκληρὸν θράσος, / ἐγκαρτερεῖς δὴ θάνατον; ἀλλ' ἐγὼ σ' ἔδρας / ἐκ τῆσδ' ἐκοῦσαν ἐξαναστήσω τάχα· / τοιόνδ' ἔχω σου δέλεαρ. ἀλλὰ γὰρ λόγους / κρύψω, τὸ δ' ἔργον αὐτὸ σημανεῖ τάχα.
	pecora
	νν. 555-558 (Peleo) [...] εἰπέ, τίνι δίκη χέρας / βρόχοισιν ἐκδήσαντες οἶδ' ἄγουσί σε / καὶ παῖδ' ; ὑπαρνος γὰρ τις <b>οἶς</b> ἀπόλλυσαι, / ἡμῶν ἀπόντων τοῦ τε κυρίου σέθεν.
Molosso	pullo
	ν. 441-442 (Andromaca) ἦ καὶ <b>νεοσσὸν</b> τόνδ', ὑπὸ πετρῶν σπάσας; / (Menelao) οὐ δῆτα· θυγατρὶ δ', ἦν θέλη, δώσω κτανεῖν.
Elena	cagna
	νν. 627-630 (Peleo) [...] ἐλὼν δὲ Τροίαν — εἶμι γὰρ κἀνταῦθά σοι — / οὐκ ἔκτανες γυναῖκα χειρίαν λαβών, / ἀλλ', ὡς ἐσεῖδες μαστόν, ἐκβαλὼν ξίφος / φύλημ' ἐδέξω, προδότιν αἰκάλλων <b>κύνα</b>
Neottolema	falco
	νν. 1136-1141 (Messaggero) [...] ὡς δέ νιν περισταδὸν / κύκλω κατεῖχον οὐ διδόντες ἀμνοάς, / βωμοῦ κενώσας δεξιμηλον ἐσχάραν, / τὸ Τρωικὸν πήδημα πηδήσας ποδοῖν / χωρεῖ πρὸς αὐτούς· οἱ δ' ὄπως πελειάδες / <b>ἰέρακ'</b> ἰδοῦσαι πρὸς φυγὴν ἐνώτισαν.

## 6.2 Ecuba

Polissena	cerva
	<p>vv. 72-91 (Ecuba) [...] ἀποπέμπομαι ἔννυχον ὄψιν / [...] / εἶδον γὰρ βαλιὰν <b>ἔλαφον</b> λύκου αἴμονι χαλᾶ / σφαζομένην, ἀπ' ἐμῶν γονάτων σπασθεῖσαν ἀνοίκτως.</p>
	puledra
	<p>vv. 107-143 (Coro) [...] ἐν γὰρ Ἀχαιῶν πλήρει ξυνόδῳ / λέγεται δόξαι σὴν παῖδ' Ἀχιλεῖ / σφάγιον θέσθαι: [...] / ἦξει δ' Ὀδυσσεὺς ὅσον οὐκ ἦδη, / <b>πῶλον</b> ἀφέλξων σῶν ἀπὸ μαστῶν / ἕκ τε γεραιᾶς χερὸς ὀρμήσων.</p>
	uccello
	<p>vv. 177-179 (Polissena) [...] ἰώ· / μᾶτερ μᾶτερ τί βοᾷς; τί νέον / καρύξασ' οἴκων μ' ὥστ' <b>ὄρνιν</b> / θάμβει τῷδ' ἐξέπταζας;</p>
	usignolo
	<p>vv. 334-338 (Ecuba) ὦ θύγατερ, οὐμοὶ μὲν λόγοι πρὸς αἰθέρα / φρουδοὶ μάτην ριφέντες ἀμφὶ σοῦ φόνου· / σὺ δ', εἴ τι μείζω δύναμιν ἢ μήτηρ ἔχεις, / σπούδαζε πάσας ὥστ' <b>ἀηδόνο</b>ς στόμα / φθογγὰς ἰεῖσα, μὴ στερηθῆναι βίου.</p>
giovenca	
<p>vv. 202-210 (Polissena) [...] οὐκέτι σοι παῖς ἄδ' οὐκέτι δὴ / γήρα δειλαία δειλαίῳ / συνδουλεύσω. / σκύμνον γὰρ μ' ὥστ' οὐριθρέπταν / <b>μόσχον</b> δειλαία δειλαίαν / &lt;----ἐσόψη, / χειρὸς ἀναρπαστὰν / σᾶς ἄπο λαιμότομόν θ' Αἶδα / γᾶς ὑποπεμπομένην σκότον, ἔνθα νεκρῶν / μέτα τάλαινα κείσομαι.</p>	

	<p>vv. 521-527 (Taltibio) [...] παρῆν μὲν ὄχλος πᾶς Ἀχαιικοῦ στρατοῦ / πλήρης πρὸ τύμβου σῆς κόρης ἐπὶ σφαγᾶς / λαβὼν δ' Ἀχιλλέως παῖς Πολυξένην χερὸς / ἔστησ' ἐπ' ἄκρου χώματος [...] / λεκτοὶ τ' Ἀχαιῶν ἔκκριτοι νεανίαι, / σκίρτημα <b>μόσχου</b> σῆς καθέζοντες χεροῖν, / ἔσποντο.</p>
Polimestore	<p>fiera</p> <p>vv. 1056-1175 (Polimestore) ὦμοι ἐγὼ, πᾶ βῶ, / πᾶ στῶ, πᾶ κέλσω; / τετράποδος βάσιν <b>θηρὸς</b> ὀρεστέρου / τιθέμενος ἐπίχειρα κατ' ἴχνος; [...] / [...] πᾶ πόδ' ἐπάξας / σαρκῶν ὀστέων τ' ἐμπλησθῶ, / θοίναν ἀγρίων θηρῶν τιθέμενος, / ἀρνύμενος λῶβαν / λύμας &lt;τ'&gt; ἀντίποιν' ἐμᾶς [...] ἐκ δὲ πηδήσας ἐγὼ / <b>θῆρ</b> ὡς διώκω τὰς μαιφόνους κύνας, / ἅπαντ' ἐρευνῶν τοῖχον, ὡς κυνηγέτης / βάλλων ἀράσσω.</p>
Troiane	<p>cagne</p> <p>vv. 1172-1175 (Polimestore) ἐκ δὲ πηδήσας ἐγὼ / θῆρ ὡς διώκω τὰς μαιφόνους <b>κύνας</b>, / ἅπαντ' ἐρευνῶν τοῖχον, ὡς κυνηγέτης / βάλλων ἀράσσω.</p>
Ecuba	<p>cagna</p> <p>v. 1259-1275 (Polimestore) [...] ἠνίκ' ἄν σε ποντία νοτὶς / [...] / κρύψη μὲν οὖν πεσοῦσαν ἐκ καρχησίων. / (Ecuba) πρὸς τοῦ βιαίων τυγχάνουσαν ἀλμάτων; / (Polimestore) αὐτὴ πρὸς ἱστὸν ναὸς ἀμβήση ποδί. / (Ecuba) ὑποπτέροις νότοισιν ἢ ποίω τρόπῳ; / (Polimestore) <b>κύων</b> γενήσῃ πύρσ' ἔχουσα δέργματα. / [...] / (Polimestore) θανοῦσα· τύμβῳ δ' ὄνομα σῶ κεκλήσεται / (Ecuba) μορφῆς ἐπωδόν, ἢ τί, τῆς ἐμῆς ἐρεῖς; / (Polimestore) <b>κυνὸς</b> ταλαίνης σῆμα, ναυτίλοις τέκμαρ</p>

### 6.3 Troiane

Ecuba	uccello
	vv. 140-152 (Ecuba) [...] δούλα δ' ἄγομαι / γραῦς ἐξ οἴκων πενήρη / κρᾶτ' ἐκπορθηθεῖσ' οἰκτρῶς / [...] / τύφεται Ἴλιον, ἱαΐάζομεν†. / μάτηρ δ' ὡσεὶ πτανοῖς κλαγγάν / <b>ὄρνις</b> ἐξάρξω ἕγω μολπάν / οὐ τὰν αὐτὰν οἶαν ποτὲ δὴ / σκήπτρῳ Πριάμου διερειδομένου / ποδὸς ἀρχεχόρου πλαγαῖς Φρυγίους / εὐκόμποις ἐξῆρχον θεοῦς
	fuco
	vv. 190-194 (Ecuba) φεῦ φεῦ / τῷ δ' ἄ τλάμων / ποῦ πᾶ γαίας δουλεύσω γραῦς, / ὡς <b>κηφήν</b> , ἄ δειλαία νεκροῦ μορφά
Andromaca	cavalla
	vv. 667-670 (Andromaca) [...] ἀπέπτυσ' αὐτήν, ἥτις ἄνδρα τὸν πάρος / καινοῖσι λέκτροις ἀποβαλοῦσ' ἄλλον φιλεῖ. / ἀλλ' οὐδὲ <b>πῶλος</b> ἥτις ἂν διαζυγῆ / τῆς συντραφείσης, ῥαδίως ἔλξει ζυγόν. [...] σὲ δ', ὃ φίλ' Ἔκτορ, [...] / ἀκήρατον δέ μ' ἐκ πατρὸς λαβὼν δόμων / πρῶτος τὸ παρθένειον ἐζεύξω λέχος.
Astianatte	pullo
	vv. 749-751 (Andromaca) ὃ παῖ, δακρύεις; αἰσθάνη κακῶν σέθεν; / τί μου δέδραξαι χερσὶ κἀντέχη πέπλων, / <b>νεοσσὸς</b> ὡσεὶ πτέρυγας ἐσπίτνων ἐμάς;
Troiane	rapace
	vv. 829-837 (Coro) [...] <b>οἰωνὸς</b> οἶον τεκέων ὑπερ βοᾶ, / ἃ μὲν εὐνάτορας, ἃ δὲ παῖδας, / ἃ δὲ ματέρας γεραιάς. / [...] Πριάμοιο δὲ γαῖαν / Ἑλλάς ὄλεσ' αἰχμά.

#### 6.4 Elena

Elena	puledra
	νν. 541-545 (Elena) [...] ἔα, τίς οὗτος; οὐ τί που κρυπτεύομαι / Πρωτέως ἀσέπτου παιδὸς ἐκ βουλευμάτων; / οὐχ ὡς δρομαία <b>πῶλος</b> ἢ Βάκχη θεοῦ / τάφῳ ξυνάψω κῶλον; ἄγριος δέ τις / μορφήν ὅδ' ἐστίν, ὅς με θηρᾶται λαβεῖν.
Ermione	giovenca
	νν. 1475-1477 (Coro) [...] <b>μόσχον</b> θ' ἂν † λίποιτ' οἴκοις † / <...> / ἄς οὔπω πεῦκαι πρὸ γάμων ἔλαμψαν.

### 6.5 Ifigenia in Aulide

Ifigenia	<p>giovenca</p> <p>vv. 1080-1088 (Coro) [...] σὲ δ' ἐπὶ κάρα στέψουσι καλλικόμαν / πλόκαμον Ἀργεῖοι, βαλιὰν / ὥστε πετραίων ἀπ' ἄντρων ἐλθοῦσαν ὀρέων / <b>μόσχον</b> ἀκήρατον, βρότειον / αἰμάσσοντες λαιμόν· / οὐ σύριγγι τραφεῖσαν οὐδ' / ἐν ῥοιβδήσεσι βουκόλων, / παρὰ δὲ ματέρει νυμφοκόμον / Ἰναχίδαις γάμον.</p>
Oreste	<p>pullo</p> <p>vv. 1241-1248 (Ifigenia) [...] ἀδελφέ, μικρὸς μὲν σύ γ' ἐπίκουρος φίλοις, / ὅμως δὲ συνδάκρυσον, ἰκέτευσον πατρός / τὴν σὴν ἀδελφὴν μὴ θανεῖν· αἴσθημά τοι / κὰν νηπίοις γε τῶν κακῶν ἐγγίγνεται. ἰδοὺ σιωπῶν λίσσεται σ' ὄδ', ὃ πάτερ. / ἀλλ' αἶδεσαί με καὶ κατοίκτιρον βίου. / ναί, πρὸς γενείου σ' ἀντόμεσθα δύο φίλω· / ὃ μὲν <b>νεοσσός</b> ἐστίν, ἣ δ' ἠϋξημένη</p> <p>vitello</p> <p>vv. 1623-1624 (Agamennone) [...] χρὴ δέ σε λαβοῦσαν τόνδε <b>μόσχον</b> νεαγενῆ / στείχειν πρὸς οἶκουσ· ὡς στρατὸς πρὸς πλοῦν ὄρᾳ.</p>

## Conclusioni

Questo studio della metaforica animale riferita ai personaggi dei drammi euripidei ispirati al ciclo troiano, composti in un arco di tempo ventennale (425-406 a. C.), è stato condotto a partire da osservazioni sulla rappresentazione poetica degli animali nell'immaginario greco di V a. C.<sup>327</sup> emerse dall'analisi dei *loci* paralleli della tradizione letteraria precedente e contemporanea. Tale confronto permette di mettere in luce, in numerosi casi, lo stretto legame che intercorre tra l'immaginario tragico di Euripide e quello dell'epopea omerica, a cui il poeta consapevolmente allude.

### La metafora della cagna

Nei drammi del ciclo troiano, l'immagine della cagna compare due volte.

Una prima volta è usata per Elena nell'*Andromaca*, nelle parole di Peleo; una seconda volta ricorre in riferimento alle donne troiane nell'*Ecuba*, dramma che si conclude con la profezia della trasformazione in cagna di Ecuba stessa.

Euripide recupera la metafora canina e la adatta a personaggi molto diversi tra loro, sfruttando i diversi connotati che tale immagine aveva assunto nel corso del tempo. Elena è infatti ritratta come cagna per la licenziosità e la spudoratezza che la connotano e che contraddistinguono il suo personaggio fin dai poemi omerici. Attraverso la ripresa dell'immagine metaforica canina che Elena stessa aveva fatto propria nell'*Iliade*, Euripide si ricollega direttamente al linguaggio poetico usato da Omero per caratterizzare la donna che, per soddisfare la propria lascivia, ha seguito il suo amante in una terra straniera scatenando la guerra di Troia di cui i drammi del ciclo troiano documentano le funeste conseguenze.

Nell'*Ecuba*, come cagne vengono descritte le Troiane che insieme alla loro regina hanno ucciso i figli di Polimestore, dopo averlo privato della vista. Si compie così la tremenda vendetta delle donne ai danni di un uomo che ha violato le norme che regolano gli accordi di ospitalità assassinando Polidoro, giovane principe troiano

---

<sup>327</sup> Per una panoramica generale sugli usi dell'immaginario animale in tragedia, si rimanda a Bernard 1986.

che da lui si era recato in qualità di ospite. Euripide le ritrae, infatti, come cagne assetate di sangue, riprendendo l'immagine animale che meglio descrive la ferocia e la crudeltà con cui esse realizzano il piano di vendetta di Ecuba, nelle vesti di Erinni.

Molto significativa è la scelta (originale, secondo parte della critica) da parte del tragediografo della cagna come animale in cui si realizzerà la futura metamorfosi di Ecuba: in quel caso non si tratta di uso metaforico del termine ma sicuramente la decisione del poeta ricade proprio sulla cagna per i connotati metaforici che tale animale aveva assunto su di sé nel corso del tempo. Ecuba, infatti, non è soltanto la donna spietata che ha ordito l'accecamento di Polimestore e il delitto dei suoi discendenti ma è anche, e soprattutto, madre prolifica e protettiva nei confronti dei suoi figli. Nel momento in cui uno di questi, Polidoro, viene brutalmente assassinato e condannato ad essere lasciato insepolto, da *mater dolorosa* diviene crudele vendicatrice e nessun'altra immagine se non quella della cagna può rivelarsi a tal punto adatta a caratterizzare un personaggio in cui tutti i connotati metaforici tradizionalmente attribuiti alla cagna convergono.

### La metafora della fiera

Ad essere rappresentati come fiera o più genericamente come creatura sono rispettivamente Polimestore nell'*Ecuba* e Andromaca nell'omonima tragedia. Per ben due volte l'ospite tracio viene dipinto da Euripide come una bestia selvaggia che muovendosi a quattro zampe brancola nel buio della cecità.

La bestializzazione, ovvero la descrizione di degradazione bestiale di soggetti umani, sigilla visivamente il legame ancestrale che intercorre tra uomini e animali e sottolinea il rischio a cui l'essere umano è esposto quando sceglie di trasgredire le norme che regolano il vivere civile.

Polimestore, come il ciclope che significativamente nell'omonima tragedia viene ritratto dallo stesso Euripide attraverso la ripresa della medesima immagine metaforica, ha trasgredito i vincoli di ospitalità macchiandosi di un crimine empio: la sua degradazione morale e fisica, derivata dal suo accecamento, trova dunque

espressione nella sua rappresentazione figurata come fiera che si aggira tra le tende dell'accampamento greco assetato di sangue e vendetta.

L'aggressività e la prepotenza che caratterizzano il personaggio di Polimestore sono rese da Euripide attraverso l'immagine metaforica bestiale che Omero aveva già applicato in ambito bellico per enfatizzare la furia e la violenza con cui i guerrieri si scagliano l'uno contro l'altro sul campo di battaglia.

Come "creatura barbara" viene invece indicata Andromaca nelle parole di Ermione. Presentandola metaforicamente come estranea alla civiltà, la donna intende ribadire la condizione di inferiorità in cui la schiava si trova e la sua origine straniera che, a suo avviso, non le consente di conoscere i principi che regolano il vivere quotidiano dei Greci.

#### La metafora della puledra

Euripide desume dalla tradizione poetica precedente e a lui contemporanea l'immagine della puledra che compare solitamente in ambito tragico in riferimento a ragazze non ancora sposate e nel pieno della loro giovinezza.

Nei drammi ispirati al ciclo troiano, Euripide ricorre quattro volte alla metafora della puledra. Quest'immagine compare infatti una volta, nell'*Andromaca*, con la mera connotazione di "figlia", un'altra nell'*Ecuba* per ritrarre Polissena quale vittima sacrificale, e due volte con l'accezione di "donna sottomessa al giogo del matrimonio", come Andromaca nelle *Troiane* e Elena nell'omonima tragedia.

Nell'*Andromaca* ad essere indicata come puledra è Ermione, figlia di Elena e quindi discendente da una donna su cui grava una pessima reputazione. Come la madre, infatti, anche Ermione, anche se in una misura diversa, ha mostrato una eccessiva pulsione erotica verso gli uomini, rivelandosi incapace di sottomettersi correttamente al giogo del letto come converrebbe ad una donna ormai adulta. Ermione, animata da una profonda gelosia, non riesce a convivere con l'idea che suo marito Neottolemo possa condividere il letto con un'altra donna, per quanto schiava e dunque di condizione sociale degradata. Mediante la metafora animale,

il tragediografo la ritrae dunque in tutta la sua irruenza e giovanile esuberanza che la connotano come donna non ancora completamente matura.

Nell'*Ecuba*, ad essere presentata come puledra è Polissena, la principessa troiana che il fantasma di Achille ha richiesto venga immolata sul suo tumulo. Euripide la descrive infatti come puledra, animale domestico consono al sacrificio rituale dal momento che, al posto di un animale, la giovane viene sgozzata dal sacerdote per onorare il più valoroso guerriero acheo caduto in battaglia.

Nelle *Troiane* e nell'*Elena*, la medesima immagine animale viene ripresa in riferimento a donne già sposate ma costrette a vivere lontano dal proprio coniuge. Nel primo caso è Andromaca ad essere paragonata ad una cavalla che, rimasta senza la compagna con cui un tempo trainava il giogo, fa fatica a adattarsi alla nuova condizione in cui si trova. Per bocca di Andromaca, Euripide sottolinea così il sentimento di profondo affetto che si instaura tra i due coniugi nel momento del matrimonio.

Nell'*Elena* invece è Elena stessa a paragonarsi ad una puledra. In quanto lontana dal marito, si trova infatti a vivere in una condizione di castità forzata, come una puledra che però ben conosce il peso del giogo a cui è sottomessa e che cerca in tutti i modi di salvaguardare. Con la ripresa di questa immagine animale, inoltre, il poeta non solo descrive il rapido movimento di fuga con cui la donna cerca di sottrarsi dalle insidie di quello che teme essere un uomo mandato da Teoclimeno, ma al tempo stesso la presenta anche come una preda inseguita da un cacciatore, come il costante uso del lessico venatorio suggerisce.

#### La metafora della giovenca e del vitello

L'immagine del μόσχος, la "giovenca" o il "vitello", compare sei volte nel ciclo troiano: una volta nell'*Andromaca*, due volte nell'*Ecuba*, una volta nell'*Elena* e due volte nell'*Ifigenia in Aulide*.

Nei primi cinque casi si riferisce a personaggi femminili, nell'ultimo soltanto ad un personaggio maschile.

Nell'*Andromaca*, riprendendo un'immagine animale spesso accostata nel *corpus* euripideo a giovani ragazze, Euripide presenta Ermione come giovenca sterile in quanto "donna che non ancora figliato".

La medesima metafora animale viene usata nell'*Elena* per ritrarre, nelle parole della protagonista, la stessa Ermione che sua madre teme sia rimasta nubile sciolta da qualsiasi vincolo coniugale. I timori della donna si rivelano in parte confermati a distanza dalle parole di Peleo nell'*Andromaca* che biasima suo figlio per aver preso in moglie "la puledra di una donna malvagia" (cfr. *supra* 1. 6).

Per parlare della giovane Ermione, Euripide si serve dunque di due diverse metafore animali, quella della puledra nell'*Andromaca* e quella della giovenca nell'*Elena*, da intendere tuttavia con la medesima accezione di "ragazza non ancora adulta".

La metafora del μύσχος viene usata in modo analogo in riferimento a un personaggio maschile nell'*Ifigenia in Aulide*, dove, attraverso la metafora del tenero vitello, il tragediografo ritrae il piccolo Oreste: egli, infatti, è ancora un bimbo in tutto dipendente dalle cure di sua madre ed è per questo motivo che Agamennone prima di congedarsi dalla moglie le affida il compito di educarlo.

L'immagine della giovenca viene usata poi per qualificare la vittima sacrificale: così vengono dipinte, infatti, Polissena nell'*Ecuba* e Ifigenia nell'*Ifigenia in Aulide*.

Per caratterizzare personaggi designati ad essere immolati come vittime sacrificali<sup>328</sup>, Euripide ricorre a due immagini metaforiche distinte ma tra loro sovrapponibili, quella della puledra (usata con quest'accezione una sola volta nell'*Ecuba*, cfr. *supra*) e quella della giovenca (usata due volte, una nell'*Ecuba* e una nell'*Ifigenia in Aulide*). Gli animali domestici sono infatti vittime privilegiate per i sacrifici<sup>329</sup>.

Sia Polissena che Ifigenia sono destinate ad essere sgozzate su un altare al posto di animali che, come Euripide sostiene per bocca di Ecuba, sarebbero state vittime

---

<sup>328</sup> Loraux 1988, pp. 36-39.

<sup>329</sup> Saïd 1992, p. 217.

più appropriate (*Hec.*, vv. 260-261). L'immaginario metaforico animale impiegato nelle caratterizzazioni di giovani personaggi femminili oltre a sottolineare l'estrema giovinezza della vittima e la sua innocenza testimonia l'orrore che sta per compiersi<sup>330</sup>. Presentare le principesse destinate al sacrificio come vittime animali permette al tragediografo di mettere in evidenza le marcate affinità tra offerta rituale animale e sacrificio umano che tuttavia viene a configurarsi a tutti gli effetti come un omicidio politico in entrambi i casi. Reinterpretando il motivo tradizionale del sacrificio umano, Euripide introduce il tema della vittima consenziente<sup>331</sup> che offre volontariamente il proprio corpo per il sacrificio: in questo modo la *parthenos* scompare "cristallizzata nella sua libera scelta"<sup>332</sup> e viene consacrata come tale dall'immagine animale con cui il tragediografo la ritrae.

Il sacrificio umano resta comunque confinato all'immaginario tragico in quanto nella pratica rituale del tempo sarebbe stata assolutamente impensabile la sostituzione della vittima animale con un essere umano<sup>333</sup>. Ci si dovrebbe dunque chiedere quale fosse la funzione drammatica della violenza rituale intrinseca nel sacrificio umano se Euripide nei cinque drammi del ciclo troiano la porta in scena per due volte. Il tema del sacrificio umano abborrito per la sua intrinseca crudeltà consente al poeta, infatti, di condannare apertamente gli abusi e le violenze che ogni guerra comporta. Le morti violente delle due giovani vengono descritte attraverso la terminologia propria delle uccisioni rituali degli animali (in particolare mediante i verbi *θύω* e *σφάζω*) e come animali vengono metaforicamente presentate le due principesse, suggellando così l'esplicita analogia che si instaura tra omicidio e sacrificio in una sorta di sacralizzazione della violenza<sup>334</sup>. Tuttavia, per quanto entrambi comportino spargimenti di sangue, l'uccisione di una vittima umana resta comunque un assassinio che contamina chi

---

<sup>330</sup> Lebeau 2008, p. 396.

<sup>331</sup> Thumiger 2014, p. 90.

<sup>332</sup> Loraux 1988, p. 46.

<sup>333</sup> Henrichs 2012, p. 182. Sul tema della violenza rituale nella tragedia greca, si rimanda inoltre a: Burkert 1966; Guépin 1968; Zeitlin 1970; Girard 1977; Burkert 1983; Foley 1985; O' Connor-Visser 1987.

<sup>334</sup> Henrichs 2000, pp. 174-175.

lo compie<sup>335</sup> (nell'*Ifigenia in Aulide*, infatti, è la dea stessa ad intervenire sostituendo la vittima con una cerva per evitare che il suo altare venga contaminato).

### Le metafore aviarie

Tra tutti gli animali citati metaforicamente nel *corpus* euripideo, gli uccelli sono senza dubbio i più frequenti, osservati nei loro movimenti più o meno rapidi e aggraziati e nella ricca varietà di versi e suoni che sono capaci di esprimere<sup>336</sup>. Le metafore costruite sull'immaginario aviario sono infatti quelle che si prestano ad assumere il più alto numero di sfumature e accezioni: non solo suggeriscono l'idea del movimento e lo connotano nella sua velocità ma consentono anche di evocare suoni più o meno acuti o melodiosi attraverso i quali vengono espresse attitudini e stati d'animo<sup>337</sup> dei personaggi che calcano la scena.

Nei drammi del ciclo troiano, gli uccelli sono protagonisti di nove immagini metaforiche differenti, comparando tre volte nell'*Andromaca*, due nell'*Ecuba*, tre nelle *Troiane* e una nell'*Ifigenia in Aulide*.

Nell'*Andromaca*, la rapidità del volo è accostata al tema della fuga e al desiderio di evasione da una situazione ingestibile e/o pericolosa, come quella in cui versa Ermione che, volando via con ali da uccello, spera di poter abbandonare la reggia di Ftia il prima possibile per evitare ripercussioni del piano crudele che ha ordito insieme al padre ai danni del piccolo Molosso e di sua madre.

Nel finale del dramma ad essere paragonato ad un rapido uccello, e in particolar modo a un falco, è Neottolemo. Egli, ormai accerchiato dagli abitanti di Delfi, nel tentativo estremo di sfuggire al piano di morte che Oreste ha ordito ai suoi danni, dà prova di valore e destrezza balzando a guisa di un falco e riesce in un primo momento a mettere in fuga i suoi avversari presentati invece come colombe.

Come avvoltoi, sempre nell'*Andromaca*, vengono inoltre ritratti Menelao e sua figlia Ermione che come gli uccelli necrofagi, sempre dipinti negativamente dalla

---

<sup>335</sup> Henrichs 2012, pp. 193-194.

<sup>336</sup> Lebeau 2008, pp. 400-402.

<sup>337</sup> Saïd 1992, pp. 224-226.

tradizione letteraria precedente, incombono sul destino del piccolo Molosso. Fin da Omero che li cita continuamente nei suoi poemi, gli avvoltoi sono considerati uccelli aggressivi e voraci in quanto desiderosi di avventarsi sui cadaveri per farne strazio, motivo per cui, in ambito tragico l'immagine del volatile, a partire dall'*Aiace* di Sofocle, viene applicata nella caratterizzazione di personaggi che intendono farsi strumenti di morte.

Il tradizionale canto lamentoso tipico degli uccelli nelle *Troiane* è in due casi fatto proprio da Ecuba e dalle donne troiane che insieme piangono la rovina del regno fiorente di un tempo e le cospicue perdite familiari che hanno dovuto subire, esprimendo la loro preoccupazione per il futuro da schiave che le attende, elevando al cielo un canto dalle note acute e strazianti come quello ricordato già nei poemi omerici intonato dagli uccelli rapaci privati della propria covata.

Nell'*Ecuba*, il timore per quanto sta per accadere spinge Polissena ad uscire dalla tenda dell'accampamento come un uccello tremante, chiamata a gran voce da sua madre che poco dopo la esorta a rivolgersi con voce da usignolo ad Agamennone. Nelle parole di Ecuba, Euripide per dare indicazioni sul tono della supplica riprende l'immagine ormai divenuta tradizionale dell'usignolo piangente che emette canti melodiosi, soventemente accostata in ambito tragico al disperato pianto di alcuni personaggi femminili. Ecuba invita sua figlia, infatti, a scongiurare il condottiero in tutti i modi possibili per cercare di muoverlo a compassione con il suo canto struggente.

Considerando che nel solo ciclo troiano il tragediografo ricorre ben tre volte all'immagine del pullo indifeso che si stringe al genitore in cerca di protezione dalle minacce esterne, si può riconoscere in essa una metafora animale molto cara ad Euripide. Il poeta la inserisce in scene di per sé intensamente patetiche poiché costruite sul forte sentimento di affetto parentale che lega o dovrebbe legare una madre o un padre ai propri figli. Come pulli vengono infatti ritratti Molosso nell'*Andromaca*, Astianatte nelle *Troiane* e Oreste nell'*Ifigenia in Aulide*.

Nei primi due casi, l'immagine animale in riferimento a un bambino indifeso e ancora bisognoso delle cure di sua madre ricorre in contesti molto simili: sia

Molosso che Astianatte si trovano in situazioni di grande pericolo per cui, spaventati, cercano disperato rifugio sotto le ali materne. La ripresa da parte del poeta della medesima immagine animale in riferimento ai due figli di Andromaca suggerisce di istituire un confronto tra queste due situazioni apparentemente molto simili dato che il destino dei suoi bimbi sarà decisamente diverso: Astianatte morirà scagliato giù dalle alte mura di Troia che avrebbero dovuto proteggerlo, sancendo la fine di un regno un tempo prospero e fiorente, Molosso invece, grazie all'intervento inaspettato di Peleo, si salverà e sarà destinato ad essere posto come capostipite di una nuova dinastia dando vita a un nuovo regno in Molossia.

Nel caso dell'*Ifigenia in Aulide*, infine, l'immagine metaforica del pullo viene invece piegata ai fini della persuasione retorica con cui invano Ifigenia cerca di suscitare la compassione del padre nei confronti dei suoi figli.

#### Altre metafore

Vi sono poi metafore animali che all'interno dei drammi del ciclo troiano compaiono solamente una volta ma non per questo sono da considerare meno pregnanti.

È il caso delle immagini del serpente e della pecora che compaiono nell'*Andromaca* e di quella del fucò e del lupo e della cerva contenute nell'*Ecuba*. Per bocca di Peleo, Euripide ritrae Andromaca come pecora che insieme al suo agnellino viene condotta al macello. Sebbene in questo caso non si tratti di omicidio rituale, il tragediografo riprende l'immagine di un animale docile e indifeso per descrivere la condizione di impotenza in cui versano la donna e suo figlio di fronte all'abuso di potere dei padroni.

Nella caratterizzazione del personaggio di Andromaca, il poeta sfrutta le accezioni metaforiche riconosciute alla pecora fin dai poemi omerici dove l'immagine ovina viene applicata a personaggi in pericolo e dunque particolarmente vulnerabili.

A un serpente, e in particolar modo a una vipera, viene paragonata nell'*Andromaca* l'infida e crudele Ermione che, come l'uso di tale immagine animale da parte del poeta suggerisce, diviene emblema delle insidie e del tradimento domestico poiché

mette in pericolo la stabilità dell'οἶκος. Euripide seleziona infatti per Ermione un'immagine animale frequentemente usata nella tragedia attica di V a. C. in riferimento a personaggi femminili noti per la loro perfidia e sfacciatezza.

L'immagine del fuco usata in riferimento a Ecuba nell'omonima tragedia permette al tragediografo di ritrarre con nitida chiarezza la condizione di impotenza e debolezza in cui versa la vecchia regina di Troia: come un fuco, infatti, la donna si mostra incapace di rialzarsi e di opporsi al triste destino da schiava che la attende. Infine, come un lupo che sbrana una cerva nel sogno di Ecuba, così Odisseo strappa Polissena dalle braccia di sua madre e con la stessa violenza Polimestore fa strazio del corpo del giovane Polidoro. L'immagine omerica del lupo applicata nell'*Iliade* al violento scontro tra guerrieri che sul campo si aggrediscono l'un l'altro con ferocia, viene ripresa da Euripide nell'ambientare il dramma all'interno di un clima di violenza e di grande ostilità tra vincitori e vinti.

### Considerazioni conclusive

I cinque drammi di Euripide che traggono materia dal ciclo troiano raccontano le funeste conseguenze della guerra di Troia, uno scontro bellico che si apre con un omicidio, quello di Ifigenia (seppur sventato per intervento di una divinità nella versione mitica euripidea) e con un altro assassinio, quello di Polissena, si chiude. L'insistenza che si manifesta nel ricorso a immagini metaforiche dalle tinte forti permette al poeta di indurre il suo pubblico a riflettere su dove l'uomo possa spingersi trasgredendo le norme che regolano il vivere civile tra individui e assecondando i suoi istinti primordiali. Euripide porta sulla scena la violenza intrinseca all'atto bellico che la guerra di Troia, scontro tra Grecia e barbarie, ha rappresentato in modo esemplare come paradigma di tutte le guerre possibili e mette in guardia il suo pubblico dalle possibili degenerazioni in cui l'individuo può incorrere se sopraffatto dagli eccessi dell'aggressività e della violenza.

Nei drammi presi in esame in questa tesi, Euripide ricorre in tutto a dodici metafore animali diverse, sfruttate dal poeta per caratterizzare in modo più preciso i suoi personaggi. L'uso accorto dell'immaginario animale mostra da parte di Euripide

una profonda conoscenza non solo della sfera animale ma anche delle connotazioni figurate di cui le immagini animali si erano caricate nel corso del tempo. Egli, dunque, presuppone e reimpiega le valenze metaforiche tradizionali, pur mostrando originalità nell'applicarle alla caratterizzazione dei suoi personaggi. Alcune di queste immagini permettono inoltre ad Euripide di istituire dialoghi a distanza tra i diversi drammi, come avviene in particolare nel caso della metafora della puledra/giovenca usata in riferimento a personaggi destinati ad essere immolati come vittime sacrificali e nel caso dell'immagine del pullo a cui si fa ricorso per ritrarre il piccolo bimbo indifeso in pericolo. Altre immagini animali restano invece circoscritte al contesto in cui compaiono ma non per questo sono da considerare meno pregnanti.

Come lo studio puntuale delle metafore animali condotto su queste cinque tragedie accomunate dall'argomento mitico mette in rilievo, Euripide attinge a un repertorio metaforico animale più o meno consolidato a cui spesso guardano anche gli altri tragediografi a lui pressoché contemporanei. Avvalendosi dei connotati metaforici che nel tempo a quelle immagini animali erano stati assegnati dalla tradizione letteraria, egli dunque costruisce e caratterizza con originalità e precisione personaggi a cui l'immaginario metaforico animale viene sapientemente e appositamente applicato.

Si può dunque concludere che, nei drammi che si ispirano al ciclo troiano, Euripide si serve di metafore animali non solo per evocare stadi evolutivi dell'esistenza dell'uomo, soffermandosi in particolare sulla sua infanzia e giovinezza, ma anche per rendere visivamente la bestializzazione dell'individuo che consegue alla violazione delle norme, per esprimere il desiderio di evasione da situazioni divenute ingestibili e infine per istituire confronti tra mondo animale e mondo umano che possano illuminare determinati comportamenti e stati d'animo dei personaggi alla luce del legame primordiale che sussiste tra i due mondi e che talvolta emerge in maniera così evidente.

## Bibliografia

- Adler 1967 = A. Adler, *Lexicographi Graeci: Suidae Lexicon*, vol. III: K-O, Stuttgart 1967
- Albini 1983 = U. Albini, *Euripide: Ecuba; Elettra*, Milano 1983
- Albini 1993 = U. Albini, *Euripide: Andromaca; Troiane*, Milano 1993
- Allan 2000 = W. Allan, *The Andromache and Euripidean tragedy*, Oxford 2000
- Allan 2008 = W. Allan, *Euripides: Helen*, Cambridge 2008
- Andò 2008 = V. Andò, *Un corpo di donna per fare la guerra: Lettura della Ifigenia in Aulide di Euripide*, «Storia delle donne» 4 (2008), pp. 71-78
- Andò 2009 = V. Andò, *Un bambino buttato giù dalle torri. La morte di Astianatte nelle Troiane di Euripide*, «Annali Online di Ferrara» 1 (2009), pp. 255-269
- Andò 2011 = V. Andò, *Violenza ed emozione comica nel teatro di Aristofane*, «ὄρμος: Ricerche di Storia Antica» 3 (2011), pp. 55-67
- Andò 2021 = V. Andò, *Euripide: Ifigenia in Aulide. Introduzione, testo critico, traduzione e commento*, Venezia 2021
- Arnott 2007 = W. G. Arnott, *Birds in the Ancient World from A to Z*, London 2007
- Barlow 1971 = S. A. Barlow, *The imagery of Euripides*, London 1971
- Barrett 1964 = W. S. Barrett, *Euripides: Hippolytos*, Oxford 1964
- Battezzato 2018 = L. Battezzato, *Euripides: Hecuba*, Cambridge 2018
- Belardinelli 2023 = A. M. Belardinelli, *Lo spettacolo teatrale dei Greci: tecniche drammatiche e messa in scena*, Milano 2023

- Beltrametti 2008 = A. Beltrametti, *Ifigenia e le altre. Archetipi greci del sacrificio femminile o degli incerti confini tra sacrificio, oblazione eroica e crimine politico nella cultura ateniese del V secolo*, «Storia delle donne» 4 (2008), pp. 47-69
- Bernabè 1987 = A. Bernabè, *Poetarum epicorum Graecorum testimonia et fragmenta*, Leipzig 1987
- Bernard 1986 = A. Bernard, *Les animaux dans la tragédie grecque*, «Dialogues d'histoire ancienne» 12 (1986), pp. 241-269
- Bond 2003 = G. W. Bond, *Euripides: Heracles*, Oxford 2003
- Borthwick 1990 = E. K. Borthwick, *Bees and drones in Aristophanes, Aelian and Euripides*, «Bulletin of the Institute of Classical Studies» 37 (1990), pp. 57-62
- Brillante 2009 = C. Brillante, *Elena nella notte della presa di Troia: dall'Iliupersis all'Eneide*, «Aevum Antiquum» 9 (2009), pp. 109-139
- Brown 2018 = A. Brown, *Aeschylus: Libation bearers*, Liverpool 2018
- Burnett 1994 = A. P. Burnett, *Hekabe the dog*, «Arethusa» 27 (1994), pp. 151-164
- Burkert 1966 = W. Burkert, *Greek Tragedy and Sacrificial Ritual*, «Greek, Roman and Byzantine Studies» 7 (1966), pp. 87-121.
- Burkert 1983 = W. Burkert, *Homo Necans: the anthropology of Ancient Greek sacrificial ritual and myth*, Berkeley 1983
- Calame 1977 = C. Calame, *Les chœurs de jeunes filles en Grèce archaïque*, vol. I, Roma 1977
- Cassin-Labarrière 1997 = B. Cassin, J. Labarrière, *L'animal dans l'antiquité*, Paris 1997
- Castiglioni 2021 = B. Castiglioni, *Euripide: Elena*, Milano-Roma 2021

Castignone–Lanata 1994 = S. Castignone, G. Lanata, *Filosofi e Animali nel Mondo Antico*, Genova 1994

Cavarzeran 2023 = J. Cavarzeran, *Scholia in Euripidis Andromacham*, Berlin-Boston 2023

Centanni 2011 = M. Centanni, *Andromaca di Euripide: contesto storico della composizione, struttura drammaturgica, caratteri dei personaggi*, «Aion» 33 (2011), pp. 39-57

Cerbo–Di Benedetto 1998 = E. Cerbo, V. Di Benedetto, *Euripide: Troiane*, Milano 1998

Clarke 1995 = M. J. Clarke, *Between lions and men: an image in the Iliad*, «Greek, Roman and Byzantine Studies» 36 (1995), pp. 137-159.

Collard–Morwood = C. Collard, J. Morwood, *Euripides: Iphigenia at Aulis, edited with an introduction, translation and commentary*, vol. II, Liverpool 2017

Dale 1961 = A. M. Dale, *Euripides: Alcestis*, Oxford 1961

Davidson 2001 = J. Davidson, *Homer and Euripides' Troades*, «Bulletin of the Institute of Classical Studies» 45 (2001), pp. 65-79

Davies–Kathirithamby 1986 = M. Davies, J. Kathirithamby, *Greek Insects*, Oxford 1986

Davies 1988 = M. Davies, *Epicorum graecorum fragmenta*, Göttingen 1988

Di Benedetto 1975 = V. Di Benedetto, *Euripide: teatro e società*, Torino 1975

Di Benedetto 1997 = V. Di Benedetto, *La tragedia sulla scena. La tragedia greca in quanto spettacolo teatrale*, Torino 1997

Dodds 1960 = E. R. Dodds, *Euripides: Bacchae*, Oxford 1960

- Dover 1993 = K. Dover, *Aristophanes: Frogs*, Oxford 1993
- Dunbar 1995 = N. Dunbar, *Aristophanes: Birds*, Oxford 1995
- Fantuzzi 2011 = M. Fantuzzi, *The dream of the charioteer in the "Rhesus" ascribed to Euripides*, «Trends in Classics» 3 (2011), pp. 38-53
- Fantuzzi 2020 = M. Fantuzzi, *Rhesus attributed to Euripides*, Cambridge 2020
- Ferrari 1988 = F. Ferrari, *Euripide: Ifigenia in Tauride; Ifigenia in Aulide*, Milano 1988
- Finglass 2007 = P. J. Finglass, *Sophocles: Electra*, Cambridge 2007
- Foley 1985 = H. P. Foley, *Ritual Irony: Poetry and Sacrifice in Euripides*, Ithaca 1985
- Foley 2015 = H. P. Foley, *Euripides: Hecuba*, London 2015
- Franco 2003 = C. Franco, *Senza ritegno: il cane e la donna nell'immaginario della Grecia antica*, Bologna 2003
- Franco 2008 = C. Franco, *Questioni di genere e metafore animali nella letteratura greca*, «Annali Online di Ferrara» 1 (2008), pp. 73-94
- Fusillo 1997 = M. Fusillo, *Euripide: Elena*, Milano 1997
- Garvie 1986 = A. F. Garvie, *Choephoroi: Aeschylus*, Oxford 1986
- Garzya 1951 = A. Garzya, *Interpretazioni dell'Andromaca di Euripide*, «Dioniso: bollettino dell'istituto nazionale del dramma antico» 14 (1951), pp. 1-32
- Gibert 2005 = J. Gibert, *Clitemnestra's First Marriage: Euripides' Iphigenia in Aulis*, in V. Pedrick, S. M. Oberhelman (eds.), *The soul of tragedy. Essays on Athenian drama*, Chicago 2005

- Girard 1977 = R. Girard, *Violence and the Sacred*, Baltimore 1977
- Gregory 1999 = J. Gregory, *Euripides: Hecuba: Introduction, text, and commentary*, Oxford 1999
- Gregory 2020 = J. Gregory, *Iphigenia at Aulis* in A. Markantonatos (ed.), *Brill's Companion to Euripides*, Leiden-Boston 2020, pp. 395-414
- Griffith 1999 = M. Griffith, *Antigone: Sophocles*, Cambridge 1999
- Grube 1941 = G. M. A. Grube, *The drama of Euripides*, London 1941
- Guastini 2004 = D. Guastini, *Aristotele e la metafora: ovvero un elogio dell'approssimazione*, «Isonomia» (2005), pp. 1-18
- Guépin 1968 = J. P. Guépin, *The tragic paradox: Myth and ritual in Greek tragedy*, Amsterdam 1968
- Hall 2024 = E. Hall, *Aeschylus: Agamemnon*, Liverpool 2024
- Handley–Rea 1957 = E. W. Handley, J. Rea, *The Telephus of Euripides*, London 1957
- Harriott 1982 = R. M. Harriott, *The Argive Elders, the Discerning Shepherd and the Fawning Dog: Misleading Communication in the Agamemnon*, «The Classical Quarterly» 32 (1982), pp. 9-17
- Heath 1999 = J. Heath, *Disentangling the Beast: Humans and Other Animals in Aeschylus' Oresteia*, «The Journal of Hellenic Studies» 119 (1999), pp. 14-47
- Henderson 1987 = J. Henderson, *Aristophanes' Lysistrata*, Oxford 1987
- Henrichs 2000 = A. Henrichs, *Drama and dromena: bloodshed, violence and sacrificial metaphor in Euripides*, «Harvard Studies in Classical Philology» 100 (2000), pp. 173-188

- Henrichs 2012 = A. Henrichs, *Animal sacrifice in Greek tragedy: ritual, metaphor, problematizations*, in C. A. Faraone, F. S. Naiden (eds.), *Greek and Roman animal sacrifice: ancient victims, modern observers*, Cambridge-New York 2012, pp. 180-194
- Herman 1987 = G. Herman, *Ritualized friendship and the Greek city*, Cambridge 1987
- Hornblower 2015 = S. Hornblower, *Lykophron: Alexandra: introduction, text and commentary*, Oxford 2015
- Hunter–Laemmle 2020 = R. Hunter, R. Laemmle, *Euripides: Cyclops*, Cambridge 2020
- Karamanou 2017 = I. Karamanou, *Euripides: Alexandros*, Berlin-Boston 2017
- Kirkwood 1947 = G. H. Kirkwood, *Hecuba and nomos*, «Transactions and Proceedings of the American Philological Association» 78 (1947), pp. 61-68
- Kitto 1939 = H. D. F. Kitto, *Greek tragedy: a literary study*, London 1939
- Kyriakou 1997 = P. Kyriakou, *Present and Past in Euripides' Andromache*, «Mnemosyne» 50 (1997), pp. 7-26
- Knox 1952 = B.M.W. Knox, *The lion in the House (Agamemnon 717-36 [Murray])*, «Classical Philology» 47 (1952), pp. 17-25
- Konstantinou 2012 = A. Konstantinou, *The lioness imagery in Greek tragedy*, «Quaderni Urbinati di cultura classica» 101 (2012), pp. 125-141
- Kovacs 1980 = D. Kovacs, *The Andromache of Euripides: an interpretation*, Oxford 1980
- Kovacs 2018 = D. Kovacs, *Euripides: Troades*, Oxford 2018

Lebeau 2008 = A. Lebeau, *Euripide, un bestiaire*, in D. Auger, J. Peigney (eds.), *Φιλευριπίδης: Phileuripidès: mélanges offerts à François Jouan*, Paris 2008, pp. 393-403

Lilja 1976 = S. Lilja, *Dogs in Ancient Greek Poetry*, Helsinki 1976

Lloyd 1992 = M. Lloyd, *The agon in Euripides*, Oxford 1992

Lloyd 2005 = M. Lloyd, *Euripides: Andromache*, Warminster 2005

Lonsdale 1979 = S. H. Lonsdale, *Attitudes towards animals in ancient Greece*, «Greece & Rome» 26 (1979), pp. 146-159

Lonsdale 1990 = S. H. Lonsdale, *Creatures of Speech: lion, herding and hunting similes in the Iliad*, Stuttgart 1990

Loraux 1987 = N. Loraux, *Tragic Ways of Killing a Woman*, Harvard 1987

Loreaux 1988 = N. Loreaux, *Come uccidere tragicamente una donna*, trad. it. di P. Botteri, Roma-Bari 1988

Luppi 2011 = V. Luppi, *La doppia identità di Elena nell'omonima tragedia di Euripide*, «Quaderni Urbinati di Cultura Classica» 98 (2011), pp.11-20

Luschnig 1976 = C. A. E. Luschnig, *Euripides' Hecabe: the time is out of joint*, «The Classical Journal» 71 (1976), pp. 227-234

MacDowell 1971 = D. M. MacDowell, *Wasps: Aristophanes*, Oxford 1971

Mainoldi 1987 = C. Mainoldi, *L'immagine del lupo e del cane nella Grecia antica da Omero a Platone*, Paris 1987

Meridor 1978 = R. Meridor, *Hecuba's Revenge Some Observations on Euripides' Hecuba*, «The American Journal of Philology» 99 (1978), pp. 28-35.

Mirto 2012 = M. S. Mirto, *La figura di Teti e la crisi del gamos eroico nell'Andromaca di Euripide*, «Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici» 69 (2012), pp. 45-69

Mynott 2018 = J. Mynott, *Birds in ancient world*, Oxford 2018

Moles 2021 = F. Moles, *Giovani vittime della guerra tra ira e vendetta nel teatro euripideo*, in M. De Poli (ed.), *Il teatro delle emozioni: l'ira*. Atti del 3° Convegno Internazionale di Studi (Padova, 12-14 ottobre 2020) Padova 2021, pp. 247-275

Mossman 1995 = J. Mossman, *Wild justice: A study of Euripides' Hecuba*, Oxford 1995

O'Connor-Visser 1987 = E. A. M. E. O'Connor-Visser, *Aspects of human sacrifice in the tragedies of Euripides*, Amsterdam 1987

Osborne 2007 = C. Osborne, *Dumb Beasts and Dead Philosophers: humanity and the humane in ancient philosophy and literature*, Oxford 2007

Palumbo Stracca 2004 = B. M. Palumbo Stracca, *La voce dell'usignolo, il suono dell'aulo: Aristoph. "Av." 209-222 (e alcuni passi tragici)*, «Rivista di cultura classica e medioevale» 46 (2004), pp. 207-218

Papadimitropoulos 2006 = L. Papadimitropoulos, *Marriage and Strife in Euripides' Andromache*, «Greek, Roman, and Byzantine Studies» 46 (2006), pp. 147-158

Papastamati 2017 = S. Papastamati, *The poetics of kalos thanatos in Euripides' Hecuba: masculine and feminine motifs in Polyxena's death*, «Mnemosyne» 70 (2017), pp. 361-385

Parker 2007 = L. P. E. Parker, *Euripides: Alcestis*, Oxford 2007

- Pellegrin 1986 = P. Pellegrin, *Aristotle's Classification of Animals: biology and the conceptual unity of the Aristotelian Corpus*, Londra 1986,
- Podlecki 1989 = A. J. Podlecki, *Aeschylus: Eumenides*, Warminster 1989
- Poe 2020 = J. P. Poe, *Trojan women* in A. Markantonatos (ed.), *Brill's Companion to Euripides*, Leiden-Boston 2020, pp. 255-277
- Reckford 1991 = K. Reckford, *Pity and terror in Euripides' Hecuba*, «Arion: A Journal of Humanities and the Classics» 1 (1991), pp. 24-43
- Richardson 1993 = N. Richardson, *The Iliad: a commentary; volume VI: books 21-24*, Cambridge 1993
- Roisman 2022 = H. M. Roisman, *Euripides: Andromache*, London 2022
- Rose 1979 = G.P. Rose, *Odysseus' barking heart*, «Transactions of the American Philological Association» 109 (1979), pp. 215-230
- Russo–Privitera 1985 = J. Russo, G. A. Privitera, *Omero: Odissea, volume V, libri XVII-XX*, Vicenza 1985
- Said 1992 = S. Said, *Le bestiaire tragique*, «Studi Italiani di Filologia Classica» 10 (1992), pp. 201-234
- Scharffenberger 2020 = E. Scharffenberger, *Andromache* in A. Markantonatos (ed.), *Brill's Companion to Euripides*, Leiden-Boston 2020, pp. 139-157
- Schnapp-Gourbeillon 1981 = A. Schnapp-Gourbeillon, *Lions, héros, masques: les représentations de l'animal chez Homère*, Paris 1981
- Scodel 1998 = R. Scodel, *The captive's dilemma: sexual acquiescence in Euripides Hecuba and Troades*, «Harvard Studies in Classical Philology» 98 (1998), pp. 137-154

Segal 1990a = C. Segal, *Golden armor and servile robes: heroism and metamorphosis in Hecuba of Euripides*, «The American Journal of Philology» 111 (1990), pp. 304-317

Segal 1990b = C. Segal, *Violence and the other: Greek, female, and barbarian in Euripides' Hecuba*, «Transactions of American Philological Association» 120 (1990), pp. 109-131

Seisdedos 1985 = A. Seisdedos, *Significación y desarrollo de las metáforas de animales en Eurípides*, «Helmántica» 36 (1985), pp. 277-293

Sifakis 1979 = G. M. Sifakis, *Children in Greek tragedy*, «Bulletin of the Institute of Classical Studies» 26 (1979), pp. 67-80

Sommerstein 2019 = A. H. Sommerstein, *Aeschylus: Suppliants*, Cambridge 2019

Stevens 1971 = P. T. Stevens, *Euripides: Andromache*, Oxford 1971

Stinton 1965 = T. C. W. Stinton, *Euripides and the Judgment of Paris*, London 1965

Suter 2003 = A. Suter, *Lament in Euripides' trojan women*, «Mnemosyne» 56 (2003), pp. 1-28

Tait 2020 = P. Tait, *Animals in drama and theatrical performance: anthropocentric emotionalism*, «Animal studies journal» 9 (2020), pp. 213-239

Thompson 1895 = D. W. Thompson, *A glossary of Greek birds*, Oxford 1895

Thompson 1947 = D. W. Thompson, *A glossary of Greek fishes*, Oxford 1947

Thumiger 2006 = C. Thumiger, *Animal World, Animal Representation, and the "Hunting-Model": Between Literal and Figurative in Euripides' "Bacchae"*, «Phoenix» 60 (2006), pp. 191-210

Thumiger 2008 = C. Thumiger, *ἀνάγκης ζεύγματ' ἐμπεπτώκαμεν: Greek tragedy between human and animal*, «Leeds International Classical Studies» 7 (2008), pp. 1-21

Thumiger 2014 = C. Thumiger, *Animals in Tragedy*, in G. L. Campbell (ed.), *The Oxford Handbook of Animals in Classical Thought and Life*, Oxford 2014, pp. 84-98

Torrance 2005 = I. Torrance, *Andromache Aichmalotos: concubine or wife?*, «Hermathena» 179 (2005), pp. 39-66

Tzanetou 2020 = A. Tzanetou, *Hecuba* in A. Markantonatos (ed.), *Brill's Companion to Euripides*, Leiden-Boston 2020, pp. 158-181

Uncini 2019= C. Uncini, *Nozze rubate e morte incombente: la messa in scena della gioia delusa*, in M. De Poli (ed.) *Il teatro delle emozioni: la gioia*, Padova 2019, pp. 97-112.

Valtadorou 2022 = A. S. Valtadorou, *Merely a slave? Bastardy, legitimation and inheritance in Euripides' Andromache*, «The classical Journal» 117 (2022), pp. 422-437

Vester 2009 = C. Vester, *Bigamy and bastardy, wives and concubines: civic identity in Andromache*, in R. C. Cousland, J. Rutherford Hume (eds.), *The Play of Texts and Fragments: Essays in honour of Martin Cropp*, Leiden-Boston 2009, pp. 293-305

Visvardi 2011 = E. Visvardi, *Pity and panhellenic politics: choral emotion in Euripides' Hecuba and Trojan Women*, in D. M. Carter (ed.), *Why Athens?, A reappraisal of tragic politics*, Oxford 2011, pp. 269-291

Volpe Cacciatore 2003 = P. Volpe Cacciatore, *Passato e presente nel lamento dell'Andromaca euripidea*, «Prometheus» 29 (2003), pp. 37-47

Zanotti 2019 = G. Zanotti, *Κυνὸς σῆμα: Euripides' Hecuba and the uses of revenge*, «Arethusa» 52 (2019), pp. 1-19

Zeitlin 1970 = F. L. Zeitlin, *The ritual world of Greek tragedy*, New York 1970

Zucker 2005 = A. Zucker, *Les classes zoologiques en Grèce ancienne, d'Homère (VIIIe av. J.-C.) à Élien (IIIe ap. J.-C.)*, Provence 2005