La collana della Scuola di Alta Formazione Dottorale accoglie le migliori tesi di dottorato dell'Università degli Studi di Bergamo, insignite della dignità di stampa e sottoposte a procedura di *blind peer review*.

Sposa dell'eroe troiano Ettore, madre di Astianatte, Andromaca resta tuttavia una delle più criptiche figure femminili del mito antico. Grazie a una rivisitazione complessiva delle fonti e a una metodologia di ricerca comparativa, come quella presentata in questo studio, è possibile delineare meglio un personaggio che troppo spesso la critica ha idealizzato e cristallizzato nell'immagine di sposa devota e madre affettuosa. In un gioco di specchi che è anche un viaggio nel tempo e nello spazio, basato sulla ricerca di continuità e divergenze tematiche e strutturali, il lavoro ripercorre la storia della presentazione e della ricezione culturale di Andromaca non solo attraverso le riletture di autori classici (Omero, Saffo, Euripide, Ennio, Virgilio, Ovidio, Properzio, Seneca), ma anche mediante le sopravvivenze del mito nella Seconda Sofistica (Quinto Smirneo, Ditti Cretese, Darete Frigio), nel melodramma e nella modernità (Racine, Baudelaire, De Sanctis, Saponaro). Dietro la superficie vengono così additati significati nascosti e persino contraddittori che consentono una nuova valorizzazione e percezione dinamica, anche oppositiva, di Andromaca.

Carmen Spadaro insegna presso il Liceo Classico "Paolo Sarpi" di Bergamo. Ha conseguito il titolo di Dottore di Ricerca in Studi Umanistici Interculturali (XXIX Ciclo) presso l'Università degli Studi di Bergamo. Oltre che nell'ambito dell'editoria scolastica, ha pubblicato saggi e articoli dedicati a figure femminili del mito antico in cataloghi d'arte e in periodici specialistici.

CC BY NC ND OPEN ACCESS

ISBN: 978-88-940721-9-8
DOI: 10.6092/978-88-940721-9-8

Carmen Spadaro ANDROMACA

15

Collana della Scuola di Alta Formazione Dottorale
- 15 -

Carmen Spadaro

ANDROMACA
Indagine storica, filologica e culturale di un mito letterario

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI BERGAMO

2020

Collana della Scuola di Alta Formazione Dottorale

Diretta da Paolo Cesaretti

Ogni volume è sottoposto a *blind peer review*.

ISSN: 2611-9927

Sito web: https://aisberg.unibg.it/handle/10446/130100

Carmen Spadaro

ANDROMACA
Indagine storica, filologica e culturale di un mito letterario

Università degli Studi di Bergamo

2020

Andromaca. Indagine storica, filologica e culturale di un mito letterario / Carmen Spadaro. – Bergamo :
Università degli Studi di Bergamo, 2020.
(Collana della Scuola di Alta Formazione Dottorale; 15)

ISBN: 978-88-940721-9-8
DOI: 10.6092/978-88-940721-9-8

Questo volume è rilasciato sotto licenza Creative Commons
Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 4.0

© 2020 Carmen Spadaro

Progetto grafico: Servizi Editoriali – Università degli Studi di Bergamo
© 2018 Università degli Studi di Bergamo
via Salvecchio, 19
24129 Bergamo
Cod. Fiscale 80004350163
P. IVA 01612800167

https://aisberg.unibg.it/handle/10446/157542

A Virginia e Ginevra,
forza e luce della mia vita,
respiro della mia anima,
tenere compagne di ogni mio passo.

Vorrei ringraziare sentitamente tutti coloro che a vario titolo mi sono stati accanto durante questo importante percorso formativo e hanno contribuito alla realizzazione del presente lavoro.
Innanzitutto desidero ringraziare il Prof. Paolo Cesaretti, mio Tutor, non solo per il sostegno, la disponibilità e l'attenzione che ha sempre dimostrato verso la mia tesi, ma anche e soprattutto per aver creduto in me e nella validità del mio progetto, nonché per gli impagabili consigli metodologici e teorici, che hanno accompagnato costantemente tutte le fasi della mia indagine: la sua professionalità e il suo amore per la ricerca rappresenteranno per me sempre un modello da seguire.
Ringrazio il prof. Daniele Giglioli, mio Co-Tutor, per l'interesse e l'entusiasmo con cui ha sempre letto il mio lavoro, per l'incoraggiamento e per il suo ottimismo rasserenante, per i preziosi suggerimenti soprattutto nell'ambito letterario del periodo moderno.
Un ringraziamento speciale è rivolto alla Prof.ssa Alessandra Violi, Coordinatrice del dottorato di ricerca in "Studi umanistici interculturali", per la stima dimostratami, per la sua comprensione e per i numerosi stimoli derivati da questa esperienza.
Vorrei esprimere la mia gratitudine al Prof. Enrico Giannetto, al Prof. Adolfo Scotto di Luzio, alla Prof.ssa Paola Radici Colace, cui devo la mia formazione filologica, e al Prof. Corrado Cuccoro, mio collega e amico, per le utili indicazioni bibliografiche, di cui mi sono avvalsa in alcune sezioni del mio lavoro.
Inoltre, per avermi sostenuto e incoraggiato in questi anni, sono riconoscente alla mia famiglia, su cui ho sempre potuto fare affidamento, e, in particolare, a mia madre, senza la quale nulla sarebbe stato possibile. Ringrazio, infine, Alessandro, per il supporto morale e "tecnico", e le mie figlie, Virginia e Ginevra, per avere spesso alleggerito, con il loro sguardo libero e incantato, la fatica di questo duro ma gratificante cammino.

Sommario

Introduzione……. 1

Cap. I- Andromaca in Omero

1.1 La presentazione di Andromaca in Omero…… 17
1.2 Dietro le apparenze: cavalli, guerra e potere delle donne …… 20
1.3 Andromaca= Amazzone?..... 26
2.1 Tra Andromaca e Andromaco …….. 28
2.2 Andromaca, sposa ideale di Ettore …… 28
3.1 La maternità nell'Iliade…….. 38
3.2 Andromaca, madre di Astianatte ……. 39

Cap. II- Andromaca nella lirica arcaica

1.1 Andromaca nella lirica ……. 49
1.2 L'attività cultuale e il canto di nozze ……. 50
2.1 Testo e traduzione del componimento sulle nozze di Ettore e Andromaca (Sapph. fr. 44 LP)……. 54
2.2 Commento …….. 57
2.3 Classificazione del fr. 44 LP…… 59
2.4 Perché Andromaca?..... 64
2.5 Ἑλικῶπις Ἀνδρομάχη **66**
2.6 Ἁβρὰ Ἀνδρομάχη **75**
3 Il fr. 44 LP e l'Iliade…… 77
4 I canti del componimento ……. 81
5 Interpretazione del canto…….. 84

Cap. III- Andromaca in Euripide

1.1 Introduzione: Andromaca, emblema dei vinti in Euripide ……. 86
1.2 Euripide e il mito troiano …… 88
2.1 *Andromaca* ……... 89

2.2 Commento all'*Andromaca* ……. 104
3.1 Le *Troiane* …… 117
3.2 Commento alle *Troiane*……. 129
4 L' Andromaca di Euripide …… 135
5 Le donne ad Atene fra realtà e teatro euripideo …… 138
6.1 La maternità in Euripide: rapporto madre-figlio …….. 145
6.2 Una madre di nome Andromaca …… 147
7 Una sposa ideale …….. 158
8.1 Le donne del ciclo troiano in Euripide ……... 163
8.2 Andromaca ed Ermione ……. 165
8.3 Andromaca ed Ecuba ……. 172
9 Approfondimenti intertestuali …… 174

Cap. IV- Andromaca a Roma

1.1 Introduzione ……. 181
2.1 Ennio ……. 181
2.2 Andromacha (85-99 Vahlen): testo e traduzione …… 183
2.3 Commento all'*Andromacha* ……. 186
2.4 Gli altri frammenti …….. 188
2.5 L'esilio di Andromaca……. 195
3.1 Il terzo libro dell'*Eneide* di Virgilio …….. 200
3.2 L'episodio di Andromaca ed Eleno (*Aen*. 3.294-357, 463-505) …….. 202
3.3 Andromaca in Virgilio …… 211
4.1 Andromaca nell'elegia di età augustea …….. 225
4.2 Andromaca in Properzio ……. 226
4.3 Andromaca in Ovidio …….. 234
5.1 Andromaca in età imperiale: Seneca e la tragedia ……... 243
5.2 *Troades*…… 244
5.3 Commento alle *Troades* ……... 251
5.4 Andromaca in Seneca …….. 256
5.5 Andromaca:moglie e madre …….. 261
5.6 Andromaca e gli altri personaggi …….. 269
5.7 Le apparizioni ……. 285

Approfondimento: alcuni percorsi post-classici della figura di Andromaca

	Premessa……	**291**
1	**Sopravvivenza di Andromaca durante l'età post-classica: Omero ed Euripide 'reinventati' da Quinto Smirneo, Ditti Cretese, Darete Frigio…….**	**291**
	L'Andromaca di Racine: contaminatio di modelli classici……	**301**
2	**Andromaca nel melodramma italiano del Settecento e Ottocento ……**	**317**
3.1	**Considerazioni generali sulla figura di Andromaca nel melodramma**	
3.2	**italiano……**	**335**
	L'Andromaca virgiliana di Baudelaire ……..	**336**
4	**Andromaca nel Novecento italiano ……**	**341**
5.1	**Cenni bibliografici supplementari ……...**	**360**
5.2	**Conclusioni generali……**	**363**
	Bibliografia……..	**369**
	Indice dei principali passi greci e latini citati……	**410**

Introduzione

Andromaca: storia e fortuna di un mito dalla Grecia antica al Novecento

Sposa di Ettore e madre di Astianatte, Andromaca,[1] fin dal suo nome, è tra le figure più enigmatiche e meno studiate del panorama letterario. A partire da Omero, che canta il suo tragico destino, la storia di questa eroina si sviluppa nell'opera di vari autori, arricchendosi, con il trascorrere del tempo, versione dopo versione, di aspetti sempre nuovi. Se dovessimo sintetizzare il personaggio, di primo acchito diremmo che l'eroina è stata recepita come la moglie devota e la madre *maesta*, ma è davvero soltanto questo? Chi si manifesta attraverso Andromaca? Perché è stata idealizzata? È la donna dell'antichità, remissiva dinanzi agli ordini degli uomini, o è un personaggio femminile atipico, che cerca, a suo modo, di imporre la propria volontà? È la moglie che attende ai lavori muliebri dentro casa, secondo l'antico costume ellenico, o è colei che inaspettatamente si improvvisa stratega fuori dalle mura domestiche? È una figura debole che piange inconsolabilmente la morte del marito e prega per la salvezza del figlio o è un'immagine eroica, coraggiosa e risoluta, che, nonostante il dolore, non si abbatte e mantiene inalterata la sua dignità? È una supplice impotente o una Menade furiosa? È la principessa che ha compiuto un'irreparabile parabola discendente o è una saggia che accetta stoicamente la katastrofhé ("rovesciamento della sorte"), senza compromettere la sua regalità? Quali molteplici e variegate sfaccettature si celano dietro Andromaca? Questo mito inaspettatamente solleva numerosi interrogativi, le cui risposte devono essere cercate nel contesto sociale, culturale e politico delle opere dei vari autori che hanno trattato il suo personaggio.

Andromaca è ricordata da millenni come prototipo di donna ideale nella Grecia antica, con peculiarità fissate dalla tradizione e ben determinate, le quali probabilmente sono state anche la causa della modesta attenzione che le hanno accordato gli studiosi, affascinati in prevalenza da altre figure del mito, considerate più problematiche e più elusive (si pensi a tutte le riletture di Antigone, di Elena e di Medea). La tematica narrativa, che consta di una parte molto conosciuta (Ettore muore durante la guerra di Troia, ucciso da Achille; Andromaca rimane vedova e suo figlio Astianatte viene gettato giù dalle mura diroccate della città) e di una meno nota (la donna

[1] La tradizione ci tramanda oltre alla più famosa, la moglie di Ettore, altri due personaggi con questo nome: una pressoché sconosciuta, citata da Servio (*In Aen*. 6.21), figlia dell'ateniese Eurimedonte destinata ad essere sacrificata al Minotauro, l'altra un'Amazzone (*Schol. in Il*. 3.189; Tzetze, *Posth*.182; amazzonomachie vascolari. Vd.*infra*, n.6).

diventa concubina di Neottolemo e poi, alla morte di quest'ultimo, si sposa con Eleno, fratello di Ettore, trasferendosi in Epiro), non è priva di riscritture, rifacimenti e varianti. Muovendosi sulle orme di quell'autorevole filone della critica letteraria che ha offerto preziosi contributi per la comprensione di miti letterari,[2] il presente lavoro ripercorre nel tempo e nello spazio, attraverso le fonti letterarie, la storia di questa eroina, cercando di rischiarare, dal punto di vista filologico, storico e culturale,[3] gli aspetti più reconditi e sottintesi, analizzando anche le varianti meno note del mito e offrendo un ritratto a tutto tondo del personaggio. L'indagine si fonda su documenti di autori della classicità (Omero, Saffo, Euripide, Ennio, Virgilio, Ovidio, Properzio, Seneca), in cui la figura di Andromaca gode di una certa rilevanza; nell'approfondimento finale l'attenzione si sposta sulla fortuna del mito di questa eroina nel periodo post-classico (Quinto Smirneo, Ditti Cretese, Darete Frigio),[4] nel melodramma italiano e nella modernità (Racine, Baudelaire, De Sanctis, Saponaro).[5]

Il lavoro non prende in considerazione le arti figurative, ma, benché non sia oggetto della nostra indagine, si può affermare che la storia dell'eroina in questo ambito è legata principalmente alle vicende di Troia (distruzione della città, morte di Ettore, sorte di Astianatte), mentre è poco presente la restante tradizione (la schiavitù, il rapporto con Neottolemo, il matrimonio con Eleno, Butroto).[6]

---

[2] Solo per fare qualche esempio, Steiner 2003[2]; Bettini- Pellizer 2003; Guidorizzi 2009b; Guidorizzi 2012; Donadi 2013[10]; Ciani 2013[6]; Ciani 2013[10]; Bettini-Brillante 2014; Pattoni 2014[10]; Ieranò 2015. In questo ambito significativa è anche la recente pubblicazione sulle Danaidi di M.P. Beriotto (Beriotto 2016), che, pur non ignorando le diverse scuole di pensiero sull'interpretazione del mito (analisi delle funzioni di Propp; semantica strutturale di Greimas, basata su opposizioni binarie; metodologia strutturalista fondata sul "mitema"), opta per un'indagine storico-filologica delle fonti, ripercorrendo la storia di questi personaggi dall'età arcaica fino al IV sec. a.C., avvalendosi anche delle attestazioni scoliastiche e paremiografiche. Pregevole è anche l'articolo sull'eroe Idomeneo di Valverde Sanchez (Valverde Sanchez 2005) che testimonia la fortuna di questo mito, non solo nell'età classica e post-classica, tanto in campo letterario quanto in quello artistico, ma anche in età moderna, soprattutto durante il XVIII secolo, nelle opere teatrali e melodrammatiche, che si basano principalmente sulla versione tramandata da Servio e ripresa successivamente da alcuni mitografi.

[3] Non si è volutamente preso in esame l'aspetto metrico, drammaturgico e retorico.

[4] La datazione di Quinto Smirneo è piuttosto discussa. Nel lavoro ci si attiene allo studio effettuato da Lelli 2013, p.XX, che lo colloca tra il II e il III sec. Le due opere di Ditti Cretese e di Darete Frigio sono trasmesse in latino, ma appartengono a un autore greco ignoto e sono di datazione incerta. Senza addentrarsi sulla questione della datazione, il lavoro si basa sull'ipotesi di Prosperi 2013, p. 5, che li colloca intorno al II secolo.

[5] La scelta dei testi dell'approfondimento ha una funzione meramente esemplificativa, includendo autori appartenenti a periodi storici diversi e opere di genere e fama differenti. Nell'ambito della modernità, a parte Racine e Baudelaire, la cui rilevanza è troppo nota per essere taciuta e il cui contributo alla valorizzazione e all'evoluzione del personaggio è fondamentale, sono state volutamente trascurate opere appartenenti alla letteratura straniera moderna e contemporanea e si è posto l'accento esclusivamente sul Novecento italiano.

[6] Si possono, tuttavia, segnalare alcune opere vascolari in cui compare Andromaca, come il cratere calcidese di Würzburg (risalente al VI sec. a.C., dove, oltre a esserci Ettore che si congeda dalla sposa, appaiono anche Elena e Paride) o la coppa del vasaio Brygos (V sec. a.C., in cui Andromaca difende Astianatte dai Greci. Vd. *infra* cap. 3 "Andromaca in Euripide", par. 9 "Approfondimenti intertestuali- E) Andromaca bellicosa "); nella *Domus Aurea* di Nerone si trova la sala di Ettore e Andromaca, dove è dipinto l'ultimo saluto di marito e moglie narrato nell'*Iliade* (*Il*. 6.390-496) e nella miniatura XXVI dell'*Iliade Ambrosiana* viene raffigurato l'addio di Ettore. L'eroina compare anche in vari sarcofagi romani, dove è rappresentato il riscatto del corpo di Ettore. In età moderna si

La ricerca è stata divisa in due momenti: 1) fase ricognitiva, con individuazione e classificazione dei documenti; 2) analisi e confronto di testi e personaggi (metodo analitico-comparativo). Dopo l'esame della semantica del testo letterario, il lavoro si è rivolto all'analisi dell'azione e all'individuazione delle motivazioni alla base dei comportamenti/situazioni che coinvolgono la figura di Andromaca. In alcuni casi è stato possibile avanzare ipotesi circa il meccanismo di produzione del testo e di transtestualità,[7] grazie ad analogie con documenti letterari e affinità/divergenze fra personaggi. [8] Il lavoro si è soffermato anche sull'individuazione di isotopie figurative-tematiche (per es. della guerra, della Menade, dell'Amazzone, della maternità).

In base ai due obiettivi propostici (1- tracciare un quadro esaustivo del personaggio, finora mancante;[9] 2- interpretare l'etimologia del nome) si è ragionato sul probabile significato dell'antroponimo e sulle varie sfaccettature della personalità di Andromaca, presentata come un'insolita e ambigua fusione di più figure, che apparentemente non hanno alcuna caratteristica in comune (le immagini della madre, della moglie e della debole donna stonano con quelle dell'Amazzone, della Menade e del guerriero), ma che invero nascondono notevoli corrispondenze. Analizzando la situazione delle donne nella Grecia classica, è stato possibile

---

possono ricordare il "*Sogno di Andromaca*", affresco di Giulio Romano (1536-1539 ca) nella sala di Troia nel Palazzo Ducale di Mantova e il dipinto "*Ettore e Andromaca*" (1709 ca) di G. A. Pellegrini. Allo stesso argomento di derivazione omerica si sono ispirati fra il Settecento e l'Ottocento nelle loro tele A. P. Losenko (opera rimasta incompiuta per la sopraggiunta morte dell'artista nel 1773) e F. Castelli (post 1811) e nel Novecento G. De Chirico in varie sculture e in diversi disegni e dipinti. La vedova che piange sul cadavere di Ettore si trova in una quadro di J. L. David ("*Il compianto di Andromaca sul corpo di Ettore*" del 1783). Per le vicende successive si possono ricordare due dipinti: Andromaca e Pirro raffigurati da P. N. Guerin (1810) e un'Andromaca prigioniera rappresentata da F. Leighton (1888). Vd. *EAA s.v.* Un'Andromaca amazzone, che non si identifica chiaramente con la sposa di Ettore, invece, è presente svariate volte nelle scene di amazzonomachie dei vasi attici a figure rosse e nere. Questo personaggio viene rappresentato o da solo o in lotta contro Eracle (per es. nell'anfora attica a figure nere, conservata nel Museo di Villa Giulia, inv. 131391).

[7] Genette 1997 distingue cinque tipologie di transtestualità: il paratesto, l'intertesto, l'architesto, il metatesto e l'ipertesto.

[8] L'analogia fra i personaggi è alla base di numerosi studi di mitologia e letteratura comparata secondo cui "*i poeti non creano alcun nuovo mito essenziale; ma espongono miti già esistenti, li svolgono, li ornano o inconsciamente o seguendo l'analogia e la coscienza creativa del popolo*" (De Gubernatis 1887, p. 2). L'analisi comparativa di cui ci avvaliamo consiste nell'analizzare le analogie e le differenze fra personaggi al fine di pervenire a un'interpretazione plausibile ed evidenziare eventuali interrelazioni fra testi e/o autori. Il metodo comparativo è utilizzato in moltissime discipline (storia, linguistica, mitologia, filologia, sociologia, etnologia) con risultati apprezzabili (per es. Di Benedetto 1979 in cui si accosta il peregrinare di Edipo a quello di Odisseo; *Id* 1992, pp. 24-46 dove si paragona Alcesti a Medea e quest'ultima a Fedra, basandosi anche sull'uso del termine qumoév*; Id*. 1994 *passim*; in particolare, per quanto riguarda la nostra eroina, si segnalano i seguenti studi: Caviglia 1981, p. 56 in cui si confrontano Andromaca e Penelope; Corsaro 1991, p. 64 in cui le figure di Ecuba e Andromaca risultano speculari all'interno delle *Troades* di Seneca; Belfiore 2000 in cui Andromaca è assimilata a Teti; Seveso 2002, pp. 68-95 in cui, all'interno di modelli di rappresentazione femminile nelle tragedie di Euripide, si mettono a confronto Alcesti e Fedra e soprattutto Medea e Andromaca; *Ead*. 2012 in cui si paragonano le donne del teatro euripidee nel contesto del *topos* della maternità; Pattoni 2008 in cui l'*Alcesti* di Euripide risulterebbe una correzione del modello iliadico: Alcesti=Ettore; Admeto=Andromaca; F. Perusino che, all'interno del convegno "Andromaca e Filottete, eroi fuori luogo" del 2011 presenta un intervento intitolato "*Andromaca l'anti-Medea*?").

[9] L'unica monografia sul personaggio è datata di quasi un secolo (Spotorno 1930).

tracciare un profilo che la configuri come sposa ideale. L'esame filologico si è concentrato soprattutto su alcuni termini chiave che fungono da spia per la caratterizzazione del personaggio: in Saffo, specificatamente, l'analisi si è soffermata su due aggettivi di difficile interpretazione (e|likw%piv e a|braé). Sono stati presi in considerazione alcuni temi (guerra, sacrificio, menadismo, acqua e roccia, qaélamov- qaénatov), nel cui contesto Andromaca agisce. Si è indagato, inoltre, sul valore dei riferimenti zoomorfi (giovenca, ape, cavalla) in connessione con la sposa di Ettore e sugli elementi che implicano rimandi al suo carattere bellicoso. Ove sia stato ritenuto utile si è fornito anche un breve inquadramento delle opere e degli autori nel loro ambiente sociale, letterario e culturale, al fine di rendere chiara e immediata la comprensione dell'analisi del testo (vd. cap. 2, par.1.2).

Di seguito si riporta una breve sintesi delle fonti prese in esame, suddivise in tre parti: Grecia (Omero, Saffo, Euripide), Roma (Ennio, Virgilio, poeti elegiaci, Seneca) e approfondimento (sopravvivenza della figura di Andromaca nel periodo post-classico, nel melodramma italiano e nella modernità).

Grecia

La prima versione letteraria del mito di Andromaca si trova nell'*Iliade*, dove la moglie di Ettore è una delle pochissime figure femminili che gode di una certa rilevanza. In un contesto di guerra che si basa su valori eroici e su azioni belliche, lo spazio concesso alle donne, infatti, è estremamente ridotto. Omero si sofferma sulla sposa di Ettore in tre luoghi, evidenziando quelle virtù di devozione coniugale e amore materno che caratterizzeranno per sempre il suo mito. Andromaca compare per la prima volta sulla scena nel sesto libro, allorché, temendo per la sorte del marito, si precipita fuori casa e, in preda alla disperazione, va incontro a Ettore insieme ad Astianatte e alla nutrice. La donna, ricordando le morti dei suoi familiari e la presa della sua città natale, Tebe Ipoplacia, prega lo sposo di essere prudente, gli dà consigli strategici e lo supplica di non cercare lo scontro con i nemici, ma l'eroe, per non incorrere nel biasimo collettivo, non esaudisce la sua richiesta. La seconda apparizione avviene nel ventiduesimo libro, dopo che Ettore è stato sconfitto e ucciso da Achille. Anche in questa occasione la donna corre fuori casa e, vedendo dall'alto delle mura lo sposo morto e trascinato dal carro dell'eroe greco, si abbandona a un pianto inconsolabile, straziata dal dolore e attanagliata dal timore per l'incerto destino che attende lei e soprattutto il figlioletto Astianatte. L'ultima scena che vede 'protagonista' la vedova troiana è il momento del compianto funebre per Ettore. La donna

intona il lamento per il marito, prima della madre Ecuba e della cognata Elena. La giovane sposa piange il destino dello sposo e 'profetizza' l'imminente fine di Troia e la morte del figlio.
Nella lirica arcaica la presenza della giovane principessa troiana è minima, essendo testimoniata solo da un'ode di Saffo, in cui si descrive l'arrivo di Andromaca a Troia, in occasione delle sue nozze con Ettore. La poetessa di Lesbo non accoglie la versione tradizionale del mito, ma presenta Andromaca in un contesto totalmente diverso da quello omerico. Saffo fornisce una variante nuova e mai più ripresa: un'Andromaca giovanissima su cui ancora non grava il terribile destino tramandato dalla tradizione. Il clima della narrazione è gioioso e festoso, in contrapposizione con quello luttuoso che fa sempre da sfondo alle vicende dell'eroina. Si assiste a un ribaltamento della situazione tradizionale: la donna si è appena sposata e nutre ancora speranze di un prospero e felice futuro, speranze che, tuttavia, come si sa, verranno deluse.
Il corteo di nozze di Saffo si oppone al 'corteo' -presente o semplicemente evocato- delle donne troiane, costrette a lasciare Troia e a seguire i vincitori greci nelle opere di Euripide. Il tragediografo ateniese offre la drammatizzazione di questo mito, dedicando alla vedova di Ettore due opere, *Andromaca* e le *Troiane*. L'autore nel passaggio dall'*epos* al dra%ma lascia inalterate le caratteristiche essenziali del mito, aggiunge alcuni particolari e puntualizza il ruolo del personaggio, riagganciandosi alla tradizione omerica. Nell'*Andromaca* la nostra eroina, umiliata e vilipesa, unitasi ou\c e|kou%sa (E. *Tr.* 36: «contro la sua volontà») al padrone, Pirro-Neottolemo, figlio dell'uccisore di suo marito, si mostra in tutta la sua fermezza, razionalità e forza di fronte alla capricciosa e crudele Ermione. Può nuovamente esprimere il suo amore materno per Molosso, il figlio che ha avuto da chi l'ha resa schiava[10] e che rappresenta il punto di unione fra vinti e vincitori, partecipando del sangue di entrambi. La donna non è più la sposa legittima presentata nei versi di Omero e Saffo, ma è la concubina, è colei che attenta alla stabilità familiare; lei, che apparteneva a stirpe regale, ora è una schiava. La sua katastrofhé apparentemente si è conclusa, ma dopo la morte dei suoi cari e la perdita della patria, è costretta nuovamente a soffrire. Il personaggio si arricchisce di aspetti nuovi: è una supplice della dea Teti che cerca scampo dalla sua rivale ed è dotata di una grande abilità oratoria. Nella sua r|h%siv (E. *Tr.* 91-102) scandaglia la situazione con estrema lucidità, per giungere, infine, a una riflessione topica universale (E. *Andr.* 100-102: «Non si deve dire felice nessuno dei mortali,/ prima di vedere com'è disceso sotto terra,/ come ha varcato il giorno estremo»[11]), che la rende agli occhi dei lettori/spettatori una figura paradigmatica depositaria di saggezza.

[10] Paus. 1.11 sostiene che Andromaca ha avuto tre figli da Neottolemo (Molosso, Pielo e Pergamo). Igino (*Fab*.123) ne ricorda solo uno di nome Anfialo.
[11] Tonelli 2013, p. 1799.

Nell'a\gwén in cui affronta chi ha preso il suo posto, la greca Ermione, dimostra un'abilità dialettica, sconosciuta nell'*Iliade*. Andromaca in questa tragedia non è più moglie, ma è solo madre: la sua audacia e la sua forza si sgretolano, quando il crudele Menelao cattura il figlio Molosso. La donna, dopo la 'breve parentesi' oratoria in cui riesce a far fronte ai nemici, si trasforma di nuovo in umile supplice, accettando di sacrificare la propria vita per quella del figlio (*Tr.* 413) e giudicando "infelice" la sua carnefice, in quanto priva di figli, e felice se stessa che sta per morire per Molosso. Il suo eroismo è quello proprio delle madri, insito nell'istinto materno; se gli uomini usano le azioni per dimostrare il proprio valore, lei, inerme e debole, può affidarsi solo alle parole, uniche armi a sua disposizione, e al sacrificio. Anche Andromaca, come il marito nell'*Iliade*, dimostra in qualche modo il suo coraggio, decidendo di andare incontro alla morte per il bene della sua famiglia, per salvare il suo *oikos* ("casa"), rappresentato in questo caso solo dal figlio. Il suo gesto risulta tuttavia inutile. La salvezza arriva solo grazie all'intervento di Peleo e della ninfa Teti.

Nelle *Troiane* si narrano le vicende dell'ultima notte di Troia, allorché i capi si spartiscono le prigioniere. Se in Saffo Troia rappresenta il punto di arrivo della donna e del corteo festoso, qui la città di Priamo è il luogo da cui bisogna partire e che si deve abbandonare per sempre. Andromaca si configura come un'eroina senza patria: nell'*Iliade* soffre per la presa della sua città natia e nelle *Troiane* subisce la perdita della sua patria d'adozione. La tragedia è cronologicamente successiva rispetto all'*Andromaca*, ma tratta gli avvenimenti precedenti, spiegando *a posteriori* alcuni riferimenti che si ritrovano nel primo dramma. Andromaca non solo è assegnata a Pirro, ma è costretta a lasciare il figlio Astianatte in mano ai Greci, che lo uccidono, facendolo precipitare giù dalle mura della città ormai distrutta. Nella struttura drammatica "episodica" la vedova di Ettore ha la possibilità di ripercorrere il suo destino con ricordi, che mescolano presente (e imminente futuro) e passato; la donna rappresenta un ossimoro esistenziale: è una daémar ("sposa legittima") divenuta douélh ("schiava"). In E. *Tr.* 636-637 Andromaca, ancora una volta, come nella tragedia precedente, dà voce a una sentenza gnomica: «Non essere mai nati è come essere morti/ ed essere morti è meglio che vivere nello strazio»,[12] in base a cui la sorte di Polissena è certamente da preferire alla sua. L'immagine più struggente di questo personaggio viene offerta dall'episodio in cui è costretta a consegnare il figlioletto Astianatte alla furia omicida e vendicativa dei nemici. Nell'*Iliade* Andromaca è una moglie che diventa vedova, ma che continua ad essere madre; nelle *Troiane* la storia della donna raggiunge l'apice della sua sofferenza, completando la metabolhé ("mutamento") iniziata nel

[12] Tonelli 2013, p. 2265.

poema omerico: ora è una vedova che però si illude di poter continuare ad essere almeno madre, speranza, questa, che viene presto infranta dai Greci. In una *climax* emozionale e semantica (*Tr.* 774: a"gete, feérete, r|iéptete, «Prendetelo, portatelo via, gettatelo giù»), culminante nell'invettiva contro Elena, l'eroina si mostra consapevole della sua impotenza, sa di essere costretta a rassegnarsi, ma non riesce ad accettare la logica maschile della guerra e diventa foriera del concetto denigratorio dell' eu\geéneia ("nobiltà") e dell' a\rethé ("valore") bellica.

Roma

Data l'esiguità delle fonti della tragedia arcaica latina, non si può essere certi che il merito di aver introdotto questo mito a Roma vada a Ennio, l'unico di cui ci siano pervenuti versi inerenti al personaggio, o sia da ascriversi a qualche altro autore. Nel passaggio del mito di Andromaca dal mondo greco a quello latino si assiste a una maggiore umanizzazione e caratterizzazione psicologica dell'eroina. La sua figura diventa sempre più isolata nel suo parossismo di dolore; si tramuta in paradigma, nel bene e nel male, di fedeltà coniugale, amore materno e pianto inconsolabile.

Di Ennio ci sono pervenuti alcuni frammenti della sua *Andromacha aechmalotis*,[13] di cui non è possibile ricostruire nel dettaglio la trama, ma che, nonostante ciò, offre notevoli spunti di riflessione. La figura di questa donna comincia ad abbracciare peculiarità tipiche del mondo romano, restituendoci il 'prototipo' dell'Andromaca 'romanizzata', angustiata per il suo destino di *exul*. Nella sua *Andromacha* l'autore, riprendendo la tragedia euripidea, presenta il personaggio, vittima della guerra, che nostalgicamente rievoca il suo passato e la perduta patria.

Con Virgilio Andromaca ritorna nell'ambito letterario dell'*epos*, benché in un contesto differente, dopo la morte di Neottolemo-Pirro. L'autore inserisce la vedova di Ettore nel terzo libro dell'*Eneide*, all'interno del viaggio effettuato da Enea alla ricerca della terra promessa. L'eroe incontra Andromaca a Butroto, una piccola città dell'Epiro costruita sul modello di Troia; la donna si trova presso il sepolcro vuoto del marito Ettore, tutta intenta a offrire libagioni all'anima del defunto sposo. L'atmosfera sospesa dell'episodio unita all'immobilità della figura restituiscono alla donna il suo *status* di personaggio epico. Come il suo predecessore, Virgilio evidenzia nella caratterizzazione del personaggio virtù muliebri tipicamente romane: glissando sul concubinato con Pirro e sulla sua seconda maternità, l'autore dell'*Eneide* presenta Andromaca come la sposa univira per eccellenza. La donna, tuttavia, per

[13] Ma non si può escludere la sua presenza in tragedie andate perdute. Vd. *infra* cap. 4 "Andromaca a Roma", par. 2.1 "Ennio".

rimanere fedele al marito oltre la morte, deve vivere in una finzione, dove la realtà si confonde con l'illusione.

La lirica latina di età augustea e imperiale (Ovidio, Properzio, Marziale, Giovenale) offre un'immagine inedita della donna, legata principalmente alla sua fisicità e alle sue capacità seduttive. Le virtù muliebri e materne non interessano più. Il poeta è un anti-eroe che 'milita' solo nel campo di battaglia dell'amore. I valori intimi e personali, quindi, si sostituiscono a quelli eroici e la devozione familiare di Andromaca si tramuta in 'disvalore'. Gli autori stessi giocano su doppi sensi derivati proprio dalla tradizione classica più antica (Omero)[14] e ribaltano i canoni 'etici', presentando l'eroina come modello di amante da evitare, non solo riscrivendo, ma spesso addirittura riplasmando la figura della moglie di Ettore con particolari talvolta osceni. La variante lirica del mito non ha prodotto alcun seguito, se non qualche implicito riferimento. Nell'animo degli scrittori rimane salda l'immagine tradizionale e pura della donna. Nell'ambito della classicità l'ultimo esponente che presenta una riscrittura di Andromaca è Seneca, che compone le *Troades* sulla falsariga dell'omonima tragedia euripidea, contaminandola con reminescenze soprattutto enniane e virgiliane. Rispetto al suo illustre modello drammatico, la trama presenta notevoli differenze, proponendo una visione del tutto personale del mito. L'autore cordovese riprende e amplia il caratteristico antropocentrismo e realismo euripideo, presentando il suo personaggio sempre meno idealizzato e ancora più umanizzato. Se nella tragedia attica l'attenzione è rivolta prevalentemente al conflitto interpersonale, in Seneca, invece, il motivo catalizzatore della tragedia è essenzialmente il dissidio interiore del personaggio, lo scontro fra *mens bona* e *furor*. Nel dramma senecano è pressoché assente l'intervento divino, perché tutto (emozioni, sentimenti, decisioni) appartiene al mondo dell'uomo. Andromaca e gli altri personaggi sono costruiti sulla logica della contrapposizione dialettica tipica dei canoni della psicologia stoica (paéqov-a\paéqeia; loégov-ἄlogov; *furor-virtus*).[15] Seneca presenta l'eroina con un forte temperamento, pronta ad affrontare i nemici anche senza armi, pur di difendere il sepolcro del marito e il figlio. Per la prima volta il suo personaggio è dilaniato da un conflitto interiore: prediligere l'amore per Astianatte o quello per lo sposo defunto? Il bambino rappresenta per la madre l'immagine miniaturizzata del marito; nella sua morbosa insistenza sulla somiglianza fra padre e figlioletto, c'è quasi qualcosa di ambiguamente incestuoso (*Tr.* 646-647: *Non aliud, Hector, in meo nato mihi/ placere quam te*,

[14] Per esempio, la metafora del cavallo. Vd. *infra*, cap. 4 "Andromaca a Roma".
[15] Biondi 2001-2003, vol. 3 p. 1300.

«Nient'altro mi piace in mio figlio, Ettore, se non te»).[16] Seneca riprende da Virgilio l'immagine del sepolcro,[17] ma anche in questo caso con un'evidente differenza rispetto al modello: nell'*Eneide* abbiamo un cenotafio con due altari, ma nulla si dice della sua grandezza, né altri passi dell'opera forniscono elementi ulteriori. Nelle *Troades* tutto ruota intorno al *tumulus ingens* e *sacer* (grande e consacrato), *immensa mole* (enorme), fatto costruire da Priamo con grande dispendio di mezzi.[18] È un posto sacro (*Tr.* 509: *sanctas parentis conditi sedes*), perché in questa tragedia per Andromaca Ettore è l'unico dio cui affidarsi. Il tumulo personifica il marito, confondendosi a volte con lui (*Tr.* 508: *tumulus, puer, captiva*, «[ormai siamo] una tomba, un fanciullo, una schiava») e la tomba deve difendere Astianatte, così come faceva il padre in vita. Proprio da questa sovrapposizione deriva l'indecisione, per noi incomprensibile, se salvare il figlio o le ceneri di Ettore. L'eroina raggiunge in questa tragedia l'apice della sua violenza verbale, scontrandosi con l'eroe greco Ulisse. Andromaca è il personaggio centrale e assume dei connotati nuovi: non è più succube passiva come nelle *Troiane* di Euripide, ma escogita astutamente il modo di sottrarre il piccolo Astianatte alla furia dei Greci. Tenta una reazione violenta, si trasforma in una guerriera, un'Amazzone, una Menade. Ingaggia una gara di astuzie con l'eroe itacese, ma, nonostante un'iniziale vittoria, alla fine, per la sua insicurezza e ingenuità, viene sconfitta da chi è più abile di lei. Seneca nella sua opera la presenta sì come combattente coraggiosa, ma pur sempre perdente. La supplica a Ulisse sembra restituire ad Andromaca la sua veste tradizionale, ma anche in questo caso la versione latina non combacia con il modello: i suoi propositi di vendetta contro i Greci per mano di Astianatte, espressi in tutto il terzo atto, e il riferimento a Priamo bambino risparmiato da Ercole (*Tr.* 718-720) cozzano con la richiesta della madre che i Greci offrano al piccolo almeno la possibilità di una vita servile e con la constatazione (simulata?) che il figlio non potrà mai recare alcun danno ai nemici. Si ha l'impressione che ancora una volta Seneca abbia riplasmato la figura dell'eroina, presentandola nel suo ultimo e disperato tentativo di inganno, mentre usa abilmente la *captatio benevolentiae*, come precedentemente aveva fatto con lei Ulisse: veramente i suoi pensieri sono divenuti improvvisamente pacifici? Davvero rinuncerebbe a vendicarsi, se Ulisse la assecondasse? Il lettore/spettatore rimane nel dubbio. Se gli autori precedenti mostrano un'Andromaca che è contemporaneamente madre e moglie, prediligendo di volta in volta un

[16] Si pensi a Fedra quando nel suo delirio dice a Ippolito che in lui ama il volto di Teseo da giovane (Sen. *Phaedr*. 645 ss. *Thesei vulutus amo*…, «Amo il volto di Teseo…») e che il marito è uguale al figlio (Sen. *Phaedr.* 653-654 ss. *vultus […] tuus*…, «aveva il volto […] tuo…»). Il riferimento al corpo del ragazzo (guance, chiome, braccia, testa, dignità) fa affermare alla donna : *est genitor in te* (Sen. *Phaedr*. 658: «Tuo padre si trova in te»).
[17] Presente anche in E. *Tr*. 1132-1133 dove Andromaca prima di partire porge l'estremo saluto al sepolcro di Ettore.
[18] *Tr*. 483-486.

aspetto o un altro a seconda della situazione, nelle *Troades* le due figure non possono essere mai scisse: la madre si fonde e confonde con la moglie (e viceversa) e anche nell'estremo addio al suo bambino l'ultimo pensiero di Andromaca è per Ettore.

Approfondimento

Conclusasi l'epoca classica, il mito troiano naturalmente non scompare, ma continua a diffondersi e a rinnovarsi.[19] Nell'approfondimento vengono affrontate, a titolo di esempio, delle opere, appartenenti a epoche differenti, che presentano una rivisitazione della figura di Andromaca. Si precisa che l'indagine si attiene soltanto all'esame del personaggio, senza pretese di esaustività, soprattutto nel caso di autori eccezionalmente noti e studiati come Racine e Baudelaire. L'analisi si concentra sulla caratterizzazione della principessa troiana, mediante un confronto con i testi classici. L'approfondimento si divide in cinque parti fra loro indipendenti: età post-classica, Racine, melodramma italiano, Baudelaire, Novecento italiano. Nella prima sezione l'attenzione è posta sulla rivisitazione del personaggio da parte di tre autori (Quinto Smirneo, Ditti Cretese, Darete Frigio), che propongono una riscrittura e rilettura dell'*Iliade* e dell'*Odissea*, riplasmando il racconto omerico. Le loro opere fanno gravitare la figura dell'eroina nell'orbita della Guerra di Troia e degli avvenimenti immediatamente successivi: Andromaca si presenta sempre come saggia e ponderata e manifesta spesso qualità profetiche. Le loro composizioni influenzano notevolmente la letteratura medievale, basata prevalentemente su un filone diverso da quello omerico, risalente proprio al periodo post-classico (Quinto Smirneo, Ditti Cretese, Darete Frigio), alle opere e ai commenti a Omero del periodo bizantino (Giovanni Malala, Eustazio) e alle narrazioni mitografiche (Apollodoro, Igino). Così, per esempio, la vicenda troiana trova fra i suoi autori il chierico normanno Benoit de Sainte-Maure, che scrive un *Roman de Troie* in lingua d'oil (circa 1165), di cui viene fornita una traduzione in prosa latina da Guido 'de Columna' identificato da vari studiosi con Guido delle Colonne.[20] In entrambi, come nel testo di Darete, si parla di un sogno premonitore di Andromaca. Il personaggio si abbandona a patetici lamenti e accompagna il suocero Priamo presso la tenda di Achille. A parte i poemi in cui si narrano le vicende troiane, esaltando lo spirito cavalleresco, che anima il periodo, la vedova di Ettore, tuttavia, non sembra aver ispirato particolarmente le menti dei poeti del Medioevo. Non si possono dare motivazioni sicure per spiegare l'eclissi di questa figura, ma si può solo avanzare l'ipotesi che, prima il Cristianesimo

[19] Per un quadro della sopravvivenza del teatro classico vd. Ieranò 2010, pp. 194-222.
[20] L' *Historia destructionis Troiae*, iniziata nel 1272 e conclusa nel 1287, non è oggetto di indagine nella nostra ricerca. Vd. *ED s.v.* "*Roman de Troie*".

con la sua demonizzazione della donna e la condanna del corpo che induce a rifuggire dallo stesso vincolo matrimoniale e a esaltare la Vergine Maria, poi la valorizzazione della dama cortese, che partecipa alla vita mondana con il marito, e la diffusione di una concezione positiva dell'amore, in cui la passione e il desiderio erotico sono sinonimi di virtù,[21] abbiano precluso ad Andromaca una vita letteraria in questo periodo. In particolare, nella poesia italiana in volgare le donne diventano oggetto di contemplazione, strumento di elevazione spirituale e fonte di beatitudine. La perenne nota di sofferenza, lamento e sconfitta accompagnata all'impossibilità di manifestare concretamente il suo amore per il marito in vita, hanno forse fatto cadere la moglie di Ettore nell'oblio, relegandola solo allo sterotipo di madre e moglie devota e infelice; nella nostra penisola Dante non mostra interesse per Andromaca, citandola una sola volta (*De Monarchia*, 2.3.14) semplicemente al fine di attestare Creusa come moglie di Enea;[22] tuttavia, nel racconto del suo incontro con Cavalcante nel decimo canto dell'*Inferno* (vv. 58-60) il sommo poeta ha sicuramente in mente l'episodio virgiliano del terzo libro.[23]

Nella cultura letteraria umanistico- rinascimentale si assiste a un nuovo protagonismo dell'universo femminile. Nel Cinquecento, infatti, la tematica amorosa riacquista legittimità nelle opere degli autori e il ruolo della donna di corte assume sempre più importanza. Nel Rinascimento l'attenzione e la riscoperta dei classici insieme alla diffusione di una concezione dell'amore basata su una sintesi platonico-cristiana consentirebbero una nuova fortuna del personaggio: il ritratto della gentildonna, madre, moglie fedele e dama di corte, potrebbe sposarsi con le virtù dell'eroina. Nell'inquietudine religiosa della Controriforma vien meno la fiducia nella naturale bontà dell'uomo e l'*eros* o diventa passione tragica o si affida alla rassicurante fedeltà coniugale.[24] Tuttavia, per avere una vera e propria rielaborazione della figura della sposa di Ettore, bisogna aspettare fino al 1667, quando Racine compone la sua *Andromaque*, in cui la donna, pur prigioniera di Neottolemo, non cede alle insistenti profferte amorose del padrone, rimanendo fedele alla memoria di Ettore e presentandosi come madre del solo Astianatte (non conosce la maternità di Molosso). Nell'ultima prefazione dell'autore si cita come fonte principale Virgilio, minimizzando l'influenza euripidea e omettendo completamente Omero, Ovidio e Seneca (ricordato solo nella prima prefazione), che, come si avrà modo di dimostrare, sono fondamentali nella costruzione del suo personaggio. Racine modifica la storia della vedova troiana, rendendola l'unica trionfatrice morale e materiale della tragedia.

[21] Luperini-Cataldi- Marchiani 1996, vol. 1, pp. 118-120.
[22] *ED s.v.*
[23] "Mio figlio ov'è?". Cf. *Aen*. 3. 312: *Hector ubi est*?
[24] Luperini-Cataldi- Marchiani 1996, vol. 2, p. 1016.

L'opera è il primo capolavoro dell'autore e tra il Settecento e l'Ottocento diviene fonte di ispirazione di numerosi drammi musicali, le cui trame, pressoché identiche, restituiscono un'Andromaca in sintonia con la figura classica, anche quando cede alle *avances* di Pirro. La donna mantiene saldo il ricordo del marito, cerca di opporsi al figlio di Achille, medita piani per difendere Astianatte e soffre per il suo destino. Gli epiloghi sono tendenzialmente lieti: il bambino sopravvive e la madre o sposa Pirro perché ne riconosce i pregi e lo reputa il degno successore di Ettore o riesce a evitare il matrimonio (per decisione del padrone o per la morte di quest'ultimo).[25]

Nell'Ottocento francese, in un clima di profondo rinnovamento sociale e politico (dalla proclamazione della Seconda Repubblica francese all'instaurazione del potere imperiale di Napoleone III), l' Andromaca virgiliana diventa per Baudelaire il prototipo dell'emigrata che ha perso la sua patria e i suoi affetti. Nel *Cygne*, ode contenuta ne *Les Fleurs du Mal*, la principessa troiana viene assimilata a un cigno, che, pur non essendo più in gabbia e avendo ritrovato la libertà, vaga in preda a una sorta di delirio, avendo perso tutti i suoi punti di riferimento, esattamente come l'Andromaca a Butroto di Virgilio.

Infine, il percorso dell'approfondimento si conclude con il Novecento italiano, prendendo in esame due testi. Nel 1938, nel periodo a cavallo fra i due conflitti mondiali, l'emanazione di leggi razziali, l'abolizione del madamato e le conseguenze degli abomini della guerra ispirano a Gaetano De Sanctis un romanzo, intitolato *Andromaca*, in cui si narrano in modo del tutto originale gli avvenimenti successivi alla presa di Troia, la prigionia della principessa a Ftia, l'arrivo inaspettato dei figli Astianatte e Molosso, il trionfo e la morte della protagonista. Nel 1953, invece, Michele Saponaro, un autore oggi quasi del tutto dimenticato, compone una tragedia in tre atti "*Andromaca*". È, questo, l'anno in cui inizia la seconda legislatura della Repubblica italiana, non senza tensioni nel panorama politico e civile. La strage del secondo dopoguerra e le vittime del Nazismo sono ancora impresse vivamente negli occhi e nei cuori degli italiani. Tutto ciò è fonte di ispirazione per l'autore che incornicia il suo dramma in un'atmosfera luttuosa. L'opera trae il suo soggetto perlopiù dalla contaminazione delle tragedie euripidee, *Andromaca* e *Troiane*, e la vedova di Ettore diventa il prototipo della prigioniera contemporanea, della donna che deve sopravvivere ai propri affetti ed è costretta a subire un crudele destino.

[25] Fino al Seicento il libretto melodrammatico si concentra solo sulle esigenze dei musicisti e sui gusti del pubblico, disdegnando i recitativi e soffermandosi prevalentemente sulle arie. Grazie alla riforma avviata da Apostolo Zeno il testo scritto riacquista dignità, eliminando gli effetti spettacolari e gli elementi comici e introducendo temi moralistici ed eroici. Vd. Luperini- Cataldi- Marchiani 1996, vol. 3, pp. 937-938.

Etimologia

Il temperamento di Andromaca nelle opere risulta prevalentemente debole e mite. In un contesto letterario in cui vige il concetto del valore augurale del nome (*nomen omen),* il significato dell'antroponimo è sicuramente di primaria importanza per l'interpretazione di un personaggio; nel nostro caso l'argomento ha generato nel corso dei secoli una serie di supposizioni, dovute al fatto che la traduzione del *nomen* della donna apparentemente si discosta dalla sua personalità. Il presente lavoro, proponendosi, quindi, come secondo obiettivo, l'interpretazione dell'etimologia del nome, ha ragionato sui due formanti del nome, a\nhér "uomo, eroe, marito" e maécomai "combattere" (o derivati). Il significato si inserirebbe nel campo semantico della guerra/scontro e potrebbe oscillare fra "colei che combatte come un uomo", "colei che combatte per il marito", "colei che combatte l'uomo/marito", traduzioni, queste, che poco si adattano con il carattere quasi sempre remissivo del personaggio; un'altra ipotesi, che non inficerebbe la caratterizzazione dell'eroina, ma che, tuttavia, si adatterebbe solo alla figura omerica (o moderna), potrebbe essere "colei per cui l'uomo combatte". Il problema è già noto nei tempi antichi. Eustazio, arcivescovo bizantino del XII secolo, che redige due monumentali commentari alle opere omeriche, basandosi su antiche fonti critiche e raccogliendo estratti provenienti da precedenti e ormai perduti lavori di grammatici e critici di età alessandrina (scoli) e di epoca più tarda, affronta la questione, evidenziando il valore eroico di Andromaca e affermando che la donna viene "giustamente chiamata così" (φερωνύμως), perché il suo stesso nome è formato dagli aggettivi che significano "coraggioso" e "battagliero" (ἀνδρεῖον καὶ μάχιμον), in quanto giunge sulle mura temendo per il marito. Inoltre l'autore aggiunge che nei versi successivi (ἐν τοῖς ἑξῆς) l'eroina dà consigli strategici a Ettore. Il commentatore avanza un paragone fra la sposa dell'eroe troiano ed Elena: le due donne sarebbero molto simili in quanto anche la "coraggiosa" compagna di Paride in precedenza avrebbe parlato solennemente (σεμνολογεῖται), incitando il codardo figlio di Priamo alla guerra. Laddove, tuttavia, Andromaca dimostra di amare il marito oltremisura (ἀλλ' ἡ μὲν φίλανδρος ὑπερλίαν),[26] Elena, invece, non prova alcun sentimento di amore né verso Menelao, né verso Paride.[27] Lo stesso studioso

[26] Eustazio anche altrove loda la filandriéa ("amore per il marito") di Andromaca. Vd. per esempio, Eust. *Comm. Il.* 2.372.22; 4.976.16. Ugualmente gli scoli apprezzano la medesima virtù (per es. *Sch. in Il.* 6.383.3; 6.394b1.2; 6.411a1.1; 6.433.5; 17.207-208b.3). Questo aspetto l'avvicina a un'altra sposa, Alcesti, ma l'allontana sicuramente da Elena. A tal proposito cf. *infra* "Andromaca in Euripide", par. 2.1 "*Andromaca*" (filandriéa di Ermione e della madre).

[27] Eust. *Comm. Il.* 2.331.9 ss.: Οτι ἀνδρείαν γυναῖκα τὴν ᾽Ανδρομάχην ῞Ομηρος ἐν διαφόροις ποιεῖ, ἧς καὶ αὐτὸ τοὔνομα παρὰ τὸ ἀνδρεῖον καὶ μάχιμον φερωνύμως σύγκειται. (v. 386-9) Αὕτη καὶ νῦν ἀκούσασα τείρεσθαι τοὺς Τρῶας, μέγα δὲ κράτος εἶναι ᾽Αχαιῶν, καὶ περὶ τῷ ἀνδρὶ δείσασα, πρὸς τεῖχος ἐπειγομένη ἀφικάνει μαινομένῃ εἰκυῖα (v. 371-3) […]Η δ' αὐτὴ καὶ ἐν τοῖς ἑξῆς στρατηγικῶς τὸ ποιητέον τῷ ῞Εκτορι συμβουλεύει, τρόπον ὑποτιθεῖσα τῆς πρὸς ῞Ελληνας παρατάξεως. οὕτω δέ πως καὶ ἡ ῾Ελένη ἀνδρεία σεμνολογεῖται, εἴγε, ὡς προερρέθη,

bizantino aggiunge che Andromaca sarebbe abile e a\ndreiéa ("coraggiosa") nel parlare[28] e, ricordando la sua abilità nell'accudire i cavalli di Ettore, ricorda ancora una volta il suo coraggio.[29] Dal commento si evince che l'a\ndreiéa ("coraggio") di Andromaca sarebbe da ricollegare a tre elementi: nel passo del sesto libro dell'*Iliade* la donna 1) ha il coraggio di uscire sulle mura "disertando" le occupazioni delle altre donne (non è con le sorelle di Ettore, né con le cognate e neppure al tempio di Atena con le altre Troiane); 2) il suo animo è incitato dal timore che accada qualcosa al marito; 3) dà consigli strategici a Ettore al fine di proteggerlo,[30] parlando "coraggiosamente"e sfidando i ruoli.[31] Eustazio quindi allude a una traduzione del nome che faccia riferimento alla sua devozione per lo sposo (quindi "colei che coraggiosamente combatte" non in generale, ma "per il marito"[32]).

Nella nostra epoca, molti noti dizionari di mitologia classica non spiegano il significato dell'antroponimo.[33] Forcellini nel *Lexicon totius latinitatis* traduce il nome con *viriliter pugnans,* "colei che combatte con coraggio". Kretschmer propone di interpretare il nome in maniera analoga a quello di Astianatte, cioè facendo riferimento al valore del marito in guerra,[34] contrariamente a Pomeroy che lo mette in relazione al potere e alla forza del matriarcato.[35] L'unica monografia sul personaggio[36] non propone nessuna soluzione.[37] Il *Dictionnaire des Troyens de l'Iliade* ne esplicita la formazione (a\ndro+ maécov) e ne fornisce una traduzione "che combatte gli uomini, gli eroi".[38] *DEMGOL* gli attribuisce il significato di "colei che combatte gli uomini" o "colei per la quale gli uomini combattono", ma basandosi su Hohendahl-Zoetelief,[39] ritiene, come Kretschmer, che sia necessario intenderlo come epiteto del padre (succede ugualmente per l'eroina Andromeda, "colei che regna sugli uomini"). Anche

---

τὸν Πάριν αὐτὴ ὀτρύνει πρὸς πόλεμον. καὶ τοῦτο μὲν ὅμοιαί πως ἡ ῾Ελένη καὶ ἡ ᾽Ανδρομάχη. ἀλλ' ἡ μὲν φίλανδρος ὑπερλίαν, ῾Ελένη δὲ οὔτε τὸν Μενέλαον ἔστερξε καὶ τὸν Πάριν δὲ οὐ πάνυ τι φιλοῦσα φαίνεται.

[28] Eust. *Comm. Il.* 2.353.24 ss.: ῞Ολως οὖν καὶ ἀστεία εἰπεῖν καὶ ἀνδρεία δὲ φερωνύμως ἡ ᾽Ανδρομάχη.

[29] Eust. *Comm. Il.* 2.354.24. Vd. cap. 1 "Andromaca in Omero", par. 1.2 "Dietro le apparenze: cavalli, guerra e potere delle donne". Lo accostamento fra cavalli e marito si ritrova in *Schol. in Il.* 8.186-188 in cui si esplicita come la cura dei destrieri stesso implichi indirettamente l'attenzione della sposa per Ettore e sia finalizzata alla salvezza dello sposo: ἦν μάλα πολλήν / ᾽Ανδρομάχη<—πυρὸν ἔθηκεν>: οἰκονομικὸν καὶ εἰς σωτηρίαν τοῦ ἀνδρὸς τεῖνον, εἴ γε καὶ τὰ ὅπλα αὐτοῦ δέχεται, ὡς δηλοῖ ὁ Ζεύς· „ὅ οἱ οὔτι μάχης ἐκνοστήσαντι / δέξεται ᾽Ανδρομάχη κλυτὰ τεύχεα" (Ρ 207—8).

[30] Vd. *infra* "Andromaca in Omero".

[31] Vd. "Andromaca in Euripide", par. 9 "Approfondimenti intertestuali-E) Andromaca bellicosa".

[32] In questo modo il primo formante avrebbe una doppia valenza.

[33] Per esempio, Rocher 1884 e *RE*. In realtà spesso anche quelli più divulgativi glissano sull'argomento. Vd., per esempio, Lübker, 1993; Carpitella 1995; Moormann-Uitterhoeve 1997; Cordié 2006; Guidorizzi 2009; *Idem* 2012.

[34] Kretschmer 1923.

[35] Pomeroy 1975. Vd. *infra* "Andromaca in Omero", par. 1.2 "Dietro le apparenze: cavalli, guerra e potere delle donne".

[36] Spotorno 1930.

[37] Anche l'articolo di Bile- Klein 2007 pp. 121-127, non ci fornisce indicazioni.

[38] Wathelet, 1988, p. 275.

[39] *LfgrE*, Col 806.

Kanavou,[40] trovando il nome in contraddizione con il suo atteggiamento timoroso palesato nell'*Iliade* e con il suo consiglio difensivo e non offensivo (propone al marito di proteggere le mura, senza esporsi al rischio di un attacco contro gli Achei), afferma che il nome si addice più al marito che alla moglie e che ciò serve a dimostrare implicitamente la netta dipendenza di Andromaca dallo sposo, resa ancora più evidente dalla frequente perifrasi "moglie di Ettore".

Indagando sull'evoluzione del personaggio e riflettendo sui vari modi in cui gli autori l'hanno presentata nei secoli, si deve ritenere che il nome della donna o celi remoti riferimenti a miti ormai perduti e preomerici, dove forse veniva sviluppato il mito del padre Eezione o addirittura proprio quello della sposa di Ettore -che, quindi, avrebbe goduto di una storia precedente e indipendente dal marito-[41] oppure si sia creata una sovrapposizione fra due personaggi differenti: Andromaca, moglie dell'eroe troiano, e un'altra Andromaca, l'Amazzone citata negli scoli dell'*Iliade.*[42]

In base alle fonti in nostro possesso si possono avanzare solo ipotesi, ma l'impressione, dopo lo svolgimento della nostra analisi, è che già a partire da Omero si sia cercato si giustificare *a posteriori* il nome di Andromaca, creando *ad hoc* delle situazioni in cui l'eroina si trovi in una posizione di scontro, più o meno diretto, con un uomo. E così Euripide, Ennio, Euripide e Seneca, per citare solo alcuni autori classici, pur tratteggiando il suo profilo in modo tale che non si discostasse troppo da quello omerico tradizionale, tuttavia, di volta in volta, in modo più o meno originale, le hanno fatto ricoprire il ruolo di 'antagonista' di eroi.[43] Non potendo presentarla come una guerriera che contende in armi contro un uomo,[44] perché ciò avrebbe inficiato la sua 'classica' caratterizzazione di madre/sposa devota dal comportamento delicato, femminile e mite, gli autori hanno arricchito la sua immagine creando un personaggio che mostra il coraggio 'verbale' per esprimere la sua opinione solo nei momenti in cui i propri cari sono in pericolo. Insomma, l'abilità e la temerità dell'eroina sarebbero riferite alla sua capacità di fronteggiare l'uomo con le parole per il bene della famiglia: nell'*Iliade* l'antagonista è il marito, nella tragedia euripidea *Andromaca* Menelao, nelle *Troiane* tutti gli Achei, nelle *Troades* Ulisse. Il significato del nome, ricostruito *a posteriori*, potrebbe essere, quindi, "colei

[40] Kanavou 2015.

[41] Forse veniva sviluppato un mito dell'eroina, in cui si narravano avvenimenti precedenti al suo matrimonio. In tal modo si deve ipotizzare che non ci siano ulteriori chiarimenti sul nome, perché per l'uditorio il riferimento al suo coraggio era ovvio.

[42] Vd. *infra* "Andromaca in Omero", par. 1.2 "Dietro le apparenze: cavalli, guerra e potere delle donne".

[43] Un mito può essere riformulato e riplasmato, ma deve essere riconoscibile nel suo nucleo essenziale. A tal proposito vd. le intramontabili osservazioni di Kerényi 2009, pp. 20-22; Jung-Kerényi 2012, pp. 13-17.

[44] L'unico che la presenta come guerriera è De Sanctis nel suo romanzo. Vd. *infra*, "Approfondimento: alcuni percorsi post-classici della figura di Andromaca", par. 5.1-A " L'Andromaca di Gaetano De Sanctis".

che combatte l'uomo", nel senso che si oppone con le parole e con i pensieri a un personaggio maschile.

Dall'indagine condotta si osserva che nessun autore separa il mito di Andromaca dallo sposo e/o dal figlio: il suo personaggio vive e ha senso solo all'interno del contesto familiare. Nell'epoca a noi contemporanea, la figura di questa donna potrebbe tornare alla ribalta con le tante mogli e madri straniere e profughe, vittime della guerra, che ogni giorno purtroppo la cronaca ci presenta. Se possiamo affermare che l'eroina del mito classico ha avuto una fortuna alterna legata a momenti storici differenti, sarebbe un interessante motivo di ricerca indagare se nel panorama della cultura letteraria si celino, sotto mentite spoglie, altre 'Andromache' che, pur non avendo lo stesso antroponimo, ritrovano il loro archetipo nella triste vedova di Ettore e nell'infelice genitrice di Astianatte.

Cap- 1- Andromaca in Omero

1.1La presentazione di Andromaca in Omero

Nell'*Iliade* Andromaca compare in tre passi: 1) nel famoso addio al marito presso le porte Scee (*Il*. 6.390-502), 2) quando la donna apprende la notizia della morte di Ettore (*Il*. 22.437-514) e 3) in seguito nel canto funebre in onore dell'eroe (*Il.* 24.723-746). In ognuno di questi brani l'eroina, pur presentando apparentemente caratteristiche identiche, in realtà cela una natura perlopiù sconosciuta.

Nel poema omerico, in generale, Andromaca sembra personificare il massimo grado delle qualità coniugali e materne, esaltate in maniera ancora più forte dalla contrapposizione con Elena, presentata qualche verso prima di lei. In un mondo che catalizza l'attenzione sugli uomini e sulla loro etica, Andromaca rappresenta l'altra paideiéa, non quella eroica, ma quella domestica.[1] È la parte debole, fragile della società, quella che subirà i nemici nel caso di un esito negativo della guerra.[2] La sua importanza viene già sottolineata con una *climax* dall'elenco di persone che Ettore incontra, mentre la sta cercando: prima la pia madre Ecuba, poi il pavido fratello Paride, infine la maliziosa cognata Elena. Andromaca viene lasciata per ultima, per dare maggior risalto alla sua figura: i due personaggi positivi (madre e moglie) sono in una posizione di primaria importanza (apertura e chiusura degli incontri) rispetto agli altri due (Paride ed Elena), che vengono inseriti proprio in questo punto della narrazione per evidenziare implicitamente le differenze rispettivamente con Ettore e Andromaca.

L'eroe non trova la moglie dentro casa; chiede quindi sue notizie alle ancelle, le quali rispondono che Andromaca, alla notizia della vittoria degli Achei, è uscita precipitosamente, dirigendosi con una corsa affannosa verso le mura, del tutto simile a una Menade (nel testo greco viene usato il participio mainomeénh[3]). Questa prima presentazione del personaggio

[1] Biondi 2001, vol. 1, p. 71.

[2] Le donne, così come i bambini, non sono sempre contrarie o passive in guerra. La storia racconta di donne e fanciulli che partecipano attivamente, anche se a modo loro, alle operazione belliche. Vd. Shaps 2008, pp. 399-431.

[3] Nel libro ventiduesimo, quasi obbedendo a una struttura circolare, la troviamo di nuovo nel medesimo atteggiamento (vd. *infra*), ma se nel sesto la *mania* è dovuta al timore di perdere il marito e alla fretta di parlargli finché c'è la possibilità di salvarlo, nel passo successivo le speranze si sono definitivamente frantumate e il senno, venendo totalmente meno, lascia posto alla disperazione. Come ha osservato Seaford 1994, p. 333, la donna viene definita così quando abbandona le occupazioni tipicamente femminili per dedicarsi a quelle maschili o per invadere i luoghi degli uomini. A proposito del significato del dionisismo in questo passo, si rimanda alle osservazioni di Gagliardi 2006, pp. 16-26. Segal 1971, pp. 47-48 pone l'accento sull'espressione mainaédi i"sh impiegata in *Il.* 22.460, ricordando che questo paragone è modellato su daiémoni i&sov utilizzato frequentemente in guerra per gli eroi.

sembra stonare con l'immagine di donna tramandaci dalla tradizione: non la troviamo in casa ad accudire il figlio o a dedicarsi ai lavori domestici, ma alle Porte Scee in preda a una sorta di furore bacchico, che, come si sa, toglie il senno e la ragione alle donne.[4] Nel patetico colloquio con il marito (*Il.* 6.390-502), mescolando analessi e prolessi, l'eroina elenca tutti i lutti che hanno investito la sua vita e che sono stati causati dalla mano di Achille, e tutti quelli che rischia di dover patire: privata del padre, della madre e dei sette fratelli,[5] è destinata a diventare presto vedova e priva dell'unico figlio generato con Ettore. Nelle sue angosciose parole non c'è posto per l'ideale eroico, per l'*aidos,* per la *shame culture:*[6] la gloria che ricerca il marito diventerà la causa della sua rovina.[7] Lei tenta invano di essere una consigliera, ma Ettore le ricorda subito le sue mansioni: telaio e conocchia.[8] Sembra paradossale ma la donna, il cui nome allude alla 'battaglia', non deve interessarsi alla guerra, perché non è affare suo.[9] Nessuno può dubitare dell'amore che prova Ettore verso Andromaca, ma quando si tratta di guerra gli eroi sottolineano fermamente la lontananza del mondo maschile da quello femminile (in realtà, si potrebbe dire la lontananza del mondo degli eroi da quello di tutti gli altri uomini).[10] E così non ci possiamo stupire se fra i peggiori insulti che vengono rivolti ai guerrieri ci sia proprio quello

[4] La donna perde la sua femminilità e la sua umanità, assume un atteggiamento ferino e selvaggio, abbandona la propria casa e dimentica i propri figli. Cf. E. *Ba*. 677 ss. Henrichs 2008, p. 249 mette in evidenza che queste donne invasate diventano un' 'orda distruttrice' che nell'acme della loro follia praticano l'*oreibasìa*, lo *sparagmòs* e l'*omophagìa* per dare sfogo a tutte le loro frustrazioni .

[5] Secondo Guidorizzi 2009-2011 il termine kasiégnhtov indicherebbe solo dei parenti o cugini e non necessariamente i fratelli.

[6] Codino 1965, p. 148 ss. giustamente spiega che questo onore che l'eroe greco -e nel caso particolare Ettore- brama non è un ideale astratto ma è il riconoscimento della *vox populi*, che rende gli affari sentimentali e familiari subordinati alla 'professione'di guerriero. Mentre le passioni maschili trovano sfogo nella mischia esterna, quelle dell'universo femminile è come se implodessero, generando irrazionalità e *mania* (infatti, Andromaca viene presentata sin da subito come una menade).

[7] Echi di queste tematiche -la guerra come fonte di rovina e abbandono o l'ideale eroico contrapposto a quello femminile- si evincono anche nelle *Heroides* di Ovidio, nella lettera di Laodamia a Protesilao e in quella di Aretusa a Licota. Vd. Rosati 1991, pp. 103-114.

[8] Cf. *Od*. 1.356 ss. dove è Telemaco a ricordare alla madre le stesse mansioni; in *Od*. 21.350 ss., inoltre, il figlio di Ulisse invita Penelope a non occuparsi dell'arco.

[9] Nel suo rifiuto di ascoltare i suggerimenti della moglie, Ettore si comporta in maniera differente rispetto a Meleagro, che si lascia convincere dalle parole supplichevoli della sposa, la quale usa gli stessi argomenti di Andromaca (pene del popolo, rapimento dei figli e delle mogli, uccisione degli uomini. Cf. *Il.* 9.590-596). In questo caso, però, la storia, che è narrata da Fenice per convincere Achille a ritornare a combattere, presenta una situazione opposta a quella del sesto libro, perché Meleagro si è allontanato dalla guerra (come Achille), adirato per la maledizione materna e Cleopatra lo prega di ritornare a combattere per difendere il popolo dai Cureti.

[10] Benardete 1963, p. 1. Come ha rilevato Loraux 1991a (*passim* ma soprattutto pp. 5-29) il mondo maschile e quello femminile non sono assolutamente così lontani, anzi nell'eroe greco, anche in quello più forte e virile, come Achille o Eracle, c'è sempre una parte femminile che non riesce a rimanere nascosta. Non a caso gli uomini a volte vengono assimilati a donne (per esempio, il dolore provato da Agamennone in *Il.* 9.415 ss. è paragonato alla sofferenza del parto provata da una donna). La vicinanza della guerra e dell'universo femminile sembra sintetizzata dalla parola loécov che indica tanto l'imboscata/le soldatesche in agguato, quanto il parto. Gli Achei resistono in guerra come una semplice operaia (*Il.* 12.433-436) che pesa la lana sulla bilancia (elemento che ha in comune addirittura con il padre degli dei Zeus). Mi piace a tal riguardo citare direttamente l'autrice: "*L'uomo non è mai tanto uomo come quando ha qualcosa della donna dentro di sé"*(*ibid.* p. 98).

di comportarsi come donne. Tersite apostrofa i compagni nel seguente modo: «Achee, non più Achei».[11] Ettore davanti ad Aiace pronuncia queste parole: «Non mettermi alla prova come se fossi un fanciullo debole o una donna che non sa nulla di guerra»;[12] Diomede, colpito dalla freccia di Paride, sprezzante verso l'avversario dice: «Mi hai graffiato il piede e te ne vanti. Ma io non me ne curo, è come se mi avesse colpito una donna o un ragazzo incosciente: la freccia di un vile è un'arma spuntata»;[13] Ettore, poco prima di decidere di affrontare Achille, ha un attimo di esitazione e pensa per un momento alla sua resa, ma desiste da questo proposito pronunciando nella sua mente tali parole: «Se depongo le armi, mi ucciderà così nudo e inerme come una donna».[14] L'elenco potrebbe ancora continuare,[15] ma questi esempi sono sufficienti per capire che il giudizio negativo riservato alle donne in questo contesto non deve essere considerato misoginia,[16] quanto piuttosto convinzione dell'inadeguatezza della donna alla guerra e consapevolezza che il mondo eroico e la debolezza femminile sono agli antipodi.[17] Questa concezione della donna giustifica l'atteggiamento di Ettore e l'ordine di tornare a casa impartito alla sposa.

Proprio il vigore (o audacia?[18]) di Ettore consegna al nemico moglie e figlio, nonostante il disperato tentativo della donna per impedirglielo: la guerra perseguita Andromaca e non le permette di avere neanche un attimo di felicità e pace né di godere delle gioie della maternità. Dopo il commiato dal marito lei torna a casa, voltandosi più volte a guardare lo sposo per l'ultima volta.[19]

Se nel primo passo può esserci ancora un barlume di speranza che Ettore si possa salvare, nei due brani successivi questa chimera svanisce inesorabilmente. In *Il.* 22.437-514 e *Il*. 24.723-746, infatti, si sottolinea il dolore per la grave perdita ormai avvenuta e il timore per

[11] *Il.* 2.235 (Trad. it. Ciani-E.Avezzù 1998, p. 163).
[12] *Il.* 7.235 (Trad. it. Ciani-Avezzù 1998, p. 381).
[13] *Il* . 11.388-390 (Trad. it. Ciani-Avezzù 1998, p. 537).
[14] *Il.* 22.123-124 (Trad. it. Ciani-Avezzù 1998, p. 959).
[15] Per esempio, *Il.* 7.96; 16.7-8; 20.242-254. In *Il.* 2.872 Anfimaco viene rimproverato dal narratore perché si reca in battaglia carico d'oro come una fanciulla.
[16] A tal proposito si veda *Loraux* 1991a, p. 22.
[17] Monsacré 2003, pp. 49-50.
[18] Il termine greco è meénov, che è pressoché intraducibile in italiano, perché indica una forza, un'energia di tipo mentale e fisico, che imprime le sue orme sull'eroe e ne modifica non solo il comportamento, ma anche lo stato fisico. Il sostantivo, però, nei poemi omerici è riferito anche agli animali (vd. *Il.* 17.456) e al fuoco (*Il.* 6.182). Per un'analisi dettagliata del lemma vd. Böhme 1929, p. 22; Redfield 1994, pp. 161-173; Dodds 2013, pp. 50-52; Monsacré 2003, pp. 28-30.
[19] Comportamento tipicamente femminile, recuperato poi dall'elegia per presentare il distacco di un amante dall'amato (vd. Leandro in Ov. *Her.* 18.117-118); come sappiamo, probabilmente Ettore e Andromaca avranno avuto altri momenti di incontro, considerando che la morte dell'eroe avviene nel ventiduesimo libro, circa cinque giorni dopo l'addio.

l'imminente futuro.[20] In *Il. 22*.460-463 Andromaca si trasforma di nuovo in una Menade: l'amore, o meglio la perdita dell'amore, le toglie il senno, la ragione.[21] Eros e Thanatos sono intimamente legati, perché Andromaca con la distruzione del suo matrimonio diventa il simbolo della fine di Troia e della morte della sua cultura. E così, lo strazio della vedova, intriso di un profondo lirismo, modifica, proprio a questo punto della narrazione, il personaggio di Andromaca da figura epica in figura tragica. Il suo dolore, improvviso e inaspettato, è totalmente diverso da quello provato dalla suocera, che ha potuto assistere alla morte dell'eroe e, in qualche modo, prepararsi ad essa. Ciò che in *Il.* 6.407-434 viene presentato solo come un presentimento, in *Il. 22*.487-505 e *Il*. 24.728-735 diventa certezza: Troia crollerà, lei diventerà schiava e il figlio o la seguirà o sarà precipitato giù dalle mura, perché Ettore non era 'dolce nella battaglia'.[22] Andromaca sottolinea la violenza del marito, non solo senza giustificarla, ma addirittura quasi biasimandola.[23]

1.2 Dietro le apparenze: cavalli, guerra e potere delle donne

Finora ci siamo limitati a esporre i fatti, senza accennare, se non in maniera fugace, alle dissonanze che l'indole di questo personaggio racchiude in sé. Eppure sono varie le incongruenze che incontriamo, a partire sicuramente dal nome.

---

[20] Catullo nel famoso C*armen* 64 viene profondamente colpito dalla scena in cui Andromaca, riconosciuto il corpo del marito trainato dai cavalli di Achille, sviene facendo scivolare via dal corpo gli ornamenti, proprio come Arianna che, abbandonata da Teseo, manifesta in modo simile il suo dolore. Sono numerosi gli echi omerici in Catullo sia dal punto di vista lessicale, sia dal punto di vista tematico. Le eroine sono rimaste sole, la loro burrasche interiore è in antitesi con la loro fissità, immobilità fisica. A tal proposito vd. Tartaglini 1986, pp. 152-158.

[21] Cf. Cat. 64.60-62.

[22] *Il.* 24.739 (Trad. it. Ciani-Avezzù 1998, p. 1089). Andromaca, rivolgendosi al figlio, pronuncia proprio queste parole ou\ meiélicov e\éske pathèr teoèv e\n dai' lugr+%. Come si può notare la donna rimarca il campo semantico della morte e del fuoco: *daéiv, infatti, ha un etimo incerto (utilizzato solo al dativo), ma, secondo *VLG s.v.*, si potrebbe ricollegare a daiéw "bruciare" (da cui deriverebbe fra l'altro anche daéïov "rovinoso, ostile"). L'aggettivo significa letteralmente "che reca dolori, sventure"ed è imparentato con il latino *lugeo* "essere in lutto"(vd. *DELG*, p. 632). L'eroina utilizza questa coppia sostantivo-aggettivo quasi come prolessi della disgrazia che sta incombendo su Troia. Come abbiamo visto, Andromaca ha un presentimento -che assurge a profezia- sulla distruzione della città e sul destino che l'attende in maniera sempre più dettagliata e veritiera. In effetti, le lacrime di Andromaca, sin dalla sua prima presentazione, possono ricoprire una funzione di preconizzazione.

[23] Andromaca conosce bene la violenza del marito (*Il.* 24.732 ss.) che in nulla è diversa da quella di Achille . Immaginando con estremo realismo il suo prossimo futuro e quello del figlio dice:

{…} καὶ σὺ δ' αὖ τέκος ἠ ἐμοὶ αὐτῇ
ἕψεαι, ἔνθά κεν ἔργα ἀεικέα ἐργάζοιο
ἀθλεύων πρὸ ἄνακτος ἀμειλίχου, ἤ τις ᾽Αχαιῶν
ῥίψει χειρὸς ἑλὼν ἀπὸ πύργου λυγρὸν ὄλεθρον
χωόμενος, ᾧ δή που ἀδελφεὸν ἔκτανεν ῞Εκτωρ
ἢ πατέρ' ἠὲ καὶ υἱόν, ἐπεὶ μάλα πολλοὶ ᾽Αχαιῶν
῞Εκτορος ἐν παλάμῃσιν ὀδὰξ ἕλον ἄσπετον οὖδας.

{…} e tu figlio mio, mi seguirai là dove dovrai sottoporti a vili
fatiche, sotto gli occhi di un padrone brutale;
oppure qualcuno dei Danai, afferandoti, ti scaglierà
dall'alto delle mura -che morte orrenda!- in odio
a Ettore che gli uccise un fratello
o il padre o un figlio, poiché non pochi furono gli Achei
Che per mano di Ettore hanno morso la terra coi denti.

(Trad. it. Ciani-Avezzù 1998, p. 1089)

Perché mai l'autore avrebbe dovuto assegnare a una donna un nome che fa riferimento esplicitamente alla contesa? Moreau[24] ricollega l'antroponimo dell'eroina a un'Amazzone che compare sia negli scoli all'*Iliade* (*Schol. in Il.* 3.189) insieme ad altre Amazzoni, che lo scoliasta designa come "più importanti", sia in Tzezte[25] in cui 'la guerriera'combatte accanto ai Troiani. Quindi si potrebbe ipotizzare che Omero abbia desunto il nome da un ipotetico catalogo di Amazzoni e poi l'abbia adattato al suo personaggio.[26] Non può passare inosservato, inoltre, che questi personaggi vengono citati due volte nell'*Iliade*: una in *Il*. 3.186 da Priamo e l'altra in *Il*. 6.186, poco prima dell'incontro tra Ettore e Andromaca, in occasione del racconto sulle prodezze di Bellerofonte, che riuscì a sconfiggerle. Si può supporre che l'autore abbia voluto offrire al lettore un'implicita anticipazione del personaggio.

Oltre a ciò, il secondo formante del nome della moglie di Ettore (maéch/ maécomai), in base ad alcune supposizioni, sarebbe da ricollegare al popolo iranico *ha-mazan "guerriero" da cui deriverebbe proprio il termine \A-mazwén[27] (ma, a tal proposito, come sostiene Chantraine,[28] non ci sono certezze[29]).

Le analogie con le Amazzoni non si fermano al nome, ma sono molteplici; queste eroine, infatti, condividono con Andromaca alcuni aspetti: per quanto siano abili e addirittura belle,[30] sono sempre sconfitte,[31] nei relativi campi di combattimento (la moglie di Ettore viene battuta dal marito nella loro 'disputa' verbale e diventa prigioniera di guerra, ponendo fine così alla sua vita felice); inoltre sono prive di famiglia (e Andromaca di fatto ne rimane priva) e hanno un'origine barbara (Andromaca è originaria di Tebe Ipoplacia[32]).

---

[24] Moreau 1987, pp. 113-116.

[25] *Posth.*, 182.

[26] I nomi delle Amazzoni, tuttavia, nei *Posthomerica* di Tzetze e forse anche negli scoli sono probabilmente autoschediastici; l'ipotesi che Omero abbia attinto il nome del personaggio da un ipotetico catalogo di Amazzoni non è comprovato da documenti.

[27] Ma Diodoro Siculo (D.S. 3.52-53) parlando delle Amazzoni libiche fa derivare il termine ad a\ (privativo)+ mazoév (mammella).

[28] *DELG* p. 69: "*L'étimologie populaire admise dans l'antiquité analysait le mot en a\- primatif et mazoév 'sein' {…} L'étimologie veritable est évidemment toute différente. D'après Lagercrantz, Xenia Lideniana, 270 sqq., le mot serait tiré d'un nom de tribu iranienne *ha-mazan, proprement 'guerriers', hypothèse en l'air, malgrè les combinaisons de Pokorny, 697*".

[29] Semerano 1994, *s.v.* ha avanzato l'ipotesi che ricollegherebbe il nome all'accadico amat (popolo) + hazānu (signore, capo), cioè "donna che comanda", con un evidente richiamo al matriarcato.

[30] Come racconta Proclo in *Chrestomatia, ep.* 175-181, Achille uccise Tersite perché il soldato avrebbe schernito l'eroe che si era innamorato di Pentesilea, dopo averla sconfitta.

[31] La scontro fra eroi e Amazzoni viene interpretato come antagonismo fra i sessi: la sconfitta delle guerriere determina la supremazia dell'elemento maschile su quello femminile, della civiltà sul barbaro e del patriarcato sul matriarcato. Vd. Ciani-Avezzù 1998, p. 339 n.21.

[32] Secondo la tradizione la città sarebbe stata fondata da Eracle, il quale l'avrebbe chiamata così in onore della moglie Tebe, che l'eroe aveva potuto sposare perché era stato l'unico a riuscire a batterla nella corsa, condizione che la ragazza aveva imposto per le sue nozze. La città, citata anche da Strabone (13.1.65), sorgeva in una terra chiamata Cilicia (omonima della più famosa Cilicia a nord di Cipro), a sud-est della Troade, nella parte nord-

Le affinità fra i personaggi, però, diventano ancora più evidenti analizzando tre aspetti: A) il loro rapporto con i cavalli; B) la loro dimestichezza con la guerra; C) il loro legame con il matriarcato.

A) I cavalli

Se le une sono abili a cavalcare i cavalli, [33] l'altra è brava ad accudirli, come viene esplicitato in *Il.* 8.185 dove Ettore dice: «Xanto, Podorgo, Etone, Lampo divino, pagatemi ora il prezzo delle molte cure che Andromaca figlia del grande Eezione vi prodigava offrendovi il grano dolcissimo, mescendovi il vino perché beveste quando il cuore voleva, a voi prima che a me che pure mi vanto di essere il suo giovane sposo».[34] Questo aspetto è insolito, perché in nessun altro passo dell'*Iliade* una tale mansione è espletata da una donna.[35] L'*impasse* può essere superata se si tiene conto che i cavalli, animali così importanti nel contesto guerriero, diventano quasi un doppio, un'ipostasi dell'eroe, di cui condividono alimentazione e comportamenti. La cura di questi animali da parte di Andromaca, nonostante questo compito sia solitamente affidato agli uomini (cf. *Il.* 8.500 ss.), sarebbe, quindi, strettamente collegata a quella del marito.[36] L'importanza dei destrieri per l'eroina, inoltre, è ribadita implicitamente anche in *Il.* 16.382-383 quando sono proprio i cavalli a salvare la vita al suo sposo Ettore, che riesce così a sfuggire dalla strage di Troiani che sta compiendo Patroclo.

Non è secondario sottolineare, inoltre, che dalla terra di origine di Andromaca, Tebe Ipoplacia, proviene Pedaso, cavallo straordinario, rapito da Achille dopo la distruzione della rocca di Ilio; tale animale, pur essendo mortale, ha la stessa velocità di Xanto e Balìo, destrieri immortali[37] e la sua eccezionalità sembra suggerita anche dalla descrizione della morte,[38] in tutto simile a quella di un eroe.[39]

---

occidentale della penisola anatolica (nell'odierna Turchia), ai piedi del monte Placo. Vd. Ferrari A. 2011, pp. 891-892.

[33] Tourre-Malen 2004, pp. 2-12. Vd. Str. 11.5.1.

[34] Trad. it. Ciani-Avezzù 1998, p. 407. Ξάνθέ τε καὶ σὺ Πόδαργε καὶ Αἴθων Λάμπέ τε δῖε / νῦν μοι τὴν κομιδὴν ἀποτίνετον, ἣν μάλα πολλὴν /᾽Ανδρομάχη θυγάτηρ μεγαλήτορος ᾽Ηετίωνος /ὑμῖν πὰρ προτέροισι μελίφρονα πυρὸν ἔθηκεν / οἶνόν τ' ἐγκεράσασα πιεῖν, ὅτε θυμὸς ἀνώγοι, /ἢ ἐμοί, ὅς πέρ οἱ θαλερὸς πόσις εὔχομαι εἶναι.

[35] Alcune divinità femminili, tuttavia, hanno il compito di occuparsi dei cavalli (li guidano, li legano, svolgono la mansione di auriga): le Ore (*Il.* 8.392-395, 433-435) e Iride (*Il.*5.365-366; 8.399-400).

[36] La straordinarietà di questo aspetto è nota anche agli scoli. In *Schol. In Il.* 6.433 si sostiene che οὐ πρέποντα τὰ τῆς ὑποθήκης γυναικί. ἀλλ' εἰ καὶ γυναικὶ μὴ πρέπει, τῇ γε ᾽Ανδρομάχῃ πρέπει, ἐπεὶ καὶ οὐχ ἱπποκομεῖν γυναικός, ἡ δὲ ᾽Ανδρομάχη τοῖς ῞Εκτορος καὶ πυρὸν παρατίθησι καὶ κεράσασα οἶνον, quindi Andromaca si occuperebbe di mansioni che non sono proprie delle donne. Similmente Eust. *Comm. Il.* 2.354.1: ῞Ολως οὖν καὶ ἀστεία εἰπεῖν καὶ ἀνδρεία δὲ φερωνύμως ἡ ᾽Ανδρομάχη, ἥτις καὶ ἐν τοῖς ἑξῆς ὑπὸ ῞Εκτορος ἐπαινεῖται ὡς δεξιῶς ἔχουσα ἱπποκομεῖν.

[37] *Il.* 16.152-154.

[38] Viene ucciso per sbaglio da Sarpedonte. *Il.* 16.466-468.

[39] *Il.* 16.468-469: Pedaso geme, stramazza nella polvere ed esala il qumoév.

Infine, l'interesse e la premura di Andromaca verso i cavalli accosterebbero l'eroina al marito, che tradisce la stessa abilità: l'eroe viene infatti definito i|ppoédamov "domatore di cavalli",[40] epiteto che condivide con vari personaggi maschili (soprattutto con Diomede), ma che in Ettore, in occasione della disfatta di Ilio, assume quasi un significato antifrastico, considerando che l'unico cavallo che sarebbe stato necessario "domare", cioè quello di legno, stratagemma dei Greci e rovina di Troia, non è stato 'domato' né da lui, che è già morto, né dai Troiani, che vengono ricordati con lo stesso epiteto. Il riferimento ai cavalli può andare oltre: a parte il significato letterale del termine, per cui i Troiani nelle loro vaste pianure allevano cavalli e quindi imparano a imporsi su di loro, senza voler forzare il testo, l'indicazione potrebbe alludere ad altro: Ettore e i Troiani, infatti, riuscendo a domare questo animale, che le fonti tramandano come terribile[41] e selvaggio (non solo, risulta anche impetuoso, nervoso, legato alla potenza degli Inferi, al regno dei morti e a Medusa[42]), dimostrerebbero la loro straordinaria forza, il loro valore e il loro coraggio in guerra.

B) La guerra

Un altro aspetto da evidenziare è la familiarità con i combattimenti che la moglie di Ettore- così come le Amazzoni- dimostra di possedere: Ettore immagina che Andromaca gioisca delle spoglie del nemico abbattuto da Astianatte (*Il*. 6.481) e, inoltre, sarebbe proprio la donna ad accogliere lo sposo e a togliergli le armi, al suo ritorno da una battaglia. Infatti in *Il.* 17.206-208 Zeus, offrendo ad Ettore una momentanea vittoria come compensazione della sua imminente morte,[43] pronuncia queste parole: «Ma ora ti concederò un grande trionfo a ricompensa del fatto che Andromaca non ti vedrà tornare dalla battaglia, non riceverà da te le armi gloriose del figlio di Peleo».[44] Questo è un *unicum*: le donne hanno ben altre mansioni (fuso e telaio). Non solo: nelle sue 'predizioni', degne del cognato-sposo Eleno, Andromaca sembra conoscere nel dettaglio quello che succederà nel campo di battaglia: gli Achei uccideranno il marito e\formhqeéntev "assalendo in massa",[45] i campi saranno sottratti,[46] Astianatte sarà

[40] *Il. 7.*38; 16.717; 22.161, 211; 24.804.
[41] Basti pensare ai Centauri.
[42] Sulla descrizione del cavallo vd. Vernant 1987, pp. 50-62, 76-81; Paronuzzi 2006, pp. 5-8, 29-33.
[43] Già in *Il.* 15.611-613: Ζεύς, ὅς μιν πλεόνεσσι μετ' ἀνδράσι μοῦνον ἐόντα / τίμα καὶ κύδαινε. μινυνθάδιος γὰρ ἔμελλεν / ἔσσεσθ'· ἤδη γάρ οἱ ἐπόρνυε μόρσιμον ἦμαρ («Zeus in persona lo difendeva dall'alto del cielo, e a lui solo, tra i molti, dava gloria e onore, perché non doveva vivere a lungo».Trad. it. Ciani-Avezzù, 1998, p.711).
[44] […]· ἀτάρ τοι νῦν γε μέγα κράτος ἐγγυαλίξω,/τῶν ποινὴν ὅ τοι οὔ τι μάχης ἐκνοστήσαντι/ δέξεται Ἀνδρομάχη κλυτὰ τεύχεα Πηλεΐωνος. Trad. it. Ciani-Avezzù, 1998, pp. 785-787.
[45] *Il.* 6.410.
[46] *Il.* 22.489.

abbandonato da parte degli amici,[47] il corpo di Ettore rimarrà insepolto,[48] Troia verrà distrutta, lei sarà ridotta in schiavitù insieme alle altre donne[49] e i Greci getteranno giù dalle mura il piccolo Astianatte.[50] È vero, sono già trascorsi dieci anni di guerra ed Andromaca ha assistito alle morti dei suoi parenti, ma questa descrizione minuziosa e questa attenzione ossessiva ai particolari tradiscono una dimestichezza con l'affare di guerra che non troviamo in nessun'altra donna dell'*Iliade*.

C) Il potere delle donne

Secondo alcuni studiosi, tanto le Amazzoni quanto Andromaca sembrano fare riferimento al matriarcato presente delle società mediterranee pregreche.[51] Senza esprimere valutazioni sulla veridicità di questa affermazione, ci limiteremo a osservare che, nell'elencare la sua famiglia (*Il.* 6.413-428), l'eroina presenta il padre senza alcun appellativo, mentre, pur non indicando il nome della madre, la definisce *potnia* "dominatrice, sovrana, padrona". In questo passo si usa il verbo basileuéw "comandare" riferito proprio alla madre e non al padre,[52] per il quale, però viene utilizzato al verso 397 a\naésswn "che regnava". Analizzando il testo omerico, apprendiamo che il primo verbo è impiegato solo poche volte nell'*Iliade,*[53] mentre qualche attestazione in più si ha nell'*Odissea.*[54] Sicuramente è più frequente il sostantivo maschile basileuév, riferito ai re.[55]

[47] *Il.* 22.490-498.
[48] *Il.* 22.508-514.
[49] *Il.* 24.728-732. La sorte di Andromaca viene rievocata anche in una similitudine dell'*Odissea* (*Od*. 8.522-531) in cui Odisseo viene paragonato a una donna (non si fa esplicitamente il nome di Andromaca) portata via in lacrime dai nemici, come schiava, perché il marito, difensore dei bambini e della rocca, è stato ucciso durante il combattimento.
[50] *Il.* 24.732-738. La premonizione sul destino di Astianatte subisce una *climax*, come a significare che la madre rifiuta il pensiero della morte del figlio, finché è viva la speranza, ma, venuta meno questa, si fa avanti la triste ed ineluttabile verità: la morte dei figli dei nemici forti è una brutale consuetudine che evidentemente Andromaca conosce bene.
[51] Pomeroy 1975, pp. 16-19; Wathelet 1988, p. 282.
[52] L'unico caso in cui questo verbo è riferito a una donna e non a un uomo nell'*Iliade*, oltre a questo passo, si trova in *Il.* 11.285, dove basileuéw è attribuito a Clori (incontrata da Odisseo nell'Ade), moglie di Neleo (a cui viene attribuito lo stesso verbo di Eezione a\naéssw), madre di Nestore, regina di Pilo.
[53] Per esempio, in forma semplice riferito ad Achille e Fenice (*Il.* 9.616) e, in forma composta (ἐμβασίλευεν) riferito ad Adrasto (*Il*. 2.573).
[54] Per esempio, in *Od*. 1.392 Telemaco afferma che non è male "comandare"; il verbo è riferito a Odisseo in *Od*. 2.47 e *Od*. 24.483, a Eurimedonte in *Od*. 7.59, a Ctesio Ormenide, padre del porcaro Eumeo in *Od*. 15.413 (in forma composta), a Minosse in *Od*. 19.179.
[55]Per esempio, ad Agamennone (*Il.* 1.231, 279; 3.179), a Odisseo e altri re generici (*Il.* 9.346), a Reso (*Il.* 10.435), ai re troiani (*Il*. 20.84). E' interessante notare che nel confronto fra Achille ed Agamennone che emerge nel nono libro (*Il.* 9.69, 160) viene utilizzata rispettivamente la forma superlativa e la forma comparativa dell'aggettivo corrispondente basileutoév, quasi a sottolineare che Achille ha più forza, ma Agamennone ha più potere, come esplicita Nestore in *Il.* 1.280-281 (utilizzando il verbo a\naéssw).

Sappiamo che nell'età micenea il potere, fortemente centralizzato, è nelle mani di un *wa-na-ka (*gr. *a*"nax) e il basileuév, che in epoca storica indicherà il re, in realtà rappresenta un dignitario d'alto rango, il personaggio più autorevole dei *dámoi* (comunità di villaggio), capo di un gruppo gentilizio, sottoposto al sovrano.[56] In Omero, però, i termini sembrano confondersi. Possiamo supporre che nel caso della famiglia di Andromaca il potere fosse nelle mani del padre, ma la madre ricoprisse un ruolo di grande importanza politica.[57] Secondo Pomeroy, potremmo trovarci nella situazione in cui sono entrate in conflitto due diverse tradizioni: l'una che vede al comando di un regno una donna e l'altra in cui ciò viene aborrito, a causa della visione patriarcale del poeta, proveniente da una realtà posteriore totalmente diversa.[58] Come è ben noto, questa 'stratificazione'[59] avrebbe determinato anche una serie di aporie e anacronismi nei poemi.[60]

In base agli studi di Chantraine,[61] poétnia etimologicamente rappresenta il femminile di poésiv (legittimo marito, padrone della casa), ma il significato si allontana dal suo corrispettivo maschile per assumere una connotazione religiosa e per diventare epiteto di varie divinità, che, in alcuni casi, non hanno nessuna attinenza con la casa o con la vita matrimoniale (per esempio, di Era, di Ebe, di Eniò, di Calipso e di Circe). Sicuramente questo termine ha risentito delle credenze religiose dell'area egea, in cui viene riferito alla Dea Madre, divinità della fecondità e delle bestie feroci e selvagge, alla base della religione matriarcale del Mediterraneo. A ciò si aggiunga che la Potnia più conosciuta è la Poétnia qhrw%n identificata con Artemide[62] già in

[56] Musti 2008, p. 55.
[57] Si considerino Arete e Alcinoo nella terra dei Feaci.
[58] Pomeroy 1978, p. 24 .
[59] Sovrapposizione di strati temporali differenti -quello del narrato e quello del narratore/autore.
[60] I guerrieri combattono a piedi e sul carro; utilizzo del bronzo e del ferro; rito della cremazione anziché inumazione; Agamennone che a volte viene presentato come un sovrano assoluto (come nell'età micenea), altre come *un primus inter pares.*
[61] Chantraine 1946, p. 222.
[62] Guidorizzi 2009, pp. 473-474. Mi sembra inoltre che il legame della famiglia di Andromaca con Artemide sia ben esplicitato: la città natale dell'eroina sorge sotto il Placo selvoso (il bosco, luogo dove vige la selvatichezza, è il regno di Artemide); i fratelli muoiono mentre stanno pascolando le greggi (la dea è protettrice della fauna); le ninfe (divinità del corteo di Artemide) piantano olmi intorno al tumulo del padre; la madre muore nella casa del padre, colpita dalla freccia di Artemide, come si riteneva che accadesse quando moriva sia una giovane ragazza nubile (*Od*.11.321-324) sia una donna sposata (*Il.* 6.428; in *Od*. 18.202-203; 20.61-63, 80-81 dove è Penelope che desidera la morte per mano di Artemide). Graves 1995, p. 168 osserva, però, che gli olmi erano piante sacre a Dioniso perché i Greci li utilizzavano per sostenere i filari di viti, ma venivano anche usati (precisamente le loro foglie e la loro corteccia) per curare le ferite (come attesta Plinio in *H.N.* 24.33) ed erano posti sulle tombe dei principi morti a causa di ferimenti (come Eezione) in modo tale da essere ancora più efficaci. Il sesto libro, in effetti, risulta quello in cui Dioniso, indiscussa divinità del pantheon miceneo ma perlopiù assente nei poemi omerici, è spesso ricordato direttamente (vd. racconto di Licurgo in *Il.* 6.130-137) o indirettamente (si ricordi la maniéa di Andromaca, l'offerta di vino a Ettore da parte della madre Ecuba e i suoi effetti benefici in *Il.* 6.258-262 o il riferimento alla nutrice chiamata a volte, anziché a\mfiépolov, tiqhénh, parola che si lega al contesto dionisiaco, in *Il.* 6.389 e 467; ma anche in *Il.* 22.503). E' interessante notare che nel passo di Licurgo il 'folle' è Dioniso accompagnato dalle Menadi chiamate tiqh%nai, mentre qua è Andromaca a essere 'pazza' ed è anche lei

Omero,[63] dea venerata dalle Amazzoni.[64] Probabilmente ci troviamo anche in questo caso in una situazione di convivenza tra società diverse: ai culti patriarcali degli invasori greci sopravvivono le divinità femminili degli indigeni della civiltà minoico - micenea.[65]

C'è un altro aspetto da tenere in considerazione: in *Il*. 6.425-427 si dice che la madre di Andromaca viene liberata da Achille dietro il pagamento di un ingente riscatto.[66]Noi sappiamo, però, che il destino delle donne dei popoli sconfitti era quello di diventare schiave, mentre si potevano riscattare solo i prigionieri maschi. Anche questo fattore è indice dell'eccezionalità della madre di Andromaca che viene trattata come una vera sovrana e non semplicemente come la sposa di un re.[67]

Infine, il luogo di nascita di Andromaca, Tebe Ipoplacia, sarebbe stato abitato da gente barbara, che tiene in gran considerazione la donna[68] e ubbidisce al principio "*God-chosen wife.*"[69]

1.3 Andromaca=Amazzone?

Mi sembra evidente che tutti questi elementi non possano essere casuali, ma dubito che il poeta abbia voluto rappresentare Andromaca, sposa devota, premurosa e fedele dotata di tratti di indubbia femminilità,[70] come una guerriera, perché le Amazzoni sono donne viriloidi che detestano gli uomini,[71] un ossimoro concettuale che nel caso dell'eroina troiana sarebbe stato troppo stridente.[72]

---

accompagnata dalla nutrice. Sulla presenza di Dioniso in Omero e sui problemi di composizione del sesto libro vd. Privitera 1970, pp. 53-74. Sul rapporto fra Andromaca e il menadismo e la relazione fra Dioniso e la morte e/o i riti di passaggio delle donne e l'impiego del verbo maiénesqai in Omero vd. Seaford 1994, pp. 330-338.

[63] *Il.* 21.470.

[64] Che la *potnia* non debba essere vista solo come un epiteto esornativo, ma con un riferimento alla sfera del divino sembra spiegato in *Schol. in Il.* 19.291-292 in cui, con riferimento a Briseide, dice che questa presentazione è tipica dei semidei e si riporta l'esempio di Achille (*Il.* 20. 206-207) ed Enea (*Il.* 5.247-248).

[65] Sulla Grande Madre e sulla sua interpretazione si consultino Kerényi 2009, pp. 77-84; Pomeroy 1978, pp. 14-17; Duby-Perrot 2000[4], pp. 32-37; Cantarella 1995, pp. 9-10.

[66] Anche Criseide proviene dalla stessa città di Eezione (*Il.* 1.366-369) e viene restituita al padre (Crise, come si sa, era giunto da Agamennone chiedendo di poter riavere la figlia dietro il pagamento di un ricco riscatto).

[67] Pomeroy 1975, p. 18; Pomeroy 1978, p. 27.

[68] A tal proposito, sembra alludere a questo *Schol. in Il.* 6.450b riferendosi all'atteggiamento tipicamente barbaro di anteporre le donne a tutto il resto: μιμεῖται δὲ καὶ βαρβάρwn φιλογύναιον ἦθος, οἳ περὶ πλείστου ποιοῦνται τὰς γυναῖκας. («[Ettore] imita anche la consuetudine di amare la donna tipica dei barbari, che stimano di più le donne/mogli».).

[69] Hirvonen 1968, pp. 113-117.

[70] In *Il.* 6.483 si parla di "seno odoroso". Gli unguenti profumati sono indice di una cura del corpo femminile, tanto delle mortali quanto delle dee. Per esempio, *Il.* 3.382*; Od.* 5.264.

[71] In *Il.* 3.189 le Amazzoni vengono definite a\ntiaéneirai doppiamente interpretabile, come sostiene lo *Schol. in Il.* 3.189: ἀντιάνειραι δὲ αἱ ἴσαι ἢ ἐναντίαι τοῖς ἀνδράσιν. Ciani-Avezzù 1998, p. 219 e Calzecchi Onesti 1990, p. 99 intendono questo aggettivo nel senso di "forti come gli uomini/ i guerrieri", mentre Loraux 1991a, p. 260 lo traduce nel significato di "ostile agli uomini", basandosi sul confronto di questo passo con un verso delle *Olimpiche* di Pindaro (*O.* 12.16) in cui l'aggettivo è riferito alla *stasis*, cioè alla guerra civile. Le Amazzoni libiche di Diodoro (D.S. 3.52-53) mostrano una vera ginecocrazia in cui i ruoli fra uomini e donne sono invertiti: gli uomini attendono ai lavori domestici, mentre le donne vanno in guerra. Erodoto, oltre ad affrontare la storia delle Amazzoni scitiche

È ragionevole pensare che il poeta abbia voluto scegliere per questa donna un nome roboante, che desse subito l'idea della grandezza della moglie che stava accanto a un eroe della levatura di Ettore e che, in qualche modo, ne ricordasse il valore. È plausibile che sia stato adoperato un criterio simile a quello usato per il figlio, che pur avendo il nome Scamandrio, viene chiamato da tutti Astianatte "signore della città", in onore del padre.[73]

È vero che nella realtà nelle famiglie dell'antica Grecia la scelta del nome personale della figlia era dettata prevalentemente dalla volontà o di celebrare il valore del padre o quello del gruppo di appartenenza,[74] ma all'interno della finzione letteraria mi sembra che si possa ritenere che l'autore abbia usato una femminilizzazione di un nome maschile (Andromaco)- come già accaduto per l'amazzone- per dare maggiore risalto alla figura di uno degli eroi principali, visto che del padre della donna si conosce ben poco.[75]

Ettore incarna tutti i valori eroici: bellezza, virilità, agilità, furore guerriero. La sua sposa, che come vedremo,[76] rappresenta il doppio dell'eroe, si accosta alla guerra tramite la 'mediazione' del marito. Gli aspetti straordinari di Andromaca appaiono, sì desunti dal mondo delle Amazzoni, ma nello stesso tempo risultano indipendenti da esso: si delinea così un personaggio eccezionale e fuori dall'ordinario, che non si confonde con nessun'altra donna troiana.

La sua forza, paragonabile a quella del marito, è implicitamente espressa dall'essere l'unica femmina di sette figli,[77] così come Dolone è considerato debole ed effeminato perché unico maschio di sei figli (quindi cresce con cinque sorelle).[78]

2.1- Tra Andromaca e Andromaco

(Hdt. 4.110-117), parla di una società simile nel suo *excursus* sull'Egitto (Hdt. 2.35). Questo potrebbe far pensare anche a un'opposizione fra costume occidentale e orientale, considerato barbaro. Sul rapporto fra la ginecocrazia e la schiavitù vd. Vidal-Naquet 2006, pp. 224-241.

[72]Forse un punto di incontro potrebbe essere rappresentato dalle Lemnie che, per quanto non siano delle vere Amazzoni, vivono inizialmente senza uomini, avendo ucciso in preda alla follia collettiva tutte le figure maschili, senza distinzione fra adulti, anziani e bambini, ma con l'arrivo degli Argonauti pongono fine al matriarcato ed eliminano il cattivo odore che Afrodite ha imposto loro come punizione. Vd. Cantarella 1995, pp. 12-13. È interessante notare che in Filostrato, *Her.* 57.3-6 si accoglie la versione di Elena, sposa di Achille, con cui alla sua morte va ad abitare nell'Isola Bianca, assalita dalle Amazzoni. Che ci sia stato un riferimento implicito al rancore di Andromaca-amazzone verso quella cognata causa della guerra di Troia?

[73] *Il.* 6.402-403: τόν ῥ' Ἕκτωρ καλέεσκε Σκαμάνδριον, αὐτὰρ οἱ ἄλλοι/ Ἀστυάνακτ'· οἶος γὰρ ἐρύετο. Ἴλιον Ἕκτωρ. «Ettore gli aveva dato nome Scamandrio, ma lo chiamavano tutti Astianatte perché era Ettore, lui solo, che difendeva la città di Ilio» (Trad. it. Ciani-Avezzù 1998, p. 355).

[74]Bernard 2011, p. 38.

[75] Ma non si può escludere che nell'antichità circolasse una storia indipendente sulla famiglia di Andromaca, considerata l'importanza di Tebe Ipoplacia all'interno della narrazione.

[76] Vd. *infra* par. 2.2 "Andromaca, sposa ideale di Ettore".

[77] Moreau 1987; Wathelet 1988, p. 282.

[78] Wathelet 1988, pp. 441-442. Se vogliamo paragonare Dolone a Ettore basti pensare che i fratelli del marito di Andromaca, menzionati da Omero, sono in un numero considerevolmente superiore (ventidue) rispetto al numero delle sorelle (tre).

È indubbio che, se Andromaca manifesta atteggiamenti viriloidi, questo significa che gli antichi non desideravano relegare questa donna all'immagine di timida sposa, che spesso i posteri le hanno attribuito.

Nell'epopea omerica il mondo dell'uomo e quello della donna non sempre sono così nettamente delineabili: la linea di confine a volte diventa sottile, pressoché evanescente, e il lettore si trova dinanzi a situazioni di confusione e sovrapposizione di ruoli.[79]

La fusione fra una debole donna inadatta alla guerra e un eroe forte e coraggioso sembra impossibile,[80] ma proprio il personaggio di Andromaca permette di coniugare e armonizzare le due realtà in un'unica figura.

Dietro l'immagine di sposa devota si nasconde un saggio e prudente guerriero: infatti le parole che Andromaca rivolge al marito prima e dopo la sua morte (il riferimento a se stessa, al figlio, alle proprietà e ai genitori) non sono dissimili da quelle pronunciate da Nestore : «Ciascuno di voi ricordi i figli, le spose, i beni e i genitori».[81]

Gli aspetti eroici di Andromaca, però, risultano ancora più tangibili, paragonando il suo personaggio con il guerriero più forte di Troia, il marito Ettore.

2.2 Andromaca, sposa ideale di Ettore

Nei tre passi dell'*Iliade* in cui viene presentata, Andromaca è sempre in relazione/contrapposizione con Ettore. Di seguito viene fornito un confronto fra i due sposi, articolato in punti.

a) Luoghi

Nel sesto libro, come abbiamo visto, Andromaca che dovrebbe stare dentro si trova fuori, Ettore che dovrebbe stare fuori si trova dentro.[82] L'eroe esce dalle mura domestiche con impazienza (v.

[79] Loraux 1991a, pp. 68-83, 88-99.

[80] Redfield 1994, pp. 119-123 ha trattato il ruolo della donna nell'epopea omerica e la sua partecipazione indiretta alla guerra, rimarcando la distanza fra Paride (legato al mondo delle donne a causa della sua viltà) ed Ettore. Lo studioso inoltre si è soffermato sulla situazione sociale della donna che sembra rimanere un'eterna bambina, in quanto sempre subordinata all'autorità paterna.

[81] *Il.* 16.662-663: […] ἐπὶ δὲ μνήσασθε ἕκαστος/παίδων ἠδ' ἀλόχων καὶ κτήσιος ἠδὲ τοκήων.

[82] La donna, non potendosi occupare delle faccende politiche o pubbliche, che spettano agli uomini, rimane relegata al suo ruolo domestico. La figura femminile manifesta la propria abilità, che sia frutto di un talento o di un intervento divino, solo all'interno della sua casa, al chiuso; l'uomo conduce le sue attività utili per la collettività all'esterno. Successivamente, nell'età della *polis*, la donna è considerata, secondo Engels 1970, p. 92, un oi\kouérhma "cosa destinata al lavoro domestico". Ogni stravolgimento di questo sistema viene ritenuto contro natura, come sostiene qualche secolo dopo Omero, Senofonte (*Oec.* 7.31-32). In epoca classica l'antinomia sessuale permane, anzi può essere sintetizzata in due luoghi: gineceo e agorà. Troia, come Tebe nel dramma eschileo *Sette contro Tebe*, si configura come città di donne e gli uomini chiedono proprio l'intervento delle Troiane per vincere la guerra (sacrificio ad Atena). Tutto il sesto libro si basa sulla contrapposizione fra dentro e fuori, *polis* e *oikos*,

390, a\peéssuto), corre via velocemente, come aveva già fatto la moglie, percorrendo la stessa strada della consorte[83]. Dopo aver attraversato l'ampia città (v. 392) finalmente l'eroe ritrova la sposa. La contrapposizione fra i due continua anche nel ventiduesimo libro dove l'ordine viene ristabilito: l'eroe è fuori, mentre Andromaca è dentro. In questo ultimo passo l'opposizione è percepibile anche a livello linguistico: e"ntosqe "dentro"(v. 237 riferito non in particolare alla donna, ma a tutti i cittadini) e muc§% "nel luogo più interno(della casa)"(v. 440) si oppongono a propaéroiqe pulaéwn "davanti alle porte"(v. 35), e\xelqei%n "uscire"(v. 237), e\éktoqi[...]pulaéwn "fuori dalle porte"(v. 439) e pediéonde "verso il campo, il piano"(v. 456). La sposa fa preparare in casa dei bagni caldi per il marito (v. 444 qermaè loetraé), ma Ettore è distante da essi (v. 445 th%le loetrw%n).[84]

b) Comportamenti

Quando avviene l'incontro, la contrapposizione netta dei due coniugi è subito evidente grazie all'utilizzo delle particelle meén...deé ("da una parte…dall'altra"): lui, infatti, guardando il bambino sorride in silenzio, lei invece piange e comincia a parlare.[85] Vengono così offerti due modi di affrontare la situazione opposti ma complementari.

c) Il meénov

La moglie rimprovera lo sposo per il suo eccessivo meénov.[86] Questa parola, tradotta in italiano convenzionalmente con "coraggio, impeto", cela un significato molto più complesso: infatti, il termine, che indica letteralmente "*la mente che anima il corpo, ma […] può significare l'intenzione, la volontà, la passione, l'ardore nel combattere, la forza che anima le membra*",[87] proviene dalla radice ***men* ed esprime una "mente agitata", quasi in preda alla maniéa, a un forte ardore. Nel passo iliadico implicitamente si allude al fatto che il meénov di Ettore, se da un lato può portare la salvezza alla città, dall'altro può essere la causa della sua rovina. Inoltre il

---

maschile e femminile. A tal proposito vd. Ieranò 2002, pp. 72-78. Per il confine del mondo della sposa vd. Giallongo 1981, pp. 16-40.

[83] *Il.* 6.391: τὴν αὐτὴν ὁδὸν αὖτις ἐϋκτιμένας κατ' ἀγυιάς , «[Ettore ripercorse] lo stesso cammino lungo le strade ben costruite».

[84] Come ha evidenziato Segal 1971, pp. 42-43, questi elementi rimarcano la contrapposizione fra il dentro e il fuori, la sicurezza e il rischio dell'esposizione, pace e guerra, battaglie e ordine domestico.

[85] *Il.* 6.404-406: ἤτοι ὃ μὲν μείδησεν ἰδὼν ἐς παῖδα σιωπῇ· /᾽Ανδρομάχη δέ οἱ ἄγχι παρίστατο δάκρυ χέουσα./ ᾽ἔν τ' ἄρα οἱ φῦ χειρὶ ἔπος τ' ἔφατ' ἔκ τ' ὀνόμαζε, «Egli, guardando il bambino, sorrise in silenzio: ma Andromaca gli si fece vicino piangendo e gli prese la mano, disse parole...». (Trad. it. Calzecchi Onesti 1990, p. 219).

[86] *Il.* 6.407. Proprio questo sarà, infatti, la causa della morte dell'eroe. Il sostantivo viene ripreso in *Il. 22*.459 sempre attraverso le parole di Andromaca, la quale sostiene che il meénov di Ettore sia superiore a quello di tutti gli altri.

[87] *DELG* p. 685.

termine si collega a mainaév[88] in cui riecheggia il mainomeén+ del verso 389, riferito ad Andromaca. In *Il.* 15.605 lo stesso verbo è associato ad Ettore: maiéneto, di cui subito vengono esplicitati gli effetti: «Infuriava come quando Ares vibra la lancia o come fuoco funesto che divampa sui monti, nel folto della selva profonda; aveva la schiuma alla bocca, gli occhi mandavano lampi sotto le sopracciglia aggrottate, batteva pauroso l'elmo intorno alle tempie, mentre lottava».[89] Insomma i due sposi sarebbero uniti da una sorta di follia che si impadronisce della donna, nel timore che accada qualcosa al marito, e dell'uomo che combatte nel timore che accada qualcosa alla moglie e a Troia. È come se il furore bellico producesse gli stessi effetti dell'invasamento del dio Dioniso nelle donne: alterazione fisica e psichica. Non è irrilevante ricordare che questo dio, a differenza degli altri dei che hanno identità sessuali ben definite, è l'unico a incarnare caratteristiche maschili e femminili- come Andromaca-, e il suo rito raduna tanto gli uomini (ebbrezza dionisiaca tramite il consumo del vino) quanto le donne (menadismo rituale).[90] Dioniso, per usare le parole di Henrichs, indica la "*dualità, il contrasto e il rovesciamento di ruolo. La vasta gamma di esperienze che personificava era descritta da coppie di opposti come maschio/femmina; vecchio/giovane; guerra/pace e vita/morte. Questi opposti predicati riflettono identici rovesciamenti di ruolo sperimentati dai suoi fedeli*".[91]

d) L'aggettivo daimoéniov

In *Il.* 6.407, la donna apostrofa il marito con daimoénie. Al verso 486 sarà lui invece che la chiamerà daimoniéh. Entrambi i termini vengono perlopiù tradotti con l'accezione negativa di "misero/a", ma in realtà l'aggettivo pone qualche problema di interpretazione:[92] può significare, infatti, "infelice, misero", ma anche "divino, nobile, eccellente" e "stolto, ardito, insensato".[93] Eustazio mette in guardia sul significato di questo aggettivo, che sarebbe una *vox media.*[94]

---

[88] Semeraro 1994, p. 180.

[89] *Il.* 15.605-610: μαίνετο δ' ὡς ὅτ' ῎Αρης ἐγχέσπαλος ἢ ὀλοὸν πῦρ /οὔρεσι μαίνηται βαθέης ἐν τάρφεσιν ὕλης· /ἀφλοισμὸς δὲ περὶ στόμα γίγνετο, τὼ δέ οἱ ὄσσε. /λαμπέσθην βλοσυρῇσιν ὑπ' ὀφρύσιν, ἀμφὶ δὲ πήληξ /σμερδαλέον κροτάφοισι τινάσσετο μαρναμένοιο (Trad. it. Ciani-Avezzù 1998, pp. 709-711). Vd. anche *Il.* 21.5.

[90] Henrichs 2008, pp. 243-249.

[91] *Ivi,* p. 257. Per la relazione fra il menadismo antico greco e quello di altri paesi e sulla realtà storica delle Baccanti vd. Dodds 2013, pp. 329-339.

[92] In *Schol. in Il.* 6.407 si dice che Andromaca non lo chiama né Ettore né marito ma daimoénie per alludere al suo qumoév. Quindi per lo scoliasta Andromaca metterebbe in guardia Ettore dal suo furore, dall'esplosione del desiderio di vendetta che potrebbe obnubilargli la mente (vd. lt. *fumus*).

[93] *VGI, s.v.*

[94] Eustazio (*Comm. Il.* 2.346.25 ss.): Οὐκοῦν ἀληθῶς μέσως ἐνταῦθα εἴρηται τὸ δαιμόνιε, ὥσπερ καὶ μετ' ὀλίγα τὸ «δαιμονίη» ἐν τῷ «δαιμονίη, μή μοί τι λίην ἀκαχίζεο». οὔτε γὰρ μακαριότητα μόνην οὔτε μὴν ἀθλιότητα κατὰ μόνας ἐν τούτοις ἔστι νοεῖν, ἀλλά τι κρᾶμα ἐξ ἀμφοῖν. ῾Ο μέντοι δαίμων, ὥσπερ δὴ καὶ ἡ μοῖρα καὶ ἡ τύχη ἄλλως λέγονται μέσαι λέξεις, καὶ ὡς ἐπὶ πολὺ μὲν τῷ εὖ καὶ τῷ δυς διακρίνονται εἰς ὃ νοοῦσιν, ἔστι δὲ ὅτε καὶ ἁπλᾶ ὄντα τῇ κατ' ἔννοιαν ἀκολουθίᾳ διευκρινοῦνται.

L'aggettivo è chiaramente in relazione con daiémwn indicando letteralmente qualcuno/qualcosa "*che ha qualche rapporto con un daiémwn, ammirevole, sorprendente, posseduto da un dio*".[95] È improbabile che i due aggettivi debbano essere tradotti in modo diverso e genera perplessità intendere daimoénie come 'infelice' (significato che avrebbe invece senso per il daimoniéh di Andromaca), per il quale si sarebbe potuto usare, come in *Il.* 22.481, l'aggettivo inequivocabile ai\noémorov "dal triste destino", perfetto anche dal punto di vista metrico. Anche in questo caso ci troviamo di fronte a un termine che è difficile tradurre con una sola parola in italiano: nei suddetti due passi si allude tanto all'eccezionalità dei personaggi, quanto alla loro infelicità e in entrambi i casi si evoca l'intervento della divinità. Quindi i due sarebbero tanto cari, quanto infelici a causa di questa potenza superiore, indeterminata, misteriosa.[96]

e) Ettore per Andromaca

La donna cerca di combattere la volontà del marito con le sole armi che ha a disposizione: pianti, evocazione dei lutti passati, affetto verso figlio.[97] La sua vita dipende da quella di Ettore, lei potrà vivere solo fino a quando rimarrà in vita lui: ecco allora che l'eroe diventa per la moglie qalpwrhé, "riscaldamento, conforto", ciò che tiene in vita (v. 412), e qaleroèv parakoiéthv (v. 430)[98] "sposo vigoroso", dove, più che l'immagine dell'uomo che divide il letto con la propria donna (il sostantivo letteralmente significa "colui che dorme accanto"), viene in mente un uomo che si accosta al giaciglio o a un luogo intimo della donna (koiéth significa anche "nido, tana") quasi per fare la guardia, per proteggerlo.[99] L'aggettivo inoltre, come ha osservato Chantraine, si lega a qaéllw "fiorire, sbocciare", un verbo che appartiene all'ambito vegetale[100] e che, riferito alle persone e alle città, con un significato traslato, indica l'abbondanza, la prosperità (il sostantivo qaliéa significa, infatti, "abbondanza, gioia, buon

[95] *DELG* p. 247.
[96] Per un'analisi dettagliata del termine daiémwn rimando a Chantraine 1952, pp. 50-54.
[97] *Il.* 6.407-432.
[98] L'associazione di questo sostantivo con lo stesso aggettivo compare in *Il.* 8.156 al plurale per designare i guerrieri troiani uccisi da Diomede. L'attributo, proprio dell'ambito vegetale, può indicare tanto la fecondità dell'unione dei due sposi quanto la forza e il vigore del giovane sposo.
[99] Il verbo parakoiteéw, non attestato in Omero, ma in epoca successiva, ha proprio il significato di "fare la guardia". Paraékoitiv, femminile di parakoiéthv, non viene mai riferito ad Andromaca, per cui invece viene usato a"koitiv (*Il.* 6.374), ma ad altre figure femminili omeriche, che sicuramente in modi diversi hanno dovuto difendere il loro 'letto nuziale': Era e Penelope. Una sola volta il termine è riferito a Elena (tra l'altro accompagnato dallo stesso aggettivo che troviamo in questo passo) attraverso le parole di Ettore, ma in quest'ultima occasione si può supporre un leggero sarcasmo. A proposito di questa parola si veda Chantraine 1946, pp. 225-227; in particolare, in riferimento a tale passo lo studioso sostiene "*Esprime la tenerezza e l'amore di Andromaca per il marito".*
[100] L'accostamento di Ettore con il mondo vegetale si ritrova anche nelle parole di Ecuba. Vd Monsacré 2003, pp. 44-45.

umore, festa"). Ettore quindi rappresenta lo sposo che provvede a custodire l'ambiente domestico, a preservarlo dalla sventura e a procurare prosperità e letizia.[101]

f) I nomi di marito e moglie

L'idea di protezione è insita nell'etimologia del nome di Ettore, che risulta legata al verbo e"cw[102] a cui allude Andromaca nel lamento funebre in *Il.* 24.730: «{…} Sei morto tu che la [città] proteggevi, tu che la difendevi, tu che vegliavi sui giovani figli, sulle nobili spose».[103] Ettore sarebbe quindi quello che tiene saldamente, cioè protegge le spose e i bambini.[104] Anche questo aspetto ci fornisce spunti di riflessione per il confronto dei due sposi: perché, se Ettore, ubbidendo all'etica del guerriero, combatte per difendere le spose e i bambini, Andromaca "combatte (verbalmente) con il marito" per proteggerlo. In un passo precedente (*Il*. 6.398), parlando di Eezione, il narratore dice τοῦ περ δὴ θυγάτηρ ἔχεθ' ῞Εκτορι ("la figlia è tenuta da Ettore"). Per lo più questo verso viene inteso con un senso di appartenenza: Ettore è "lo sposo, colui che ha, tiene Andromaca", ma il verbo è volutamente ambiguo: l'eroe non è solo lo sposo ma è anche colui che la difende, come nel passo del libro ventiquattresimo. I nomi dei due coniugi sarebbero tra loro collegati dal punto di vista semantico: lui vuole proteggere lei e non ci riesce, così come lei combatte, a suo modo, per proteggere lui, ma senza risultato.

g) La strategia di Andromaca[105]

---

[101] Vd *ivi* pp. 128-131 (la studiosa si sofferma in particolare sull'aggettivo riferito alle lacrime).

[102] Come osserva *DELG* p. 330 c'è sempre qualche dubbio nello stabilire l'etimologia di un nome proprio, ma lo studioso osserva che per Ettore si suppone una derivazione dal verbo e"cw più il suffisso -twr. Per la stessa etimologia vd. Wathelet 1988, p. 472 (dove si fa riferimento alla radice *segh-); Semerano1994, vol. 2, p. 103 (dove si esamina l'epiteto e"ktwr, e non il nome proprio). Anche *Schol in Il. 24.*730 suggerisce lo stesso etimo.

[103] […]ἦ γὰρ ὄλωλας ἐπίσκοπος, ὅς τέ μιν αὐτὴν/ ῥύσκευ, ἔχες δ' ἀλόχους κεδνὰς καὶ νήπια τέκνα (Trad. it. Ciani-Avezzù 1998, pp. 1089).

[104] Monsacré 2003, pp. 18, 151 n.2 pur accogliendo la stessa ricostruzione etimologica, dà al nome un significato differente: "colui che resiste, che regge (i bastioni della città)". In base ai passi citati dell'*Iliade*, tuttavia, il verbo e"cw è riferito in maniera inequivocabile alle spose e ai figli, mentre per la città si usa r|uéomai.

[105] Nei suoi consigli strategici la moglie di Ettore tradisce una certa dimestichezza con la guerra, inattesa per una donna. Le sue parole, in parte, riecheggiano in quelle del saggio Polidamante, il solo a guardare al *prima e al dopo* (*Il.* 18.250. Cf. Andromaca, la quale rievoca il suo passato e si preoccupa per il suo futuro), che consiglia di non affrontare Achille ma di rifugiarsi dentro le mura e di schierarsi sui bastioni (*Il.* 18.254-279). Le analogie fra questo guerriero e la donna sono evidenti nell'uso di un'espressione impiegata in maniera simile per entrambi: in *Il.* 18.272 (Polidamante si augura di non venire mai a sapere che Troiani finiranno in pasto a cani e uccelli: αἲ γὰρ δή μοι ἀπ' οὔατος ὧδε γένοιτο, «Oh se questo restasse lontano dalle mie orecchie!». Trad. it. Calzecchi Onesti 1990, p. 655) e in *Il.* 22.454 Andromaca spera di non apprendere la notizia della morte di Ettore (αἲ γὰρ ἀπ' οὔατος εἴη ἐμεῦ ἔπος «Ah! Lontano dai miei orecchi sia la parola». Trad. it. Calzecchi Onesti 1990, p. 752). Ettore non dà ascolto né all'una né all'altro, ma, in procinto di scontrarsi con l'eroe acheo, si pente e capisce di aver fatto un errore (*Il. 22*.99-107), riconoscendo la validità del consiglio dell'amico, ma non facendo menzione delle parole della moglie (anche se, come in occasione dell'incontro con la sposa, impernia il suo discorso sul senso di vergogna nei confronti dei Troiani e delle Troiane). Polidamante è un consigliere troiano i cui ammonimenti a volte sono apprezzati da Ettore (per es. *Il.* 12.80; 13.748), a volte, invece, sono considerati espressione di viltà (per es., *Il.*

Il punto del tei%cov ("le mura") a cui allude Andromaca in *Il.* 6.434 («ferma l'esercito vicino al fico selvatico dove è più facile attaccare la città, salire le mura»)[106] potrebbe essere lo stesso a cui allude Ettore qualche verso prima parlando con Paride («Muoiono i guerrieri combattendo intorno alle alte mura di Troia»).[107]

h) La predizione di Ettore

In *Il.* 6.449 ss. Ettore menziona tutti i suoi affetti: a differenza della moglie,[108] egli nomina prima la madre senza attributo e poi il padre chiamato a"nax, "signore, sovrano" come a sottolineare la società patriarcale a cui fa riferimento. L'eroe riprende la predizione della moglie sull'imminente sciagura che incombe, augurandosi di morire prima che lei subisca l'e|lkhqmoév, "la cattura". Il sostantivo deriva da e|lkeéw / e$lkw "trascinare": non è una semplice prigionia, ma è una cattura con trascinamento. Ettore immagina che la moglie sia portata via e|lkhdoén ("tirando(la)"), quasi in un ultimo disperato tentativo di non diventare e$lkhma ("preda") dei Greci. Il pensiero naturalmente vola a Ettore trascinato dal carro di Achille, dove, tra l'altro, viene utilizzato proprio il participio del verbo dello stesso etimo e|lkomeénoio;[109] le predizioni di entrambi sono destinate ad avverarsi: lui verrà ucciso, lei diventerà schiava.

i) L'amore di Ettore

Se Andromaca rivede nel marito tutti i suoi cari defunti, per Ettore lei rappresenta l'affetto principale, motivo per cui gli scoli al passo hanno reputato che l'eroe provi un amore superiore per la moglie, dal momento che l'antepone ai parenti ancora vivi (madre, padre e fratelli) e si augura di morire per non vederla piangere (lei invece si augura la morte nel caso in cui rimanga priva del marito). A parte questa sorta di "competizione affettiva", si può evidenziare che entrambi desiderano "scendere sottoterra". Andromaca (*Il.* 6.410-411) pronuncia le seguenti parole: «Allora è meglio che muoia anch'io (lett. che scenda sottoterra")»;[110] Ettore invece (*Il.* 6.464-465) afferma «Ma possa io morire, possa ricoprirmi la terra prima che ti sappia trascinata

2.231-232, 244-250; 18.284-285). Questo guerriero quindi presenta tratti affini alla moglie dell'eroe troiano in quanto, proprio come lei, in alcune cose viene lodato, in altre viene considerato non idoneo.

[106] λαὸν δὲ στῆσον παρ' ἐρινεόν,]ἔνθα μάλιστα / ἀμβατός ἐστι πόλις καὶ ἐπίδρομον ἔπλετο τεῖχος. (Trad. it. Ciani-Avezzù 1998, p. 357).

[107] *Il.* 6.327: λαοὶ μὲν φθινύθουσι περὶ πτόλιν αἰπύ τε τεῖχος. (Trad. it. Ciani-Avezzù 1998, p. 349).

[108] Vd. *supra* par. 1.2 " Dietro le apparenze: cavalli, guerra e potere delle donne".

[109] *Il.* 22.401 .

[110] ([…] ἐμοὶ δέ κε κέρδιον εἴη /σεῦ ἀφαμαρτούσῃ χθόνα δύμεναι· οὐ γὰρ ἔτ' ἄλλη (Trad. it. Ciani-Avezzù 1998, p. 355).

in schiavitù, prima che debba udire le tue lacrime».[111] Insomma, per gli sposi è preferibile la morte a una vita senza compagno/a.

l) L'addio

Davanti al figlio entrambi sorridono,[112] quasi a dimostrare che per un momento i due sposi sono diventati una persona sola e condividono lo stesso pensiero.[113]

Ma la scena dura un attimo: i due ideali tornano a essere inconciliabili e lei riprende la strada verso casa, lui si dirige in mezzo alla mischia. Eppure la donna combatte contro il suo desiderio di allontanarsi dal marito e si gira frequentemente indietro per catturare l'ultima immagine del suo amato e per volgere lo sguardo ancora una volta in direzione del campo di battaglia.

Si conclude così il lirico saluto di marito e moglie: l'ordine si ristabilisce e ognuno torna alle proprie mansioni, quelle stabilite dalla società.

m) Scontro fra Ettore e Achille

Per sottolineare ancora una volta la linea di continuità fra la realtà maschile e quella femminile, si può notare che insolitamente lo scontro decisivo fra i due eroi avviene in un luogo destinato alle donne:[114] i lavatoi delle Troiane, un luogo di pace,[115] ormai abbandonato da dieci anni a causa della guerra[116] e dove si può immaginare che la stessa Andromaca abbia lavato le vesti di Ettore . La donna, nel momento dello scontro, non è insieme agli altri, non partecipa alla *teichoscopia*; è una figura isolata, che si trova nella parte più interna (mucoév)[117] della casa (esattamente ambiente opposto al luogo di Ettore totalmente all'aperto), dove attende ai lavori domestici.

n) Occupazioni di Andromaca

[111] ἀλλά με τεθνηῶτα χυτὴ κατὰ γαῖα καλύπτοι /πρίν γέ τι σῆς τε βοῆς σοῦ θ' ἑλκηθμοῖο πυθέσθαι. (Trad. it. Ciani-Avezzù 1998, p. 359).

[112] E' interessante notare come i genitori di Astianatte siano presentati secondo lo stilema già analizzato per i semidei, prima il nome del padre e poi quello della madre accompagnato da poétnia (*Il.* 6.471): ἐκ δ' ἐγέλασσε πατήρ τε φίλος καὶ πότνια μήτηρ, «Sorrisero entrambi il padre e la madre (lett. il caro padre e la venerabile madre)». (Trad. it. Ciani-Avezzù 1998, p. 361).

[113] Implicitamente ciò viene indicato anche dalla deposizione in terra dell'elmo, che simbolicamente rappresenta la guerra: Ettore per un momento dimentica i suoi doveri verso la collettività e si dedica solo alla sua famiglia.

[114] A livello lessicale, l'assimilazione fra maschile e femminile si trova anche prima: in *Il.* 22.127 Ettore immagina il suo incontro con Achille alla stregua di quello amoroso fra una fanciulla e un ragazzo, usando il verbo o\ariézw, già impiegato in *Il. 6*.516 per riferirsi alla moglie.

[115] Bouvier 1987, pp. 9-11.

[116] *Il.* 22.153 ss.

[117] *Il.* 22.440.

Nella sua dimora, mentre imperversa lo scontro fra il marito ed Achille, lei, all'oscuro di tutto, ordina alle ancelle di preparare un bagno caldo per il marito,[118] ma, per ironia della sorte, l'unico "bagno" che l'uomo fa e di cui si parla nell'*Iliade*, è quello da morto, nell'accampamento nemico, dodici giorni dopo la sua uccisione, [119,] ordinato, non dalla moglie, ma dal suo uccisore: il suo corpo rimane fino a quel momento insozzato di polvere e fango. Non può sfuggire il riferimento alle vesti[120] che Andromaca, appresa la morte del marito, vuole bruciare: proprio quelle vesti che forse lei era solita lavare nei lavatoi dove ha trovato la morte il marito. Tale azione, oltre a essere tipica del rituale funebre,[121] può indicare l'inutilità delle mansioni femminili, che tanto stimava Ettore,[122] mentre la distruzione delle vesti dell'eroe diventa il simbolo della distruzione di Troia.[123]

o) Apparente contraddittorietà

Può sorprendere che la moglie, così affranta nel sesto libro, sia presentata in questo passo intenta alla tessitura in uno stato di apparente tranquillità. La scena è ribaltata rispetto al sesto libro: lì lei era agitata e spaventata, mentre lui era fermo e calmo, qui lei è tranquilla e fiduciosa, lui invece è spaventato e angosciato. La perplessità può essere superata se si inserisce Andromaca nel quadro delle spose virtuose: l'autore non ci riferisce i suoi pensieri in quel momento, perché è attento a restituirci l'immagine di sposa ubbidiente, pronta, senza replicare, a esaudire i desideri del marito e a rispondere alle sue aspettative. Come abbiamo già notato, non è fuori con gli altri concittadini, non si trova sulle mura ad assistere al combattimento fra Ettore e Achille, perché lo sposo le ha chiesto di occuparsi solo di fuso e telaio. La sua

[118] *Il.* 22.443-444. Risulta un po' paradossale che la donna nel sesto libro si sia congedata dal marito vivo come se fosse morto (anticipazione del lamento funebre) e qui tranquillamente aspetti il ritorno a casa dell'eroe già morto, pensando che sia ancora in vita.

[119] *Il.* 24.582.

[120] *Il. 22*.510-511. Bisogna notare che Andromaca, nel momento della morte del marito sta tessendo una tela purpurea esattamente come Elena nella sua prima apparizione (*Il.* 3.125-126). A conclusione del poema, le ossa dell'eroe sono avvolte in manti purpurei (*Il.* 24.796). Forse quelli della moglie e della cognata? Sembra che le due donne inconsapevolmente abbiano tessuto delle tele funebri, destinate ad avvolgere le ossa di Ettore.

[121] L'uomo con la morte si allontana definitivamente dal mondo eroico e maschile e viene accompagnato nel regno dei morti con un rituale che passa attraverso le cure muliebri e che dunque riporta il defunto alla sua realtà domestica di marito e figlio. Sul significato della morte nell'*Iliade* vd. Redfield 1994, pp. 174-185 e *passim.*

[122] A tal proposito si noti il rimprovero finale della moglie *Il.* 22.510-514: ἀτάρ τοι εἵματ' ἐνὶ μεγάροισι κέονται/ λεπτά τε καὶ χαρίεντα τετυγμένα χερσὶ γυναικῶν./ἀλλ' ἤτοι τάδε πάντα καταφλέξω πυρὶ κηλέῳ /οὐδὲν σοί γ' ὄφελος, ἐπεὶ οὐκ ἐγκείσεαι αὐτοῖς, /ἀλλὰ πρὸς Τρώων καὶ Τρωϊάδων κλέος εἶναι, «E nella reggia vi sono abiti di raffinata bellezza, tessuti da mano di donna. Io li getterò tutti nel fuoco ardente, non per te, che non potrai esservi avvolto, ma per la tua gloria davanti agli uomini e alle donne di Troia» (Trad. it. Ciani-Avezzù 1998, p. 985).

[123] A questo fa anche riferimento *Il.* 22.410-411: τῷ δὲ μάλιστ' ἄρ' ἔην ἐναλίγκιον ὡς εἰ ἅπασα/῞Ιλιος ὀφρυόεσσα πυρὶ σμύχοιτο κατ' ἄκρης , «Era come se la città intera, era come se l'alta città di Ilio bruciasse dalle fondamenta».(Trad. it. Ciani-Avezzù 1998, p. 979). Marito e moglie quindi sarebbero entrambi il simbolo della fine di Troia. Sul significato della distruzione delle vesti vd. anche Gagliardi 2006, p. 14, n.8. Segal 1971 p. 38 nota che la volontà di bruciare le vesti deriva dalla consapevolezza di Andromaca di essere ormai esautorata dal suo ruolo di moglie.

devozione, però, non è stata ricompensata: si ha l'impressione che nei poemi omerici quando si agisce secondo il volere degli uomini, ci sia sempre in agguato un totale fallimento.[124]

p) Opposizioni ed equivalenze

Durante lo scontro, in casa domina la quiete, che è in netto contrasto con il trambusto esterno; questa contrapposizione, in forma per così dire invertita, si coniuga nella figura di Andromaca che, avendo udito i lamenti di Ecuba, viene presentata come fissa e immobile esteriormente, a dispetto del suo tumulto interiore. Per uno strano scherzo del destino, lei, che è stata la prima a temere per Ettore, è l'ultima a venire a conoscenza della sua morte. Come ha dimostrato Segal,[125] Andromaca nel suo dolore della scoperta della sconfitta di Ettore si comporta come un guerriero in punto di morte e questo è fondamentale per stabilire una simbiosi fra i due sposi, considerando che in quel momento a morire è proprio il marito: la donna trema come ha tremato il consorte alla vista di Achille: al verso 136, infatti, si dice che l'eroe è preso da troémov "terrore*"* e al verso 143 treése ("tremò"), mentre di Andromaca al verso 448 si riferisce che "fu scossa da un tremito*"*, ossia le gambe tremarono (e\leliécqh[126] gui%a); la donna, dopo aver lasciato cadere a terra la spola come fa un guerriero con le armi,[127] si accascia a terra come Ettore (si utilizza h"ripe per entrambi,[128] verbo adeguato perlopiù per un eroe che stramazza a terra). I verbi paéllw ("agito, brandisco") e phégnumi ("conficco, infilzo"), adoperati rispettivamente per il cuore[129] e le ginocchia[130] di Andromaca, sono consoni a un contesto di guerra: il primo, infatti, è un verbo collegato a paltoén "proiettile" e a poélemov "guerra" e il secondo è usato per le aste che si conficcano nel terreno o nel corpo dei nemici.

[124] Non è questa la sede per stabilire un confronto fra i modelli matriarcali e patriarcali, ma, se pensiamo a Scheria, isola felice dei Feaci, dove marito e moglie compartecipano al potere e il regno offre pace e serenità al popolo, sembra quasi che l'ideale eroico e il patriarcato presentato nell'*Iliade* non vogliano rappresentare un esempio da imitare, quanto piuttosto una critica serrata alla guerra e alle conseguenze di essa.
[125] Segal 1971, pp. 43-57.
[126] Il verbo utilizzato, e\leliézw "agito, scuoto" è proprio dei guerrieri: per es. è riferito agli Achei (*Il.* 11.388; 17, 278), ai Troiani (*Il.* 5.497; 6.106, 109; 11.214; 17.343). Inoltre viene impiegato per le armi (*Il.* 13.558) e per il serpente, animale che incute paura e a cui i forti e temibili eroi sono paragonati (*Il.* 2.316; 11.39). Tale verbo rimanda etimologicamente a e|liéssw, "muovo in giro", impiegato per Ettore, paragonato appunto a un serpente (*Il.* 22.95).
[127]Il verbo utilizzato e"kpese da e\kpiéptw viene usato per Agamennone che lascia cadere la spada (*Il.* 3.363), per Teucro che lascia cadere l'arco (*Il.* 8.329), per Calètore che lascia cadere la fiaccola *(Il.* 15.421).
[128] Per Ettore *Il.* 22.330; per Andromaca *Il.* 22.467.
[129] *Il.* 22.452.
[130] *Il.* 22.453.

Dopo aver udito i lamenti di Ecuba, la donna si precipita alle mura in mezzo agli eroi, agli uomini, quasi confondendosi con loro,[131] cerca il marito e lo vede trascinato dal carro trainato dai cavalli. Sviene e si priva degli ornamenti dai capelli[132] (ed Ettore viene quasi contemporaneamente privato delle sue armi), dono dell'aurea Afrodite;[133] quando riprende i sensi, prorompe in singhiozzi, inizia il suo lamento funebre e desidera morire.

q) La triste conoscenza

Sia Ettore sia Andromaca vivono nell'illusione di un destino di vittoria e apprendono la tragica verità nel momento stesso in cui non c'è più speranza di salvezza. Ciò viene sottolineato dall'uso dell'aggettivo nhépiov riferito in *Il.* 22.333 ad Ettore da parte di Achille e pochi versi dopo in *Il.* 22.445 ad Andromaca da parte del narratore[134]. Ettore comincia a uscire dal suo stato di ignoranza al verso 296 (l'eroe, comprendendo che Atena lo ha ingannato, afferma "e"gnw") e completa la sua conoscenza in punto di morte davanti al nemico (gignwéskwn). Andromaca gradualmente giunge alla conoscenza prima attraverso il senso dell'udito (sente la suocera gemere), poi attraverso la vista (vede il marito trascinato dai cavalli). [135]

r) Un unico destino

Nei suoi lamenti Andromaca si ritiene "sfortunata" (duésthnov *Il.* 22.477), reputa che lei e lo sposo siano nati con un unico destino: lui a Troia, lei a Tebe Ipoplacia, dove il padre misero (*Il.* 22.481: duésmorov) ha nutrito lei "dal triste destino" *(Il.* 22.481: ai\noémoron). Entrambi sono "molto infelici" *(Il.* 22.485: dusaémmoroi. Cf. *Il.* 24.*727)* e condividono lo stesso triste fato: Ettore è morto e lei è come se lo fosse.

---

[131] Il testo presenta a\ndrw%n (v.462) che comunemente viene tradotto con folla, ma che in questo contesto potrebbe assumere una valenza più forte, sottolineando la virilità della donna, che si mescola insieme agli altri eroi che assistono dalle mura allo scempio del cadavere di Ettore.

[132] Andromaca e prima ancora Ecuba (*Il.* 22.406), dopo la morte di Ettore, si tolgono dei veli che ricoprono il loro capo (rispettivamente krhédemnon e kaluéptrh). Questi ornamenti sono il simbolo del pudore e della fedeltà di una sposa, ma, venuto a mancare il baluardo della città, le donne sono destinate a divenire schiave e concubine del vincitore, perdendo definitivamente quelle virtù che il velo rappresenta. Il gesto di Andromaca (e di Ecuba) sembra voler cancellare il suo *status* di a"locov. Sul significato metaforico del velo si veda Monsacré 2003, pp. 39-40. La testa di Andromaca priva dell'ornamento, inoltre, è simile a quella del marito, che non è più protetto dall'elmo: i capelli neri dell'eroe sono scomposti e sporchi di polvere (*Il.* 22.401-403). L'immagine della bella testa di Ettore priva della protezione contrasta con il frequente epiteto koruqaioélov con cui viene definito l'eroe, esattamente come l'immagine della giovane sposa felice, con i capelli ornati e accomodati, non si accorda più con la vedova dai capelli disordinati.

[133] Andromaca si priva degli ornamenti di nozze, perché ormai il suo matrimonio è distrutto, così come la felicità a cui allude l'epiteto di Afrodite ("aurea" sembra in contrapposizione al destino buio a cui la donna va incontro).

[134] Sul significato dell'aggettivo, utilizzato anche per Astianatte, vd. *infra.*

[135] Vd. Segal 1971, p. 42.

3.1La maternità nell'*Iliade*

Nei poemi omerici viene presentata una società aristocratica in cui l'uomo riveste un ruolo pubblico, fondamentale per la collettività. In realtà, anche le donne espletano una funzione fondamentale per la crescita, lo sviluppo e il mantenimento del popolo, perché provvedono alla prosecuzione dell'*oikos*, mediante la procreazione di un erede legittimo. Rimanere senza figli è una delle disgrazie più grandi che possa capitare a una famiglia greca. [136]

Le ragazze affrontano delle prove di iniziazione femminili per prepararsi a diventare mogli e soprattutto madri e questo perché devono dimostrarsi pronte e idonee a fornire alla collettività degli individui indispensabili per la sua sopravvivenza: nuovi eroi (nel caso di figli) e nuove madri di eroi (nel caso di figlie).[137]

Il legame fra la genitrice e la guerra sembra esplicitato anche dalle parole di Ettore che augura al figlio di diventare un eroe valoroso e rallegrare la madre portandole le spoglie del nemico.[138]

Paradossalmente, proprio nell'attimo più delicato, intimo e femminile della donna, il parto[139] - momento del vero compimento del matrimonio-, l'elemento femminile si congiunge e si confonde di nuovo con quello maschile: ci sono scambi semantici tra il lessico della maternità e quello della guerra (poénov, w\di%nev, loécov); quando una donna partorisce, è presente la protezione di Artemide, dea vergine, che nell'*Iliade* combatte accanto ad Ares; gli eroi vengono paragonati a madri[140] e gli scudi diventano figure materne;[141] la posizione della partoriente in ginocchio[142] ricorda il guerriero morente; Agamennone soffre dolori simili a quelli del parto[143]; le Ilizie lanciano 'dardi' acuti e lancinanti[144] (simili alle frecce di guerra[145]) e i loro nodi ricordano quelli della lotta.[146]

Tutto ci porta a pensare che il parto rappresenti la guerra della donna, l'unica che è autorizzata a combattere, "*la prova più virile compiuta della donna*". [147]

Se lo *status* di madre è assimilabile a quello di un oplita/guerriero, non è difficile giustificare la presenza e l'importanza delle madri anche in un'opera come l'*Iliade*, che focalizza la propria

[136] *Il.* 2.701; *Il.* 9.453-457.
[137] Ciò amplifica ulteriormente il significato del nome di Ettore, che sarebbe quindi interpretabile come colui che, salvando le donne, protegge il futuro della collettività.
[138] *Il.* 6.481.
[139] A proposito del momento del parto Bettini 1998, pp. 75-216.
[140] *Il.* 17.3-8 (Menelao difende il corpo di Patroclo).
[141] *Il.* 8.266-272 (lo scudo di Aiace diventa per Teucro come una madre dietro cui si nasconde il proprio figlio).
[142] *Il.* 19.110, *H. Hom*, *Ad Ap.* 117; Paus. 8.48.7-8.
[143] *Il.* 9.264-283.
[144] *Ibid.*
[145]Per esempio, *Il.* 4.116-118; 5.397; 9.398, 845.
[146] *Il.* 13.358-360.
[147] Jean –Pierre Vernant in una conversazione privata a Nicole Loraux (Loraux 1991a, p. 12, 284 n.48).

attenzione sull'elemento maschile: sono, infatti, proprio queste figure femminili a soffrire per prime per la morte di un figlio/eroe o a temere per la sorte della propria prole.

L'amore per il figlio è al di sopra di qualsiasi valore: una madre può definirsi vinta solo se diventa a"paiv, a"teknov. Il legame fra genitrice e bambino è indissolubile, sono le filoéteknoi per antonomasia e soffrono per i propri figli fin da quando li mettono al mondo.[148] La morte di un figlio genera un dolore infinito destinato a durare in eterno, come testimonia la storia di Niobe.[149]

La rilevanza della madre è tanto più evidente se pensiamo che nei poemi omerici situazioni di matrimonio matrilocale (come per esempio quello tra Menelao ed Elena, o quello delle figlie di Priamo) convivono accanto a quelle di matrimonio patrilocale (come nel caso di Ettore e Andromaca o dei figli di Priamo).[150]

Infine, la grandezza dell'eroe più forte dei Greci (Achille) così come quella del secondo eroe più valoroso dei Troiani (Enea) deriva dalla discendenza materna (l'uno è generato dalla Nereide Teti, l'altro dalla dea Afrodite), mentre i padri garantiscono solo un inquadramento sociale e culturale.

3.2Andromaca, madre di Astianatte

Andromaca, come già accennato, oltre a rappresentare la moglie devota, ritrae anche l'immagine di madre ideale. All'interno del poema sono pochi i momenti in cui viene descritto un contatto diretto col figlio, ma questi, insieme alle parole disperate pronunciate dalla donna, ci consentono di tracciare un ritratto a tutto tondo dell'eroina omerica.

La donna, quando si reca fuori casa alla ricerca del marito, non si separa dal figlio ma lo porta con sé in un luogo inadatto tanto alle donne quanto ai bambini. Teme la morte di Ettore che condurrebbe sia lei sia Astianatte a un misero destino. Cerca di commuovere l'eroe, chiede di avere pietà del figlio ancora piccolo (Astianatte è in braccio alla nutrice e non sa parlare o almeno sembra che non sappia ancora parlare[151]). Quando il piccolo si allontana spaventato alla

[148] Sul dolore pressoché perpetuo delle madri vd. Loraux, 1991b, pp. 40-42).

[149] *Il*. 24.610-617. Cf. Ovidio, *Met*. 6.146 ss.

[150] Sul significato e ampio impiego di mhéthr e sul rapporto con il termine pathér vd. Chantraine 1946, pp. 238-245.

[151] Viene utilizzato l'aggettivo nhpiéacov (*Il.* 6.408) mentre in *Il.* 6.366.400 e *Il.* 22.484 si impiegato nhépiov (gli scoli lo parafrasano con "non ancora maturo" νήπιός ἐστιν […] οὐδέπω τέλειός ἐστιν.) Lo stesso aggettivo è usato per indicare il figlio di Sarpedone in *Il.* 5.480.688 e Achille fanciullo che non conosce ancora la guerra quando si reca a Troia (*Il*. 9.440. Vd. Pellizer 1991, pp. 72-73). Come ha osservato *DELG*, p. 751, il senso "che non sa parlare" non è basato su nessuna tradizione antica. Tuttavia, nel passo, in effetti il bambino non parla, ma grida soltanto alla vista del cimiero del padre. Detienne 2008, p. 25 osserva che la voce ha un ruolo fondamentale nell'antichità: serve al poeta, all'araldo e soprattutto al capo che deve dare ordini e prendere decisioni per la comunità. Il fanciullo è connotato negativamente rispetto all'uomo maturo, in quanto non ha capacità decisionale e

vista del padre,[152] Andromaca sorride amorevolmente, esattamente come Ettore: il figlio rappresenta la convergenza di intenti dei coniugi ed è l'unico personaggio, che, solo con la sua presenza, riesce ad accordare i cuori, i sentimenti e i desideri di marito e moglie. Una parentesi idilliaca che, come abbiamo già detto, dura pochissimo, perché Ettore torna in battaglia e Andromaca alle sue mansioni domestiche.

Quando l'eroe si congeda dalla moglie, consegna fra le braccia di quest'ultima il figlio e la donna stringe immediatamente al proprio seno il piccolo (immagine talmente delicata, soprattutto in mezzo alle tante brutture della guerra, da far intenerire anche l'eroe). Ettore, consegnando Astianatte nelle braccia della madre, assegna ad Andromaca un ruolo importante: la sposa deve proteggere il figlio in sua assenza. Infatti, la vicinanza e il contatto fisico sono fondamentali nella relazione fra madre e figlio: indicano intimità, custodia, condivisione simbiotica di sentimenti. Questo aspetto viene ben sottolineato dall'immagine del seno, che compare in questo episodio tre volte: due volte riferito alla nutrice (*Il*. 6.400-467) e una volta riferito ad Andromaca (*Il*. 6.483). Il termine greco impiegato, koélpov, significa tanto "seno*"*, quanto "grembo, utero, cavità, piega della veste".[153] Il sostantivo, nei poemi omerici,[154] viene riferito sempre alle donne e al mare[155] e, in particolare, le Troiane vengono definite baquékolpoi "dalle profonde pieghe (della veste)".

È singolare che Omero utilizzi questo termine tanto per la donna, simbolo della fertilità e quindi maternità, quanto per il mare, che è definito più volte, a\truégetov, "infecondo"[156] in contrapposizione alla terra fertile, feconda.[157]

---

dirigenziali. A tal proposito è necessario evidenziare che gli uomini adulti, proprio quando si comportano da stolti e non prendono decisioni sagge, vengono definiti con lo stesso aggettivo, perché è come se si comportassero da bambini (per es. Agamennone in *Il.* 2.38; Anfimaco in *Il.* 2.873; i Danai in *Il.* 8.177; Asio in *Il.* 12.113; Patroclo quando decide di andare in guerra in *Il.* 16.46 e i Troiani che ascoltano il cattivo consiglio di Ettore in *Il.* 18.311). Come abbiamo notato, nhépiov è anche Ettore in *Il.* 22.333. Infine, nhpiéh è Andromaca la quale, lontana dalla guerra, non sa ancora che il marito è morto e impartisce alle ancelle ordini inutili (*Il.* 22.445). Questo è l'unico caso in cui l'aggettivo viene utilizzato al femminile nell'*Iliade*, se si esclude il rimprovero di Achille a Patroclo, che viene apostrofato kouérh nhpiéh (*Il.* 16.7-8).

[152] La guerra crea un muro di incomunicabilità fra Ettore e la sua famiglia: l'eroe per poter avere un contatto con il bambino, che è ancora piccolo e non conosce la battaglia, deve privarsi dell'elmo e rendersi riconoscibile.

[153] Indica anche la baia, la vallata. *Schol. in Il.* 400 spiega così: παῖδ' ἐπὶ κόλπῳ: ὅτι κόλπον τὰς ἀγκάλας νῦν εἶπεν.εἴωθε δὲ καὶ τὸ ἄνω τοῦ πέπλου οὕτως καλεῖν· „κόλπον ἀνιεμένη"(X 80). A . Cioè il poeta intende per κόλπον le braccia (quindi Astianatte sarebbe semplicemente portato in braccio dalla nutrice) e solitamente chiama nello stesso modo la parte superiore del peplo come succede nell'episodio di Ecuba (*Il. 22*.80).

[154] In tutto quindici occorrenze.

[155] Con una sola eccezione in *Il.* 20.471 dove viene riferito all'eroe Troo.

[156] In realtà la spiegazione di questo aggettivo non è ancora chiara. L'aggettivo compare in Omero riferito al mare (per es. *Il.* 1.316, 327; 14.205; 15.27; 24.752; *Od*. 1.72; 2.370) e all'aria (*Il.* 17.425) e in *A.P.* 7.735 è attribuito alla notte, alla morte. Sono gli scoli a suggerire questa traduzione, facendo provenire il termine da a\ privativo e trugaéw "vendemmiare, cogliere". *VGI*, p. 279 accoglie la versione degli scoli, ma riporta anche il significato di "irrequieto, agitato" avanzato da alcuni moderni. *DELG*, p. 135, pur ammettendo che il senso "infecondo" sia soddisfacente, sostiene che né questo significato né "agitato" sono etimologicamente fondati; lo studioso inserisce

Il sostantivo, in effetti, non sembra fare riferimento alla maternità in senso stretto- per cui invece, si utilizza, in modo inequivocabile, in riferimento alla donna, mazoév[158] - ma indica un luogo nascosto, introvabile, un riparo, che possa sottrarre alla vista altrui.[159] In questo senso è utilizzato in *Il* 6.136 (Teti accoglie in seno Dioniso, spaventato da Licurgo), in *Il*. 18.140 (Teti si rivolge alle Nereidi e le invita ad immergersi nel seno del mare per andare dal padre), in *Il*. 18.398 (Efesto riferisce di essere stato salvato dalla crudele madre grazie all'intervento di Teti ed Eurinome che l'hanno accolto nel seno del mare) e in *Il*. 21.125 (Achille sprezzante abbandona il corpo di Licaone nello Scamandro, sostenendo che la madre non potrà piangerlo nel letto, perché il corpo dell'eroe sarà trascinato dal fiume nel seno del mare).[160]

---

come possibile l'ipotesi di Brandenstein che lo traduce con "puro", non attestato nella tradizione antica, ma che potrebbe avere una giustificazione etimologica in truéx ("vino nuovo, feccia, deposito*").* Di quest'ultimo *DELG*, p. 1140 registra un etimo oscuro, ma ammette che il rapporto con trugaéw -e quindi truégh "vendemmia"- non sembra casuale. Un tale collegamento potrebbe giustificare la presentazione del mare che viene definito "color del vino".

[157] Benché la traduzione dell'aggettivo risulti ancora oscura, la contrapposizione fra i due luoghi è netta: il mare è presentato spesso con colori scuri (viola, color del vino), che simbolicamente rimandano alla morte (in particolare quella causata dai naufragi), ed è ritratto spesso come luogo insicuro per i mortali; è poluéfloisbov "molto risonante"(*Il.* 1.34*;* 2.209; 9.182; *Od*.13.85, 220) ed è il luogo in cui Elena si rammarica di non aver perso la vita (*Il.* 6.347). La terra invece allude alla fertilità, al raccolto (vd. Demetra) ed è una delle metafore per indicare il corpo della donna che deve essere 'arato' dall'uomo per produrre. Vd. DuBois 1990, pp. 51-114.

[158] In *Il*. 22.80 si parla tanto di koélpov che di mazoév: Ecuba (*Il*. 22.80), come vedremo, cercando di trattenere il figlio, si scopre il seno e mostra la mammella che lo ha allattato. Laddove il primo indica un luogo fisico, il secondo fa riferimento a un luogo metaforico (maternità), quando è attribuito a una donna. Il termine in Omero, infatti, è assegnato frequentemente ai guerrieri (per es. *Il.* 4.480, 528; 5.145; 8.121, 313; 11.108; *Od*. 22.82), mentre compare nell'*Iliade* solo tre volte (*Il.* 22.80, 83; 24.58) riferito a una figura femminile (nell'*Odissea* è riferito soltanto a Penelope in *Od*. 11.448-449 e a Euriclea in *Od*. 19.483): Ecuba (in realtà, in un'occasione viene riferito anche ad Era in *Il*. 5.393, ma in questo caso si tratta di una divinità e il contesto è la guerra: la dea è stata ferita come un guerriero). Risulta evidente che l'autore voglia alludere alla madre colpita come un guerriero in battaglia nel suo punto vitale: il seno dà nutrimento, vita al bambino, ma, per una sorta di proprietà transitiva, è come se desse vita alla stessa madre, la quale, privata della sua creatura, risulta colpita a morte. Se il parto, come abbiamo già detto, viene considerata la battaglia della donna, si può dire che Ecuba non smetta mai di combattere. L'immagine della mammella nuda come metafora della maternità influenza anche i ritratti delle donne degli artisti rinascimentali (per esempio, la *Flora* di Palma il Vecchio e Tiziano, *La donna che si scopre il seno* di Tintoretto). Sulla fortuna dell'immagine del seno della madre nella letteratura greca (soprattutto nelle *Coefore* di Eschilo), sul suo significato (ai\dwév e pietà) e sull'interpretazione di Freud, vd. Loraux 1986 pp. 90-100. In riferimento alla figura materna come luogo ideale di protezione si noti che nell'immaginario antico il corpo della donna viene presentato metaforicamente come un vaso (analogia con la terra) in cui viene riposto e celato il seme da cui verrà generato il figlio (così come nel recipiente si depongono e nascondono olio, vino, cereali). In vasi molto antichi provenienti da Creta e da Thera, come ha osservato Dubois 1990, p. 65-66, ci sono delle piccole protuberanze chiamate appunto *mastoi* "mammelle*"*. A tal proposito si può osservare che anche la creazione di Pandora in Esiodo (*Op*. 61-67) assomiglia in qualche modo al modellamento di un vaso in cui vengono inserite delle cose. Vd. Pucci 1977, p. 88.

[159] In questo senso il termine assume anche il significato di golfo (*Il.* 2.560).

[160]In *Il.* 14.219, 223 il seno è menzionato come luogo in cui nascondere l'insidia amorosa, dove, cioè, va riposta la fascia ricamata di Afrodite, in cui si celano l'amore, il desiderio, l'incontro e la seduzione, che sottrae il senno anche ai saggi. Lo scolio al passo (*Schol. in Il.* 14, 219a) spiega che in questo caso con il termine koélpov Omero intende la veste ampia e sinuosa che ricopre il petto (ὅτι τὸ κατὰ τὸ στῆθος κόλπωμα τοῦ πέπλου κόλπον εἶπε).

Andromaca, quindi, assume un ruolo di difesa nei confronti di un suo affetto: [161] finché Troia è al sicuro, perché vive il suo baluardo difensivo, Ettore, questa funzione può spettare alla nutrice, perché i rischi sono contenuti, ma quando si avvicina la morte dell'eroe troiano più forte e con essa il luttuoso destino di Ilio, Ettore affida Astianatte, non alla nutrice, presso cui il bimbo ha trovato rifugio fino a quel momento, ma alla moglie, che più di tutti può lottare per la sua salvezza; la madre rappresenta il luogo più sicuro dove nascondere il figlio, come se la donna, per proteggerlo, dovesse accoglierlo[162] di nuovo nel suo grembo, cioè far ritornare il bambino nella cavità uterina da cui è stato generato.[163] E così, usando un'espressione di Monsacré, si può dire che "*le braccia di una madre sono come dei bastioni*".[164]

In questo episodio il terribile destino che attende Astianatte alla morte del padre è solo accennato. Il pensiero è troppo crudele per concretizzarsi nella mente della madre, ma la donna sa bene che un bambino orfano è un indifeso alla mercé non solo dei nemici, ma anche dei coetanei e dei vecchi amici del padre.

Ciò risulta evidente in *Il.* 22.484-507,[165] quando ormai la morte di Ettore è avvenuta e il triste futuro di Astianatte comincia a palesarsi: «Il figlio che abbiamo messo al mondo tu e io, sventurati, è piccolo ancora; non gli sarai di sostegno, Ettore, perché sei morto, né lui potrà esserlo per te. Anche se riuscirà a sopravvivere alla rovinosa guerra dei Danai, in avvenire soffrirà sempre pene e dolori; gli altri gli porteranno via i suoi averi. Il giorno in cui rimane orfano, il fanciullo perde gli amici; è sempre a occhi bassi, le guance rigate di lacrime; spinto dal bisogno si rivolge ai compagni del padre, tira il mantello a uno, la tunica all'altro; alcuni hanno pietà e gli offrono per un momento la coppa, tanto da bagnargli le labbra, non il palato. E chi ha padre e madre lo caccia dal banchetto, lo percuote e lo copre di insulti: "Va' via, tuo

[161] Si pensi a un'altra scena che vede come protagonisti una madre e un figlio: in *Il.* 5.311-317 Enea viene salvato da morte certa grazie all'intervento della madre Afrodite (anche se la dea non riesce a portare a termine la sua impresa perché ferita da Diomede); la figlia di Zeus tende le sue braccia intorno al figlio e lo nasconde con il suo peplo dalla vista dei nemici. Inoltre, in aggiunta ai passi già citati che presentano gli eroi come madri che difendono il proprio figlio, la funzione protettiva della genitrice è ben evidenziata da Atena che, allontanando un dardo da Menelao, viene paragonata a una madre che scaccia una mosca dal figlio, mentre quest'ultimo dorme tranquillo *(Il.* 4.130-131); successivamente, Aiace, avendo perso contro Odisseo nei giochi funebri in onore di Patroclo dice che la dea «sempre, come una madre, sta accanto ad Odisseo e lo soccorre»(*Il.* 23.782-783).

[162] Il verbo utilizzato nel testo è proprio deécomai.

[163] In questo senso anche l'epiteto riferito alle Troiane, baquékolpov oltre all'abbigliamento potrebbe far riferimento a tale aspetto di cavità, luogo dentro cui i figli tentano di trovare riparo. In effetti, le Dardanidi non rappresentano le madri costrette a proteggere i propri figli dal nemico? L'unico personaggio che allude al ventre della madre come luogo insicuro è Agamennone che, in un parossismo di ferocia, desidera la morte di tutti i Troiani anche di quelli che si trovano nel ventre della madre *(Il.* 6.56-60). Sul significato di koélpov, baquékolpov e sull'associazione di quest'ultimo termine con l'epiteto baquézwnov rimando alle osservazioni di Castellaneta 2013, pp. 16-22.

[164] Monsacré 2003, p. 55.

[165] Virgilio è influenzato proprio da questo episodio e da quello immediatamente precedente (Andromaca scossa dalle sue occupazioni) nel descrivere la madre di Eurialo che viene a sapere della morte del figlio. Per queste osservazioni rimando a Gagliardi 2008, pp. 79-112.

padre non siede insieme con noi". Piangendo torna alla madre vedova il fanciullo, Astianatte, lui che prima, sulle ginocchia del padre, si nutriva solo di midollo e di grasso di montone; e quando finiti i giochi, lo prendeva il sonno, dormiva nel suo letto fra le morbide coltri, nelle braccia della nutrice, con il cuore sazio di gioia. Ma ora che ha perduto il padre, molto dolore attende colui che i Troiani chiamavano 'il signore della città', perché eri tu solo a difendere le porte e le alte mura".[166]

In questo passo la donna teme non gli Achei, ma i suoi concittadini. Nell' episodio il dolore della donna si concentra sulle conseguenze sociali che la morte del marito è destinata a provocare: la privazione della protezione paterna procura l'annientamento dell'equilibrio domestico e l'allontanamento dei familiari dalla collettività.[167]

Astianatte è una vittima innocente (Andromaca, infatti, insiste ancora una volta sulla tenera età del bambino, *Il*. 22.484-485), incapace di difendersi. L'idea che il padre sia indispensabile per la crescita del figlio è evidenziata dal termine o"neiar "utilità, aiuto, conforto"[168] (*Il*. 22.486), che indica ciò che Ettore è stato per lui fino a quel momento e che non potrà più essere d'ora in poi:[169] per il bambino sono previsti solo poénov (fatica, affanno, afflizione) e khédea[170] (dolori,

---

[166] χήρην ἐν μεγάροισι· πάϊς δ' ἔτι νήπιος αὖτως,/ὃν τέκομεν σύ τ' ἐγώ τε δυσάμμοροι· οὔτε σὺ τούτῳ ἔσσεαι Ἕκτορ ὄνειαρ ἐπεὶ θάνες, οὔτε σοὶ οὗτος./ ἦν περ γὰρ πόλεμόν γε φύγῃ πολύδακρυν Ἀχαιῶν, αἰεί τοι τούτῳ γε πόνος καὶ κήδε' ὀπίσσω/ ἔσσοντ'· ἄλλοι γάρ οἱ ἀπουρίσσουσιν ἀρούρας. / ἦμαρ δ' ὀρφανικὸν παναφήλικα παῖδα τίθησι· / πάντα δ' ὑπεμνήμυκε, δεδάκρυνται δὲ παρειαί,/ δευόμενος δέ τ' ἄνεισι πάϊς ἐς πατρὸς ἑταίρους, / ἄλλον μὲν χλαίνης ἐρύων, ἄλλον δὲ χιτῶνος· / τῶν δ' ἐλεησάντων κοτύλην τις τυτθὸν ἐπέσχε·/ χείλεα μέν τ' ἐδίην', ὑπερῴην δ' οὐκ ἐδίηνε. / τὸν δὲ καὶ ἀμφιθαλὴς ἐκ δαιτύος ἐστυφέλιξε / χερσὶν πεπλήγων καὶ ὀνειδείοισιν ἐνίσσων· / ἔρρ' οὔτως· οὐ σός γε πατὴρ μεταδαίνυται ἡμῖν. / δακρυόεις δέ τ' ἄνεισι πάϊς ἐς μητέρα χήρην /᾽Αστυάναξ, ὃς πρὶν μὲν ἑοῦ ἐπὶ γούνασι πατρὸς /μυελὸν οἷον ἔδεσκε καὶ οἰῶν πίονα δημόν· /αὐτὰρ ὅθ' ὕπνος ἔλοι, παύσαιτό τε νηπιαχεύων, /εὕδεσκ' ἐν λέκτροισιν ἐν ἀγκαλίδεσσι τιθήνης /εὐνῇ ἔνι μαλακῇ θαλέων ἐμπλησάμενος κῆρ· / νῦν δ' ἂν πολλὰ πάθῃσι φίλου ἀπὸ πατρὸς ἀμαρτὼν /᾽Αστυάναξ, ὃν Τρῶες ἐπίκλησιν καλέουσιν· οἷος γάρ σφιν ἔρυσο πύλας καὶ τείχεα μακρά. (Trad. it. Ciani-Avezzù 1998, pp. 983-985).

[167] Ciani-Avezzù 1998, p. 983.

[168] Lo stesso sostantivo compare al singolare soltanto in due passi (al plurale, con un evidente scarto semantico, è presente solo una volta in *Il.* 24.367 e indica le ricchezze offerte da Priamo ad Achille): uno è quello citato, l'altro, pochi versi prima, quando Ecuba, riferendolo sempre ad Ettore, sottolinea quanto l'eroe sia stato fondamentale per la difesa delle Troiane e dei Troiani (*Il.* 22.433). Ancora una volta Ettore è presentato come un personaggio prezioso per la salvezza sia delle donne sia dei figli. L'utilità di Ettore viene ribadita alla fine del passo (*Il.* 22.507) e nell'episodio successivo (*Il.* 24.730).

[169] In *Il.* 22.506-507 si richiama alla mente, come già era accaduto nell'episodio del sesto libro, il significato del nome Astianatte: Ettore era il solo a difendere Ilio, le porte e le mura. In entrambi passi si utilizza l'imperfetto, ma se nel primo caso è impiegato dal narratore, in questo caso è usato da Andromaca che nel passo precedente usa questo tempo verbale proprio per narrare la morte dei suoi cari: la donna quindi ha raggiunto la consapevolezza che Ettore non fa più parte del suo presente, ma solo del suo passato. La contrapposizione fra i piani temporali è ancora più palese nel ventiduesimo libro perché subito dopo i ricordi dei momenti di vita felice si usa l'avverbio di tempo nu%n *(Il.* 22.505) che segna una cesura netta fra il prima e il dopo. Inoltre si allude a uno scambio di ruoli fra padre e figlio: infatti, non solo Ettore non potrà più aiutare il figlio, ma anche ad Astianatte verrà preclusa la possibilità di diventare il sostegno del padre, cioè non potrà distinguersi come eroe né diventare quello che, seppur per poco tempo, sono stati Ettore per Priamo e Achille per Peleo (vd. *Il.* 24.534-542, dove Achille si rammarica di non poter accudire il padre nella vecchiaia).

[170] *Il*. 22.488. Il termine nell'*Iliade* viene impiegato sempre per annunciare il dolore delle morti in guerra. Andromaca quindi non fa riferimento a un dolore generico, ma proprio quello provocato dall'evento bellico.

pene). La mancanza di aiuto paterno viene ritratta con alcune immagini esemplificative: ammesso che il bambino non muoia durante la guerra, resterà comunque privo delle sue proprietà (*Il*. 22.489), degli amici suoi (*Il*. 22.490) e di quelli del padre (*Il*. 22.492); sarà sempre sottomesso, in lacrime (*Il*. 22.491) e umiliato (*Il*. 22.496-497), non mangerà più pietanze prelibate (*Il.* 22.500-501) e non dormirà in una morbida culla (*Il.* 22.504).[171]

In questo passo vibra tutto il dolore della madre, che rievoca la vita felice condotta dal figlio prima che la disgrazia si abbatta sulla loro casa (i giochi, il legame con il padre, il banchetto, il sonno tranquillo) e che riserva a lei e alla sua sofferenza solo i versi iniziali di questo sfogo.[172] Astianatte può rappresentare il primo esempio di infanzia negata, reso ancora più evidente dall'immagine del figlio di Ettore, mendico, affamato e assetato, che elemosina nei banchetti, tirando i mantelli e le tuniche dei vecchi amici del padre(*Il*. 22.493-495).

Di tutte queste immagini toccanti che vengono evocate dalle parole della madre, sicuramente quella della fame e dell'allontanamento dal banchetto risulta la più forte e la più articolata (*Il*. 22.492-497, 500-501).

Il cibo è fonte di nutrimento -e quindi principio base per la sopravvivenza dell'individuo- e di forza per il guerriero: il padre è necessario per l'alimentazione del fanciullo (Ettore nutriva il figlio, tenendolo sulle sue ginocchia, *Il*. 22.500-501), ma, venuto meno lui, la salvezza del bambino è in pericolo. Al contrario, chi ha ancora entrambi genitori in vita (*Il.* 22.496: a\mfiqalhév,[173]) può permettersi di umiliarlo e partecipare al banchetto, condizione privilegiata di socialità, in cui gli uomini si riuniscono e dividono il cibo, così come in guerra spartiscono il bottino. [174]

L'unione con poénov compare solo qui e in *Il.* 21.524-525 (ripetuto due volte) dove si dice che è Achille a dare "affanno e dolori" ai Troiani.

[171] C'è da chiedersi come mai Andromaca preveda un destino così tragico per il figlio, che, pur essendo morto il padre, è sempre il nipote del re Priamo. Il futuro prospettato sembra eccessivo, tanto che vari commentatori antichi ritengono questi versi spuri. Secondo Gagliardi 2006 p. 31 e Gagliardi 2008 p. 81 nel passo c'è la volontà da parte dell'autore di proporre uno stereotipo del lamento funebre, il *topos* dei lamenti di mogli.

[172] Seveso 2012, pp. 38-39.

[173] Il termine letteralmente significa "che fiorisce, che cresce tutto intorno" e, come il verbo da cui deriva (qaéllw), indica l'abbondanza, la prosperità. Ettore viene definito proprio da Andromaca qaleroèv parakoiéthv (*Il.* 6.430) "sposo fiorente, vigoroso*"*. L'eroe, come tutti i padri e i mariti, dà sicurezza domestica, sociale ed economica sia alla moglie sia al figlio.

[174] La connessione fra guerra e banchetto è evidente anche in *Il.* 12.310-321 e *Od*. 14.248-251. Ateneo osserva che il momento conviviale è chiamato daiév dal verbo daiéesqai che significa appunto "dividere", mentre colui che arrostisce la carne viene detto daitroév, perché la distribuisce in parti uguali. Inoltre il termine viene utilizzato solo in contesti umani e non animali. (Ath.1.21.27: ὥστε ἡ τροφὴ δαὶς ἐπὶ τῷ δαίεσθαι λέγεται, ὅ ἐστι διαμοιρᾶσθαι ἐπ' ἴσης καὶ ὁ τὰ κρέα ὀπτῶν δαιτρός, ἐπεὶ ἴσην ἑκάστῳ μοῖραν ἐδίδου. καὶ ἐπὶ μόνων ἀνθρώπων δαῖτα λέγει ὁ ποιητής, ἐπὶ δὲ θηρίων οὐκ ἔτι.). Una corretta distribuzione delle carni di un animale è segno di armonia sociale vd. Seaford 1994, pp. 48-49.

Il banchetto, quindi, ha una forte valenza sociale perché accomuna i partecipanti in un'esperienza piacevole e rafforza il senso di appartenenza del gruppo: [175] Astianatte con la morte del padre verrà privato di questo onore, mentre Achille se ne priverà intenzionalmente. [176] Proprio questo aspetto fa sì che il figlio di Ettore, così come il padre e la madre in altri contesti, venga accostato indirettamente a chi è colpevole della sua disgrazia. Infatti, dopo la morte dell'amico, Achille ricorda Patroclo come colui che provvedeva al pasto dei Troiani (Patroclo=Ettore),[177] ma con la sua morte l'eroe mirmidone non riesce più a mangiare cibo o bere bevande (Achille=Astianatte).[178] Certamente in questo caso il rifiuto del cibo da parte di Achille è volontario, ma permane l'associazione forte fra cibo e vita/gioia e quindi fra privazione del cibo e morte/dolore. [179] Achille decide di ricominciare a mangiare solo dopo aver vendicato la morte dell'amico,[180] ma il cibo non gli dà sollievo, anzi è definito "odioso".[181] Come ha già osservato Paduano,[182] questo aggettivo, abbastanza inatteso in riferimento al banchetto, può essere spiegato mettendolo in relazione alla guerra odiosa, menzionata da Odisseo, nel suo tentativo di convincere l'eroe a mangiare.[183] Tuttavia questa non è l'unica volta in cui l'aggettivo è associato alla guerra,[184] anzi il termine appare per la prima volta nell'*Iliade* riferito proprio ad Ares.[185] Viene definita così anche Elena, causa della guerra,[186] e la morte in

[175] Murray 1998, pp. 219-256, soprattutto pp. 222-225.
[176] La funzione sociale del banchetto risulta evidente nel lutto di questo eroe che, quando decide di rinunciare a tale occasione comunitaria, si allontana dai compagni assumendo in parte tratti ferini (quando manifesta la volontà di sbranare Ettore in *Il.* 22.346-347), in parte tratti divini (quando Atena versa nel petto di Achille nettare e ambrosia in *Il.* 19.352-353).
[177] *Il.*19.315- 316.
[178] *Il.* 19.205-210.
[179] Il dolore di Achille si manifesta nel ripetuto rifiuto del cibo, nonostante le parole di Odisseo che invitano tanto lui quanto gli altri eroi a mangiare perché «Non possono piangere il morto con il ventre, gli Achei» (*Il.* 19.225: γαστέρι δ' οὔ πως ἔστι νέκυν πενθῆσαι ᾽Αχαιούς·Trad. it. Ciani-Avezzù 1998, p. 871) e aggiunge «quelli che sopravvivono alla battaglia tremenda, si ricordino di bere e mangiare, per affrontare con più vigore il nemico» (*Il.* 19.230-232: ὅσσοι δ' ἂν πολέμοιο περὶ στυγεροῖο λίπωνται/μεμνῆσθαι πόσιος καὶ ἐδητύος, ὄφρ' ἔτι μᾶλλον/ἀνδράσι δυσμενέεσσι μαχώμεθα νωλεμὲς αἰεὶ. Trad. it. Ciani-Avezzù p. 871). La volontà di non nutrirsi viene espressa anche in *Il.* 19.305-307, 319-320. Alla fine del poema, *Il.* 24.601-620, Achille invita a mangiare Priamo, che non tocca cibo dal giorno della morte del figlio (*Il.* 24.637-642); l'eroe per convincere l'anziano re racconta la storia della *mater dolorosa* Niobe, che, dopo essersi saziata di lacrime, pensa ad alimentarsi. Le persone a lutto si trovano in una situazione liminale e -come sembra- rifiutano il cibo per partecipare alla condizione della privazione di vita del defunto; al contrario, l'assunzione di cibo fa 'rivivere' l'individuo e rappresenta il primo passo verso il superamento del dolore. Achille, fino a quando oltraggia il corpo di Ettore, nega a sé e a Priamo il normale rito di passaggio del morto e della persona a lutto e, di conseguenza, il giusto processo di reintegrazione (Seaford 1994, pp. 172-173; sulla condizione del cosiddetto "cadavere vivente" e sull'importanza e il significato delle tecniche del rituale funebre, vd. De Martino 2002, pp. 192-200, 212-213). L'esclusione di Astianatte dal banchetto rappresenta la sua "morte sociale" che non può essere aggirata solo con la coppa offertagli dagli amici del padre (infatti si dice che "la coppa bagna le labbra e non il palato", cioè rappresenta un'illusione momentanea).
[180] *Il.* 23.48.
[181] Si usa l'aggettivo stugeroév.
[182] Paduano 2008, p. 46.
[183] *Il.*19.230.
[184] *Il.* 4.240; 6.330; 19.230.
[185] *Il.* 2.385 e successivamente in *Il.* 18.209.

battaglia.[187] Andromaca utilizza lo stesso aggettivo (*Il*. 22.483) per indicare il suo dolore per la morte del marito in guerra. L'aggettivo e la famiglia di parole a cui appartiene[188] hanno un'evidente valenza icastica, perché indicano un orrore tale da far tremare, rabbrividire una persona.[189] Achille e Andromaca sono entrambi vittime di una sofferenza causata da un lutto tremendo in guerra, che non trova e non può trovare conforto: il cibo serve alla sopravvivenza fisica, e l'eroe insieme alla moglie e al figlio di Ettore sembra aver concluso la sua vita con la morte del proprio caro. L'esclusione o la denigrazione del banchetto metaforicamente indicano l'impossibilità per i soggetti di partecipare alla felicità, espressa da questo rituale comunitario, e allo *status* di guerrieri degni d'onore.[190]

Anche il sonno è un fattore che accomuna Achille ad Astianatte: finché la vita è lieta, il sonno è tranquillo, ma quando la serenità svanisce, sia con la morte di Patroclo sia con quella di Ettore, ecco che si palesa un sonno agitato (reale per l'eroe,[191] immaginato dalla madre per il bambino[192]) da un dolore incommensurabile.

Nell'ultimo intervento di Andromaca (*Il*. 24.725-745), la presa di coscienza della propria situazione fa sì che le paure per il destino del figlio siano ancora più concrete esattamente come risulta tangibile il corpo del marito morto:[193] «È ancora piccolo il figlio che abbiamo messo al mondo, tu ed io, sventurati e penso che non giungerà all'adolescenza […] e tu figlio mio mi seguirai là dove dovrai sottoporti a vili fatiche sotto gli occhi di un padrone brutale; oppure qualcuno dei Danai, afferrandoti, ti scaglierà dall'alto delle mura -che morte orrenda!- in odio a Ettore che gli uccise un fratello o un padre o un figlio».[194]

---

[186] *Il.* 3.404.
[187] *Il.* 5.47; 8.368; 13.672; 16.607.
[188] Per esempio, stugeéw, stugnoév, stuégov, stuéx.
[189] *DELG* p. 1065-1066.
[190] Come ha fatto notare Murray 1998, p. 225 il banchetto dell'*Iliade* e quello dell'*Odissea* sono differenti- il primo ha una funzione sociale esterna, mentre il secondo interna; nonostante ciò il clima di gioia che aleggia in questo contesto può essere ben rappresentato dalla descrizione presente in *Od*. 9.5 οὐ γὰρ ἐγώ γέ τί φημι τέλος χαριέστερον εἶναι /ἢ ὅτ' ἐϋφροσύνη μὲν ἔχῃ κάτα δῆμον ἅπαντα,/ δαιτυμόνες δ' ἀνὰ δώματ' ἀκουάζωνται ἀοιδοῦ /ἥμενοι ἑξείης, παρὰ δὲ πλήθωσι τράπεζαι/σίτου καὶ κρειῶν, μέθυ δ' ἐκ κρητῆρος ἀφύσσων /οἰνοχόος φορέῃσι καὶ ἐγχείῃ δεπάεσσι·/τοῦτό τί μοι κάλλιστον ἐνὶ φρεσὶν εἴδεται εἶναι, «e io ti dico che non esiste momento più amabile/ di quando la gioia regna tra il popolo tutto, e i convitati in palazzo stanno a sentire il cantore,/ seduti in fila; vicino sono le tavole piene/ di pane e di carni, e vino al cratere attingendo, il coppiere lo porta e lo versa nei calici: questa in cuore mi sembra la cosa più bella ». (Trad. it. Calzecchi .Onesti p. 229).
[191] *Il* 23.62, 231-235; 24.3-13.
[192] *Il.* 22.502-504.
[193] Le ansie della madre subiscono un crescendo man mano che la morte si concretizza: nel sesto libro la perdita di Ettore è solo immaginata e quindi l'angoscia per il destino del figlio risulta contenuta; nel ventiduesimo l'eroe è morto ma il suo corpo si vede ancora da lontano: le paure di Andromaca quindi si materializzano in immagini di sofferenza ma non di morte. In quest'ultimo passo il corpo di Ettore è steso nel letto: Andromaca può vederlo e toccarlo così come sembra vedere chiaramente e toccare con mano la sorte del figlio.
[194] *Il.* 24. 726-728; 732-737: πάϊς δ' ἔτι νήπιος αὔτως /ὃν τέκομεν σύ τ' ἐγώ τε δυσάμμοροι, οὐδέ μιν οἷω /ἥβην ἵξεσθαι· πρὶν γὰρ πόλις ἦδε κατ' ἄκρης […]σὺ δ' αὖ τέκος ἠ ἐμοὶ αὐτῇ /ἔψεαι, ἔνθά κεν ἔργα ἀεικέα ἐργάζοιο /ἀθλεύων πρὸ ἄνακτος ἀμειλίχου, ἤ τις ᾽Αχαιῶν / ῥίψει χειρὸς ἑλὼν ἀπὸ πύργου λυγρὸν ὄλεθρον/χωόμενος, ᾧ δή

Nel lamento funebre il ricordo del marito fa da cornice (viene ricordato all'inizio e alla fine del compianto) [195] a una *climax* accorata, in cui la donna immagina che Astianatte, la cui unica colpa è quella di essere il figlio di Ettore, non vivrà fino all'adolescenza (*Il*. 24.727-728),[196] ma sopporterà con la madre la meschina e umiliante schiavitù (*Il*. 24.732-734) o verrà gettato giù dalle mura (*Il*. 24.734-735).[197]Andromaca fonde l'immagine del marito con quella del figlio,[198] rivolgendosi direttamente a entrambi con una seconda persona,[199] indicante una partecipazione simbiotica della moglie e della madre allo straziante destino incombente.[200]

I personaggi si trovano su piani differenti:[201] se a Ettore e Astianatte è destinata la stessa sorte, cioè morire in guerra -da eroe e da potenziale eroe-, Andromaca, rimanendo in vita, resta isolata nella sua sofferenza, che, come vedremo nella letteratura successiva, non troverà mai sollievo.

που ἀδελφεὸν ἔκτανεν Ἕκτωρ /ἢ πατέρ' ἠὲ καὶ υἱόν (Trad.Ciani-Avezzù 1998, p. 1089). Una premonizione simile era già stata fatta da Priamo (*Il. 22*, 59-76), che, oltre a immaginare la sua morte vergognosa, presume che i suoi figli siano uccisi, le figlie e le nuore condotte in schiavitù e i bambini sbattuti a terra. Forse queste parole, che suonano come una vera profezia, hanno fatto sì che la tradizione in qualche caso ci restituisca l'immagine di Andromaca simile a una profetessa. Infatti, Darete Frigio racconta che un sogno premonitore aveva preannunciato alla donna la morte dello sposo. Vd. *infra*, "Approfondimento: alcuni percorsi post-classici della figura di Andromaca", par. 1 "Sopravvivenza di Andromaca in età post-classica: Omero ed Euripide 'reinventati' da Quinto Smirneo, Ditti Cretese e Darete Frigio".

[195] Gagliardi 2006, pp. 35-42 vede in questo goéov una *laudatio funebris* di Ettore, incentrata sull' a\rethé, evidenziata dal riferimento al popolo della città, che piange l'eroe per la sua forza e spietatezza in guerra. La studiosa così vede in Andromaca un personaggio che abbraccia l'ideale eroico maschile, aborrito precedentemente, e che pone in secondo piano il suo dolore e il tragico destino che attende il figlio. Non si può, tuttavia, sottovalutare in questo contesto l'attenzione della donna per il figlio, che risulta essere il soggetto principale di questo passo; Andromaca pone l'accento su una netta contrapposizione fra il suo dolore e quello degli altri: i concittadini piangono l'eroe valoroso, mentre lei, nella sua dimensione intima e privata, piange il marito e il padre del figlio.

[196] Omero utilizza il termine h$bh all'accusativo solo in tre casi: i primi due in occasione della morte di Patroclo ed Ettore che abbandonano appunto la giovinezza, il terzo è questo. Patroclo ed Ettore abbandonano la giovinezza, mentre ad Astianatte sarà del tutto interdetta.

[197] Come apprendiamo dalle pagine dell*'Iliade*, nell' 'età eroica', i diritti dei vincitori sui vinti erano crudelissimi: città incendiate e distrutte, re trucidati e i loro cadaveri dati in pasto a cani e avvoltoi, innocenti fanciulli uccisi brutalmente o immolati agli dei, donne ridotte in schiavitù e quindi stuprate. La violenza di queste vendette, inammissibile e ingiustificabile per la nostra sensibilità moderna, era assolutamente prevista e normale nel codice d'onore omerico. Vd. Bassett 1933, pp. 41-65, in particolare, p. 54. Come ha notato Seveso 2012, p. 40 anche le rappresentazioni iconografiche insistono sul disperato tentativo delle madri di salvare i figli dalla furia vendicativa e omicida del nemico. L'efferatezza del contesto bellico non cambia in età storica, come leggiamo, per esempio, nelle pagine di Tucidide (Th. 3.68.3-4; 5.32.1; 5.116.4), che in un passo considera costume tipicamente barbaro quello di uccidere donne e bambini (7.29.4). Vd. Bertolaso, 2009, pp. 9-36.

[198] Questa fusione fra padre e figlio è fortemente evocata dalla reazione di Ettore alla vista di Achille in armi (*Il.* 22.1311-137). L'eroe è terrorizzato e si allontana cercando un riparo sicuro, esattamente come Astianatte, alla vista del padre con l'elmo. L'associazione fra i due è evidente anche nell'utilizzo del già ricordato nhépiov che renderebbe padre e figlio (ma anche Andromaca per cui viene impiegato lo stesso aggettivo) inadatti alla guerra.

[199] Precedentemente la donna si era rivolta solo a Ettore e aveva parlato del figlio in terza persona (vv.725-730). Improvvisamente Andromaca cambia interlocutore: le sue parole non sono più indirizzate allo sposo- che, anzi, viene presentato ora con la terza persona (v.741)-, ma al figlio. (vv.732-740). Subito dopo, però, si assiste a un altro repentino cambio di destinatario: l'eroe troiano torna a essere il soggetto del lamento (vv.741-745).

[200] Sembra quasi che Andromaca intoni contemporaneamente il lamento per il marito e il figlio. In questo caso, i personaggi per cui è viene cantato il goéov prima della morte non sarebbero più soltanto due (Achille ed Ettore), ma tre (Achille, Ettore e Astianatte). Vd. Tsagalis 2004, pp. 97-104.

[201] Ciò viene sottolineato dall'uso pronominale: Andromaca contrappone spesso la prima persona alla seconda.

Dalle pagine dell'*Iliade* ciò che caratterizza Andromaca è, quindi, la sua devozione verso Ettore e verso il figlio. La donna nel racconto omerico è sempre in lacrime, perché costantemente preoccupata del futuro (suo, di Ettore e di Astianatte), che immagina con incredibile e profetica verosimiglianza.

L'immagine creata da Omero rimarrà la base per la caratterizzazione del personaggio negli autori successivi, che quasi mai si 'affrancheranno' da questa descrizione nella rilettura del mito e che nelle loro opere offriranno una concretizzazione dei timori dell'eroina (schiavitù, morte di Astianatte).

Cap. II- Andromaca nella lirica arcaica

1.1 Andromaca nella lirica

Se escludiamo un'unica attestazione di Andromaca (Sapph. *fr*. 44 LP), la lirica arcaica[1] sembra aver ignorato la moglie di Ettore. Le vicende di questa donna, in base alla documentazione pervenutaci, non sembrano aver destato l'interesse dei poeti. Forse il silenzio del tempo sulla coppia dardana ha indotto alcuni a pensare che alle vicende dei due coniugi non sia stata concessa la giusta rilevanza e che la loro storia sia stata percepita quasi come una parentesi all'interno del grande quadro narrativo dell'*Iliade*. Questa osservazione, tuttavia, non trova riscontro se si considera che gli episodi che coinvolgono Ettore e Andromaca sono, in verità, conosciuti, tanto che alcuni poeti, senza citare i protagonisti, li usano come modello per i propri versi: per esempio, Callino sostiene che è onorevole combattere per la patria, per i figli e per la sposa legittima (a"locov) e che nessun uomo può sfuggire alla Moira,[2] esattamente come sostiene Ettore nel suo dialogo con la moglie («la Moira, ti dico, non c'è uomo che possa evitarla»[3]). Il tema della dimostrazione del valore dell'eroe in guerra e della vergogna di fronte ai concittadini è presente, per esempio, in Tirteo (*fr*. 10 W [4]). Infine nel lamento di Danae di Simonide (*fr*. 13 D.) emerge tutto l'amore e il timore materno verso il piccolo Perseo non dissimile da quello provato da Andromaca per l'imminente futuro di Astianatte, reso evidente dal riferimento al sonno tranquillo del bambino in opposizione alla situazione tragica presente.[5]
Rimane vero, tuttavia, che a parte questi riferimenti indiretti, come si è detto, non si fa alcun accenno esplicito alla coppia troiana, se non in una fonte. Certamente bisogna considerare che, se escludiamo la lirica corale e Stesicoro,[6] lo spazio per lo sviluppo del mito è piuttosto esiguo: per esempio, Archiloco narra un antefatto della guerra di Troia, lo sbarco degli Achei in Misia (P. Oxy. 69, 4708[7]); Mimnermo, volendo sottolineare la differenza fra giovinezza e vecchiaia, racconta la storia di Titono (*frr*. 4, 5 W.);[8] la poesia di Alceo fa ricorso al mito in vari frammenti: in uno il poeta ricorda la violenza di Aiace Locrese ai danni di Cassandra (*fr*. 298 V.); in un altro si sofferma sulla storia di Sisifo (*fr*. 38 V.); in due frammenti l'autore presenta

[1] Per la ricostruzione del contesto vd. Beye 1979, pp. 129-130 e Biondi 2001-2003, pp. 13-18.
[2] Call. *fr*. 1 D.
[3] *Il* 6.488. Trad. it. Calzecchi Onesti 1990, p. 223.
[4] In questo frammento si affronta la tematica della bella morte che è stata già argomento dei versi di Omero (cf. *Il. 22*.66-76).
[5] *Il*. 22.502-505. Vd. *supra*.
[6] Questo poeta fino a pochi anni fa è stato considerato un poeta corale ma attualmente si protende per considerarlo un autore di monodie narrative. Vd. Rossi- Nicolai 2006, p. 314 e Guidorizzi 2009, p. 385.
[7] Pubblicato da Obbink 2005 (*fr*. 1).
[8] La storia del bel giovane amato da Aurora è ricordata anche da Tirteo (*fr*. 12 W.) e Saffo (*fr*. 58 V.).

Elena come causa della distruzione di Troia, in un caso soffermandosi a paragonarla alla fedele sposa di Peleo, Teti (*fr.* 42 V.) e in un altro deplorando l'abbandono della figlia e del marito da parte della donna (*fr.* 283 V.).[9]

L'unica occasione in cui Andromaca diventa la protagonista di un'ode lirica è il frammento di un componimento di Saffo, in cui viene narrato il suo matrimonio con Ettore (*fr.* 44 LP).[10]

1.2 L'attività cultuale e il canto di nozze

Prima di soffermarci ad analizzare questa eroina nell'ode della poetessa di Lesbo, è indispensabile riflettere sugli elementi cultuali della poetica di Saffo, che fanno da sfondo a questo componimento e che ci consentono di analizzare con maggiore acribia il frammento. A tal proposito non è secondario evidenziare che mito e rituale, benché indipendenti l'uno dall'altro, agiscono in simbiosi per garantire il funzionamento e la continuità del gruppo sociale e si realizzano nelle pratiche cultuali e nella comunicazione caratterizzata dall'uso di un linguaggio diverso dal quotidiano.[11] Saffo opera all'interno di un contesto ben definito, il tiaso, una comunità esclusiva, i cui i membri, tutti femminili, si riuniscono per prepararsi ad affrontare adeguatamente il passaggio dalla loro vita di fanciulle a quella di donne sposate.[12] La poetessa dirige proprio una di queste piccole confraternite di ragazze (tiaso), consacrate ad Afrodite e alle divinità del suo corteggio -Muse e Cariti-[13] dedicando la sua vita a educare le fanciulle di alto rango a divenire spose perfette, madri e brave padrone di casa, attraverso una serie di riti, danze e canti dedicati perlopiù alla dea dell'amore e della bellezza.[14]

Il tiaso con il suo carattere paideutico-iniziatico si configura come un luogo dalla forte carica pedagogica - pragmatica che esprime al pubblico esterno valori etico - religiosi e modelli di

[9] Anche Saffo dedica un'ode a Elena (*fr.* 16 LP), in cui si pone in aperta polemica con Alceo.

[10] Ibico in *fr.* 224 PMG narra la storia dell'uccisione di Astianatte, ma il frammento è così lacunoso che non ci permette di sapere se sia prevista la presenza di Andromaca.

[11] Aloni 1997 p. XXVIII.

[12] Sulla funzione del tiaso ci sono stati vari dibattiti. Perrotta 1935 p. 32, per esempio, ritiene che non sia una scuola, perché Saffo non parla mai di allieve, come invece sostiene il Lessico Suida (*Suid. Lex* S 107, 7-10 Adler). Per una disamina dell'argomento si rimanda a Salemme 2013, pp. 61-88.

[13] Biondi 2001-2003, p. 133.

[14] Calame 2006b, p. 80. Canto, danza e musica, infatti, sono considerate fondamentali non solo per acquisire grazia e bellezza, qualità indispensabili alla donna adulta per attrarre l'uomo e quindi svolgere la sua funzione riproduttiva necessaria al perpetuarsi della società *(*Calame 2006a, pp. XV-XVI), ma anche per trasformare le ragazze in donne di cui possa rimanere ricordo (Cantarella 2006, pp. 108-109; *Ead*. 2007, p. 112). Non solo: in queste arti c'è una forte componente rituale, in quanto esse sono la parte fondamentale delle e|ortaié (feste) greche, periodiche o occasionali (come matrimoni o funerali), che, connotate da un profondo senso religioso, fungono da mediatrici fra la comunità e la divinità (vd. Calame 1977, p. IX) e diventano occasioni in cui la società ha la possibilità di affermare e riconfermare valori simbolici e rafforzare la propria identità di gruppo. La religione, infatti, ha un carattere pervasivo e nelle feste greche non è possibile stabilire un confine assoluto fra il sacro e il profano. Vd. Gianotti 1992, p. 146-147. Cf. Chirassi Colombo 1983, pp. 119-120.

comportamento e consegna alla cerchia interna il sapere di musici e poeti.[15]Al termine del loro percorso di formazione, che va dall'infanzia fino all'adolescenza,[16] le giovani, che hanno frequentato questa confraternita, sono destinate a far ritorno alla loro comunità d'origine ed entrare in società, contraendo nozze.[17]

L'aspetto più importante del matrimonio greco è la situazione liminale in cui si trova la donna e il passaggio di quest'ultima da una fase a un'altra della sua vita (da *parthenos* a *nynphe* e infine a *gyne*).[18] La pratica cultuale del matrimonio comprende infatti una serie di azioni che devono accompagnare tutta la cerimonia, dall'inizio alla fine.[19]

Il matrimonio si presenta quindi come una manifestazione rituale al cui centro c'è la giovane sposa, che deve abbandonare la condizione di fidanzata, figlia di suo padre, per diventare donna, moglie di suo marito.[20] Figura centrale della cerimonia è Eros, evocato anche da Aristofane, che

---

[15] Gianotti 1992, p. 152.

[16] Privitera 1974 afferma che le ragazze abbandonano lo stato selvaggio dell'adolescenza, periodo sotto la protezione di Artemide, e passano allo stato di adulte, cioè di donne che possono attrarre l'uomo e dedicarsi ai piaceri dell'amore.

[17] Il tiaso saffico trova la sua matrice in antiche comunità femminili, così come l'eteria di Alceo in quelle maschili, ma, come ha osservato Gentili, è impensabile che nel VII sec. esso fosse indipendente dalle divinità, dai vincoli religiosi, da un preciso cerimoniale e da un linguaggio convenzionale condiviso (vd. Gentili 1984, p. 101. Cf. Gianotti 1992, pp. 143-146).

[18] Mason 2006, pp. 8-9. Cf. Calame 1992, pp. 96-97. I numerosi riti di iniziazione permettono di integrare le fanciulle nella società e di trasformarle da giovani vergini in età da marito (*parthenoi*) in giovani spose (*nymphai*) e infine in donne complete (*gynaikes*, giudiziose padrone di casa e madri). Questo passaggio da una fase all'altra, insieme al rituale ad esso connesso e al tiaso di Saffo ha appunto la funzione di educare le ragazze a ricoprire l'unico ruolo che la società impone alla donna: essere *gyne*. A tal proposito è utile ricordare che nell'età arcaica impera l'immagine di una donna-Pandora, veicolata dal mito di Esiodo (*Th*. 570-616; *Op.* 59-105): Pandora ha tutte le qualità della vergine (pudore, abilità nella tessitura, ornamenti) e ciò la rende desiderabile; tuttavia, la fanciulla nasconde gli inganni di Afrodite: è volubile, indomita (perché non ancora piegata dal giogo del matrimonio), vorace, distruttrice del patrimonio e della vita dell'uomo. Questa immagine così negativa trova la sua apoteosi nella satira delle donne di Semonide di Amorgo, in cui l'autore paragona dieci tipologie femminili a otto animali e due elementi della natura: l'unico modello positivo è la donna-ape. La gunhé ideale cui l'uomo deve anelare, è la donna *teknopoiós* (datrice di figli) e *oikonómos* (amministratrice della casa). Cf. Savalli 1983, pp. 97-103. Aristotele (*Pol.* 1.3.2) osserva che in greco antico non esiste un termine per indicare la relazione tra marito e moglie: escludendo i termini poetici poésiv (marito) e daémar (moglie), si utilizzano i generici a|nhér (uomo) e gunhé (donna). Il gaémov è l'unione legittima in cui la donna diviene gunhè gamethé, cioè moglie legittima, madre di figli legittimi. Cf. Savalli 1983 pp. 43-46; Bernard 2011, pp. 59-60.

[19] Proauélia (riti il giorno prima del matrimonio) in cui viene offerta la chioma dell'adolescente e i fidanzati fanno un bagno purificatore e propiziatorio (per la fecondità), vestizione, addobbi, banchetto a casa del padre della sposa, durante il quale si eseguono dei canti in cui si elogiano gli sposi, *anakalypteria* (disvelamento del viso della sposa), allontanamento verso la casa dello sposo (la sposa viene trasportata su un carro, accompagnata da un corteo serale alla luce delle fiaccole, seguito da cori maschili e femminili), accoglienza da parte della madre dello sposo, ingresso nel talamo e consumazione della mela cotogna, simbolo della *consummatio matrimonii*, agoni corali degli amici di lui e delle amiche di lei durante la prima notte di nozze, e\pauélia (riti del giorno successivo) con canti per il risveglio degli sposi e processione con i doni per la coppia (di solito vesti e accessori per la sposa) Vd. Calame 1992, p. 87 e Lyghounis 1991, pp. 160-161. Oackley-Sinos 1993 analizzano la storia del rituale di nozze nell'antica Atene attraverso un'indagine iconografica. Un interessante studio sull'argomento che tiene conto di numerose fonti letterarie è quello offerto dal già citato lavoro di Mason 2006. In tutti i casi il rito nuziale (gaémov) dai tempi di Omero fino alla tarda antichità rimane pressoché invariato.

[20] Calame 1992 p. 88. L'autore nel descrivere le fasi del matrimonio si sofferma anche sul significato metaforico del passaggio rituale alla civiltà.

ricorda l' a\mfiqalhév ("florido") fanciullo[21] dalle ali d'oro addirittura come ministro delle nozze di Zeus ed Era,[22] ma la vera protagonista è la sposa di cui si tessono le lodi e si celebra la bellezza.[23] Come ha osservato Calame,[24] le odi che gli alessandrini hanno classificato come epitalami hanno come caratteristica quella di presentare una lode della bellezza della donna in termini erotici (il viso della donna suscita desiderio), tanto che è la stessa Afrodite a concederle onori.[25] Il corteo è una parte fondamentale della cerimonia nuziale, come attestano numerose testimonianze letterarie e iconografiche,[26] e lo spostamento della sposa sul carro corrisponde metaforicamente all'allontanamento della giovane dalla casa del padre verso quella del marito. Questi riti fanno parte di una precisa attività cultuale del tiaso, testimoniata anche da un lessico di tipo matrimoniale che coinvolge le fanciulle[27] e che sembrerebbe quindi confermare che nel tiaso il rapporto omoerotico sia una parte integrante dell'educazione delle fanciulle, abbia una

[21] Abbiamo già analizzato questo aggettivo (vd. *supra "*Andromaca in Omero*",* par. 3.2 "Andromaca, madre di Astianatte"), per il quale rimando anche a una bibliografia aggiuntiva in Calame 1992, pp. 190-191 n.63. Nella stessa nota si puntualizza che il fanciullo con il suo epiteto fa riferimento alla prosperità ma anche alla crescita propria dei germogli, evocati dai cori dei ragazzi e delle ragazze nei canti nuziali e simboleggianti la funzione riproduttiva del matrimonio (*ivi*, pp. 94-95). Luogo fondamentale dell'unione che porta alla fecondità è il letto, per cui la donna diventa ἄkoitiv e ἄlocov (sposa legittima, compagna di letto e donna riproduttrice). Il potere di Afrodite quindi non è un *eros* fine a se stesso, ma un *eros* proiettato alla fecondità, come testimoniano le parole della stessa dea in un frammento delle *Danaidi* (fr. 44 Radt): ΑΦΡΟΔΙΤΗ· ἐρᾷ μὲν ἁγνὸς οὐρανὸς τρῶσαι χθόνα,/ἔρως δὲ γαῖαν λαμβάνει γάμου τυχεῖν·/ὄμβρος δ' ἀπ' εὐνάεντος οὐρανοῦ πεσὼν /ἔκυσε γαῖαν·ἡ δὲ τίκτεται βροτοῖς μήλων τε βοσκὰς καὶ βίον Δημήτριον /δένδρων τ' ὀπώραν·ἐκ νοτίζοντος γάμου /τελεῖθ' ὅσ' ἔστι·τῶν δ' ἐγὼ παραίτιος /καθαίρομαι γῆρας .(«Cielo, il venerando, desidera penetrare Terra; / il desiderio di stringere le nozze prende Terra./ Da Cielo disteso una forte pioggia si diffonde su Terra/ per fecondarla; per i mortali ella genera/ i pascoli per le greggi, il nutrimento di Demetra/ e i frutti degli alberi: da queste nozze umide/ tutto ciò che esiste è creato. Di questo io sono complice». Trad. it. Calame 1992, p. 99), dove il trinomio ἔρως (amore, desiderio)- gaémov (matrimonio)- tiéktw (generare) risulta indissolubile. Per il significato dei termini indicanti la sposa legittima vd. Calame 1992, p. 98-99.

[22] Ar. *Av. 1*736-1741.

[23] Questo rappresenta un *topos* dei canti nuziali, conosciuto anche da Aristofane che, celebrando le nozze di Basilea e Pisitero con un imeneo (*Av. 1*706-1765), non trascura di sottolineare la bellezza della sposa. Calame 1992 (p. 189 n.54) osserva che, dal punto di vista dei generi, l'imeneo fa riferimento a tutti quei canti tipici della cerimonia nuziale compreso l'epitalamio e il *diergetikón* (canto al risveglio degli sposi). A tal proposito è possibile approfondire l'argomento con gli studi di Muth 1977, pp. 46-65.

[24] Calame 1992, pp. 90-91. Lo studioso inoltre ricorda che nel *Fetonte* di Euripide Afrodite è presentata come la madre di Imeneo e che la cerimonia nuziale è intrisa di simboli che rimandano all'unione matrimoniale e al letto (per esempio il mantello '*clanìs'* che compare negli *Uccelli* di Aristofane, ne *I racconti efesii intorno ad Abrocome ed Anzia* di Senofonte di Efeso e nell' *Epitalamio di Elena* di Teocrito).

[25] A tal proposito è ancora noto ai tempi di Imerio, oratore del IV secolo d. C e autore di un epitalamio per Severo ricalcante gli stilemi della poetessa di Lesbo, il fatto che all'interno del tiaso del VII sec. si svolgessero delle pratiche cultuali ben determinate per cerimonie iniziatiche e non solo per la festa di nozze (Him. 9.4 ss.) Ciò sembrerebbe confermato anche dal partenio del Louvre di Alcmane (*fr.* 3 Calame) di cui è stato rilevato il carattere epitalamico e la cui destinazione non è la comune cerimonia nuziale, ma una cerimonia iniziatica all'interno del tiaso. Gentili 1984, p. 106.

[26] Per esempio nello scudo di Achille (*Il.* 18.490 ss.) è rappresentata una scena di nozze (corteo, fiaccole, canti). Cf. E. *Troad*. 308-341. Anche la tradizione epitalamica successiva non lo ignora (cf. Cat. 61, 62).

[27] Sapph. *fr.* 213.3 LP usa il termine suéndugov e nel verso dopo si sostiene che Pleistodice è chiamata insieme a Gongila suénzux "*moglie*"di Gorgo. Cfr E. *Alc*. 314.342.921. Vd. Gentili 1984, p. 107. Diversamente Di Benedetto 1987, pp. 16-17 n.17, che afferma l'esistenza di rapporti omoerotici, ma non di rapporti istituzionalizzati di tipo matrimoniale, anche perché il termine non significa univocamente "coniuge".

funzione paideutica e si ponga l'obiettivo di iniziare le giovani alla vita da adulta.[28] Secondo Calame, dai versi di Saffo si evincono riferimenti a una *philia*[29] transitoria, ottenuta mediante una relazione erotica asimmetrica (adulta - adolescente) di tipo iniziatico all'interno di questo circolo di fanciulle, gravitante intorno all'evocazione della bellezza e dell'eleganza attraverso acconciature, abbigliamento e ornamenti.[30]

Il matrimonio, segnando la fine della vita comunitaria, è uno degli argomenti cardine della poesia di Saffo. I grammatici alessandrini, dividendo l'opera della poetessa in nove libri, non in base al contenuto (come fanno per Alceo), ma in base alle forme metriche,[31] raccolgono nell'ultimo i componimenti per le nozze, gli epitalami, canti composti su commissione e considerati parte integrante del rito nuziale. L'epitalamio "canto davanti alla camera nuziale" è un componimento lirico corale che insieme all'imeneo "canto di nozze" è destinato alle cerimonie matrimoniali: il primo è un canto alla finestra degli sposi e viene intonato dopo quello serale che accompagna la *deductio* della sposa dalla casa paterna a quella dello sposo (l'imeneo appunto).[32] In realtà il termine epitalamio viene coniato in età ellenistica, poiché i canti nuziali in quel periodo vengono interpretati soprattutto davanti al talamo, per evitare la sfilata del corteo che sarebbe difficoltosa nelle città: ciò comporta un cambiamento di scenario, dall'esterno verso l'interno, e la progressiva confusione dei termini.[33]

L'importanza del canto nuziale è già attestata da Omero,[34] tanto che il termine u|meénaiov finisce con il diventare in età classica sinonimo di gaémov.[35]

---

[28] Ciò è confermato anche dalle parole di Plutarco che in *Lyc*. 18.4, parlando di Sparta, dove si sono sviluppate associazioni femminili simili a quelle di Lesbo, afferma che le donne migliori amano le fanciulle. Vd. Calame 2006b e Salemme 2013, pp. 63-65 che però è restio ad ammettere la funzione paideutica dell'eros saffico. Cf. Guidorizzi 1983, p. XI, Arrighetti 1989a, pp. 51-52 e Aloni 1997, pp. XIX-XXVI, XLVI-L.

[29] Per la differenza fra *philia* e *philotes* cf. Calame 1992, *passim* .

[30] *Ivi*, pp. 72-73.

[31] Lesky 1978[6], vol.1, p. 193.

[32] Intonato non solo di coetanei dei numfiéoi ma anche dagli altri partecipanti al rito (parenti, conoscenti, amici, addirittura l'intera comunità, se la famiglia degli sposi è particolarmente prestigiosa). Vd. Lyghounis 1991, pp. 159-160.

[33] Muth 1977 offre un'attenta analisi dei due termini e dell'evoluzione del loro impiego. L'imeneo prende il nome dall'invocazione rituale *hymèn*, un termine che già in Omero indica il canto nuziale, ma che successivamente diventa il ritornello del componimento matrimoniale. Epitalamio, invece, è un termine di età ellenistica. L'autore ci offre una serie di testimonianze letterarie che permettono di stabilire che l'imeneo, però, non viene intonato solo in occasione della *nymphagogia*, ma anche in tutte le altre fasi della cerimonia (dai preparativi delle nozze fino alla loro conclusione).Vd. anche Lyghounis 1991, pp. 174-180 e Aloni 1997, pp. LXIII-LXIV. Sintomatico, a tal proposito, è il fatto che Teocrito chiami imeneo il componimento che gli alessandrini classificano come "*Epitalamio di Elena*" (v.6).A partire dal tardo ellenismo, infatti, si tende a chiamare epitalamio l'intero canto nuziale e *logos kateunastikos* il canto davanti alla porta degli sposi. Cf. Pederzani 1995, p. 27 e *GEL s.v.*

[34] *Od*. 23.133-151, dove, per impedire che gli Itacesi siano subito informati della strage dei Proci, Odisseo ordina che gli uomini indossino le tuniche, che le donne si ornino e che vengano organizzati canti e danze, per far credere agli abitanti che si stia svolgendo la festa per le nozze di Penelope con uno dei pretendenti. Non è questo l'unico caso: cf. *Il.* 18.491-498 e *Od*. 4.3-4, 15-19.

[35] Lyghounis 1991, p. 174.

Questo genere lirico, che rappresenta un'espressione del canto popolare, è oggetto di discussione fra gli studiosi, a causa dell'esigua e frammentaria documentazione: infatti, deve le sue prime attestazioni, nella loro rielaborazione letteraria, perlopiù a Saffo.[36] Caratteristici di questo genere letterario sono gli elementi provenienti dalla tradizione popolare: auguri di felicità (*frr*. 116-117 V.), elogi dello sposo (*fr.* 115 V.) e della sposa (*frr*. 112 e 113 V.), scherzi, doppi sensi, allusioni maliziose e metafore (cf. *frr*. 104, 105, 110 V.).[37] In alcuni componimenti si fa ricorso all' e\piéfqegma (*refrain*) rituale (*fr.* 111 V.), alla drammatizzazione con due *dramatis personae* (*fr.* 114 V.).[38] In altri epitalami, invece, il tono è decisamente alto e letterario: si usa l'elegante strofe saffica (*frr*. 27.30 V.) o si ricorre alla dizione epica e alla mitologia, come potrebbe accadere nel frammento di cui ci occupiamo,[39] che utilizza il pentametro eolico, un verso lirico dal ritmo simile all'esametro epico.[40]

2.1 Testo e traduzione del componimento sulle nozze di Ettore e Andromaca (*fr.* 44 LP.)

Il testo ci è pervenuto grazie alla testimonianza congiunta di due papiri: P. Oxy 1232 (vv. 1-34) del III sec. d. C. e il P. Oxy 2076 (vv. 23-34) del I-II sec. d. C., che originariamente conteneva il secondo libro dell'edizione alessandrina della poetessa, in cui erano inseriti i componimenti in pentametri eolici[41]. I versi riguardano la parte finale del carme, come ci attesta la coronide, segno di fine componimento, presente al verso 34 di entrambi i papiri.

[36] Carattere epitalamico hanno alcuni episodi che si ritrovano nell'epica (*Il.* 18.491-496; Hes. *fr.* 211.7 Merkelbach-West; Hes-. *Sc*. 273-280), nella lirica (Pi. *P*. 3.14-19, 88-95), nella tragedia (E. *I.A*.1062-1065; *Phäeth*. *fr*. 781, 14-31 Nauck 2; Sen. *Med*. 56-115), nella commedia (Ar. *Pax* 1316 ss.; *Av*. 1720 ss.). Il genere ha fortuna soprattutto in età ellenistica con Teocrito (*Epitalamio di Elena*) e a Roma con Catullo (Cat. 61,62). Di quest'ultimo poeta è interessante rilevare che nel carme 64, che costituisce un epillio sulle nozze di Peleo e Teti, compare il ritornello, elemento rituale dell'imeneo. Stazio, inoltre, compone un epitalamio per Stella e Violentilla (*Silv. 1*,2) dai chiari fini encomiastici, per l'analisi del quale rimando al commento di Pederzani 1995 pp. 28 ss., e Claudiano scrive un componimento per le nozze di Onorio, per il quale invece rimando a Fuoco 2013. Il gaémov e quindi il canto nuziale vengono presentati in chiave metaforica da Euripide in *Troad*. 308-340, dove Cassandra, divenendo concubina di Agamennone ed essendo consapevole dell'imminente morte che l'attende, intona il suo imeneo (ma la divinità invocata è Ecate, dea collegata all'ambito funebre. Vd. *Sch. in E. Tr.* 323), come se stesse per diventare una sposa legittima, e da Sofocle in *Ant.* 781-882 in cui la conduzione della protagonista verso il sepolcro viene presentata come una classica a\gwghé nuziale (cf. Lyghounis 1991 p. 184 ss.). Non è questa la sede per una disamina dell'argomento, ma non è irrilevante che per i due tragediografi nozze e morte (e quindi imeneo e qrh%nov e qaélamov e sepolcro) coincidano. C'è da chiedersi se anche Saffo avvertisse questo connubio (in fondo il matrimonio sancisce la "morte"della fanciulla adolescente) e se nell'ode dedicata ad Andromaca volesse mettere in rilievo questo aspetto.

[37] Ferrari 1995, p. 384.

[38] *Ivi* pp. 384-385.

[39] Per i problemi di classificazione di questo componimento vd. *infra*.

[40] Rossi- Nicolai 2006, p. 361.

[41] Le informazioni relative alla composizione e trasmissione delle opere di Saffo sono piuttosto scarse. Anche se i suoi carmi hanno avuto un'esecuzione orale, non c'è dubbio che in un determinato momento (non si sa quando né da chi) siano stati messi per iscritto. Sappiamo che i filologi alessandrini avevano a disposizione un numero non

Si riporta di seguito il testo e la traduzione:

Κυπρο̣.[c. xxii litt.]ας·
κάρυξ ἦλθε θ̣ε̣[c. x litt.]ελ̣ε̣[...].θεις
῞Ιδαος ταδεκα...φ[..].ις τάχυς ἄγγελος
< >
τάς τ' ἄλλας ᾽Ασίας .[.]δε.αν κλέος ἄφθιτον·
῞Εκτωρ καὶ συνέταιρ[ο]ι ἄ̣γ̣ο̣ισ' ἐλικώπιδα
Θήβας ἐξ ἱέρας Πλακίας τ' ἀ.[..]νάω
ἄβραν ᾽Ανδρομάχαν ἐνὶ ναῦσιν ἐπ' ἄλμυρον
πόντον· πόλλα δ' [ἐλί]γματα χρύσια κἄμματα
πορφύρ[α] καταύτ[..]να, ποί̣κ̣ιλ' ἀθύρματα,
ἀργύρα̣ τ' ἀνά̣ρ[ι]θμα [ποτή]ρ[ια] κἀλέφαις.
ὣς εἶπ'· ὀτραλέως δ' ἀνόρουσε πάτ[η]ρ φίλος·
φάμα δ' ἦλθε κατὰ πτ̣όλιν εὐρύχορο̣ν φίλοις.
αὔτικ' ᾽Ιλίαδαι σατίναι[ς] ὑπ' ἐυτρόχοις
ἄγον αἰμιόνοις, ἐ̣π̣[έ]βαινε δὲ παῖς ὄχλος
γυναίκων τ' ἄμα παρθενίκα[ν] τ..[..].σφύρων,
χῶρις δ' αὖ Περάμοιο θυγ[α]τρες[
ἵππ[οις] δ' ἄνδρες ὔπαγον ὑπ' ἀρ[ματ
π[ ]ες ἠίθ̣εοι, μεγάλω[σ]τι δ̣[
δ[ ]. ἀνίοχοι φ[.....].[
π̣[ ]ξα.ο[

< *desunt aliquot versus* >

[ἴ]κελοι θέοι[ς
[ ] ἄγνον ἀολ[λε-
ο̣ρμα̣τ̣α̣ι[ ]νον ἐς ῞Ιλιο[ν
αὖλος δ' ἀδυ[μ]έλη̣ς[ ]τ' ὀνεμίγνυ[το
καὶ ψ[ό]φο[ς κ]ροτάλ[ων]ως δ' ἄρα πάρ[θενοι

esiguo di componimenti della poetessa, di cui viene curata un'edizione a opera di Aristofane di Bisanzio (III sec. a. C.). L'edizione ellenistica si è occupata di fissare una colometria delle opere, dividendo quindi graficamente le parole che, con molta probabilità, nei testi erano tramandate in *scriptio continua*. Secondo il *Lessico Suda* i canti lirici di Saffo vennero divisi in nove libri, a cui si aggiungerebbero "*epigrammi, elegie, giambi e monodie*"(*Suid. Lex*, S 107.1). Sulla tradizione dell'opera di Saffo vd. Aloni 1997, pp. CIII- CVII.

ἄειδον μέλος ἄγν[ον ἵκα]νε δ' ἐς ᾰἴθ[ερα
ἄχω θεσπεσίᾳ γελ̣[
πάνται δ' ἦς κὰτ ὅδο[
κράτηρες φίαλαί τ' ὀ[...]υεδε[..]..εακ[.].[
μύρρα καὶ κασία λίβανός τ' ὀνεμείχνυτο
γύναικες δ' ἐλέλυσδον ὅσαι προγενέστερα[ι
πάντες δ' ἄνδρες ἐπήρατον ἴαχον ὄρθιον
Πάον' ὀνκαλέοντες ἐκάβολον εὐλύραν,
ὕμνην δ' Ἔκτορα κ᾽Ανδρομάχαν θεοεικέλο[ις.

Cipro…
venne un araldo…
Ideo…rapida staffetta
…
del resto dell'Asia…gloria che non muore;
Ettore, coi compagni, la scortano- lei, guizzo d'occhi-
Dall'arcana Tebe, da Placia vive acque,
lei, Andromaca preziosa, sulle navi in varco
di salsedini. Quante spire d'oro e vesti
rossocupe… ninnoli arcobaleno,
argenti, sconfinate coppe,avori.
Questo, disse.
Sorse premuroso il padre,
corse la voce tra parenti, in piazze e strade.
Subito i cittadini[42] agli eleganti carri
legarono le mule. Montava una marea di gente
di donne con figliole…caviglie.

[42] Del Grande 1959, p. 120, Bottonelli-Ferroni 2005, p. 143 e Aloni 1997, p. 83 traducono al femminile "le donne di Ilio", seguendo interpretazione di Marzullo 1958 p. 156 "*in genere sono le donne che si occupano dei carri da trasporto, così come a esse sono riservate le amaxai nell'episodio di Nausicaa e analogamente nell'Arca di Cipselo, ove la particolare sequenza si inquadra, in maniera affine al nostro caso, nelle nozze di Peleo e Teti*".Tuttavia bisogna ricordare che \Iliaédhv-ou significa "discendenti di Ilo, Troiani", mentre il femminile corrispondente è \Iliaév-adov. Vd. *VGI s.v.* e Montanari 2004 *s.v.* Il *GEL* traduce il lemma con "*descendants of Ilos, i.e. Trojans*". Non c'è motivo di pensare che la preparazione dei carri spetti alle donne perché anche in *Il.* 24.189.265 ss. sono i figli di Priamo che eseguono questo lavoro (raccolta del riscatto e sistemazione sul carro) e in *Od.* 6.68 ss. sono i servi e non le serve a occuparsi del carro di Nausicaa. Cf. Bowra 1973, p. 330 che traduce il sostantivo al maschile.

Isolate, laggiù le principesse, di Priamo.
Gli uomini piegavano i cavalli
sotto stanghe…con magnificenza…
…redini in pugno…[43]

[*mancano alcuni versi*]

…sembravano dio e dea
…sacro, tutti insieme…
si muove… …a Ilio
flauto, dolcecanto… …si mischiava
a battito di nacchere… …ecco, ragazzine
cantavano la musica del rito, e pervadeva l'aria
eco celestiale…
strada per strada era…
calici, coppe…
balsami, profumi dell'oriente fusi in armonia.
Donne inneggiavano: le più avanti d'anni.
Coro d'uomini gridava fascinoso il cantico in tono
alto, e chiamava il Vittorioso, dio d'arco e d'arpa,
cantico d'Ettore e d'Andromaca celesti[44].

2.2 Commento

Il testo narra l'arrivo a Troia dei due sposi, Ettore e Andromaca, salutato con gaudiosi festeggiamenti da tutto il popolo. Saffo restituisce al suo uditorio il ricordo di un momento di felicità -prima della catastrofe- dell'unica coppia che Omero abbia presentato nei suoi sentimenti più intimi e familiari.[45] La narrazione si divide in tre scene: l'araldo, i preparativi della città, l'ingresso degli sposi a Troia. Come ha osservato Perrotta,[46] il passaggio da una scena all'altra è brusco e sembra di trovarsi dinanzi a qualcosa di simile all'epillio

[43] Riporto qui integralmente la traduzione di Savino 2002, che però non tiene in considerazione h\iéqeoi 'giovani', 'ragazzi non sposati'.
[44] Trad. it. Savino 2002, pp. 75-77.
[45] Non esiste nessun'altra testimonianza letteraria o iconografica di questo momento. Cf. Pernigotti 2001, p. 16 n.28.
[46] Perrotta 1935, p. 59.

alessandrino.[47] La poetessa presenta il matrimonio di Andromaca come se fosse una cerimonia del suo tempo e della sua isola: la vivacità, le emozioni, l'agitazione, la musica, i cori e i profumi. Le ricchezze e lo splendore di Andromaca e della sua famiglia, non dissimili da quelli dei membri del tiaso di Saffo, sono l'elemento centrale di quest'ode, mentre i due sposi si trovano in una posizione secondaria, benché la figura di Andromaca risulti preminente rispetto a quella di Ettore.[48] Il componimento ha un lessico e una struttura formale e semantica di tipo matrimoniale adatti quindi a una tipica poesia nuziale (senza che questo, però, provi una *performance* in un evento reale[49]): infatti è descritta l'a\gwghé (lo sposo che conduce la sposa nella casa paterna[50]), cioè la parte centrale del rito (in base alla tripartizione: 1) banchetto; 2) corteo; 3) riti nel qaélamov) che, come ha osservato Lyghounis, è anche la forma più usuale per riferirsi alla cerimonia di nozze.[51] L'arrivo dei due sposi viene descritto seguendo lo schema base di stampo omerico:[52] sogg. (Ettore e i compagni) + verbo ἄgw + compl. oggetto (sposa=Andromaca).[53] È presente il luogo di partenza, cioè la terra della nuémfh (v. 6) e il luogo d'arrivo, cioè la terra dello sposo (vv. 11-12). Andromaca, oggetto della 'transazione' fra suocero e padre, pur avendo un ruolo del tutto passivo, si dimostra, senza compiere nessuna azione, figlia rispettosa e moglie virtuosa e palesa quindi indirettamente le qualità idonee per una potenziale *gyne*.

Il testo descrive una modalità di esecuzione tipica dell'imeneo: canto (vv. 26, 32-33) con accompagnamento musicale (vv. 24-25). Non si fa menzione di danze e fiaccole (ma bisogna ricordare che il testo è mutilo nella parte centrale e quindi non è possibile stabilire se fossero presenti questi aspetti nei versi mancanti) e non c'è un'apostrofe iniziale agli sposi, indispensabile discrimine per la classificazione di un componimento nuziale.[54] Il riferimento a Cipro ha fatto pensare alla presenza di un'invocazione ad Afrodite, la cui tradizione vuole che

[47] Cf. *Epitalamio di Elena* di Teocrito.
[48] Pernigotti 2001, p. 16.
[49] I componimenti di Saffo probabilmente erano destinati *in primis* alla stessa comunità di fanciulle (autocommittenza), ma in base ai *frr*. 65, 55 V., in cui si accenna alla gloria, si può arguire che fossero conosciuti anche all'esterno, eseguiti in occasione di matrimoni o feste pubbliche. Cf. Gentili 1984, p. 108 e Di Benedetto 1987, pp. 76-77.
[50] Si ricordi che nell'*Iliade* Ettore e Andromaca non abitano insieme a Priamo, ma hanno casa e di conseguenza qaélamov in un edificio separato dalla reggia.
[51] Lyghounis 1991, pp. 166, 173.
[52] Per l'individuazione dei passi omerici e postomerici in cui viene usata lo stesso schema cf. *Ivi*. p. 166 n.32.
[53] Sapph. *fr*. 44.5-7 LP.
[54] Il testo, però, come osserva Pernigotti 2001, p. 13, è privo dei versi iniziali.

sia nata nel mare che bagna quest'isola (uno dei suoi epiteti è appunto Ciprigna)[55] e qui particolarmente venerata.

L'annuncio dell'arrivo degli sposi è affidato a Ideo, araldo di Priamo già nell'*Iliade*.[56] Ettore e i suoi compagni scortano Andromaca, che reca da Tebe Ipoplacia una serie infinita di ricchezze, che rappresentano il suo prezioso corredo.[57]

Quando la notizia si sparge in città a poco a poco si forma il corteo diviso in più gruppi: donne e fanciulle (vv. 13-15), uomini e ragazzi non sposati (vv. 17-18), le figlie di Priamo (v. 16). Dopo la lacuna, che forse descrive l'incontro fra il corteo degli sposi e quello della città di Troia, viene rappresentato un canto corale (vv. 31-32) la cui esecuzione prevede gruppi omogenei: da un lato le fanciulle, in età da marito come la sposa, ma non ancora convolate a nozze (le parqeénoi, v. 25), dall'altro gli uomini, amici dello sposo e in generale i membri della comunità (v. 32).[58] L'ultima sezione dell'ode ha una composizione ad anello (*Ringkomposition*) in cui il makarismoév iniziale del v. 22 viene ripreso nel verso finale (v. 34). Tutto il componimento è presentato come un impasto sinestesico, creato dalla commistione di sfere sensoriali differenti (visive, uditive e olfattive).[59]

2.3 Classificazione del *fr.* 44 LP.

La classificazione di questo componimento fra gli epitalami è ancora incerta: alcuni studiosi, infatti, hanno avanzato qualche dubbio nel considerare questa lirica un componimento di nozze per vari motivi: la struttura priva di ritornello,[60] l'assenza della centralità degli sposi,[61] l'invocazione ad Apollo alla fine del testo.[62]

---

[55] Afrodite, oltre ad essere la dea dell'amore, è anche la protettrice dei naviganti (è definita anche Euploia "dalla buona navigazione"). In questo contesto in cui si presenta un matrimonio e un buon approdo a Troia dopo un viaggio per mare, l'invocazione o quanto meno il riferimento a questa dea sembra la ricostruzione più probabile. Lasserre 1989, pp. 97-101 ipotizza, invece, il riferimento a un arazzo presso la porta d'ingresso della camera nuziale fatto di un tessuto proveniente da Cipro. Vd.*infra*, par. 2.3 "Classificazione del fr. 44 LP".

[56] *Il.* 7.278; 24.248.

[57] Aloni 1997, p. 81 n.4 pensa che quel ka"mmata (kaièè e"mmata) del v. 8, in base anche a un confronto con le usanze dei Lesbi, sia da intendersi come dei doni inviati dai parenti di Andromaca alla neo-sposa.

[58] Ricordiamo che Ettore, provenendo da una famiglia illustre, riunisce intorno al suo matrimonio tutta la comunità troiana.

[59] Pernigotti 2001, p. 17. Cf. *infra.*

[60] Il ritornello caratterizza alcune forme liriche come l'imeneo ed è una prova dell'esecuzione rituale, durante la quale i coreuti e il pubblico rispondono in coro con il grido di invocazione all'esecuzione cantata da un solista. Vd. Calame 1977, pp. XXIII-XXIV.

[61] Di Benedetto 1987, pp. 7-8 osserva che nei carmi epitalamici di Saffo c'è una complementarità tra sposo e sposa presentata con un parallelismo espressivo per cui alla menzione dello sposo segue quella della sposa (cfr *frr.* 116, 117, 112 V., in cui la ripetizione nel primo e secondo verso riguarda un livello espressivo popolareggiante cf. *frr.*114 e 115 V.).

[62] Vd. Del Grande 1959, p. 118; Bottonelli-Ferroni 2005 p. 141,147. Di Benedetto 1987, p. 8 secondo cui fa parte dell'espressione popolare oltre l'iterazione anche il ritornello (*fr.* 111).

L'edizione alessandrina delle odi di Saffo ascrive alla poetessa un libro di *Epitalami*, notizia confermata tra l'altro dalla testimonianza di Servio.[63] Data l'esiguità dei frammenti pervenutici non è possibile stabilire quali canti facciano parte dei riti di iniziazione, come quelli descritti da Imerio,[64] e quali siano destinati invece alle vere cerimonie nuziali,[65] e in quest'ultimo caso in quale momento della cerimonia siano stati eseguiti (banchetto, canti durante la processione, canti davanti al talamo). Il fatto che già gli alessandrini non inseriscano il *fr.* 44 LP nel libro destinato al genere degli epitalami, bensì nel secondo, tra i componimenti in pentametri eolici, solleva degli interrogativi. Yatromanolakis e Roilos affermano che in effetti è impossibile cercare di catalogare l'opera di Saffo, perché spesso il contesto performativo non coincide con quello descrittivo: la poetica di Saffo, polifonica ed intrisa dell'interdiscorsività fra discorsi rituali diversi e immaginario rituale, non permette di classificare con certezza le sue odi in un genere determinato, in quanto la poetessa comunica con il suo pubblico mediante una poetica rituale condivisa dalla società.[66]

Il primo a inserire questo componimento nel genere degli epitalami è Wilamowitz[67], la cui ipotesi viene accolta anni dopo da Page.[68] Questa interpretazione viene per la prima volta messa in discussione da Lesky che osserva come, essendo conservata la fine del frammento ed essendo improbabile che il carme uscisse fuori dall'argomento mitico, il paragone fra sposi reali e la coppia troiana dal miserrimo destino risulta inatteso: considerando l'epilogo delle vicende di Ettore e Andromaca lo studioso si chiede come questo *exemplum* possa essere considerato di buon augurio. Non trovando una risposta adeguata e ammettendo che il problema è di difficile soluzione, Lesky spiega questa associazione come semplice espressione del piacere dell'immagine mitologica in sé.[69]

Negli anni il dibattito su questo argomento ha generato varie interpretazioni. Rösler immagina una concreta occasione per l'esecuzione del canto, ma, poiché gli sposi occupano un ruolo

[63] Serv. *In Geog*. 1.31: «Saffo che nel libro che è intitolato Epitalami dice…» (*Sappho, quae in libro, qui inscribitur ἐπιθαλάμια, ait…*).
[64] Vd. *supra*.
[65] Gentili 1984, p. 108-109.
[66] Yatromanolakis-Roilos 2014, pp. 41-54.
[67] Wilamowitz 1914, pp. 228-229.
[68] Page 1955, pp. 71-72, 119-126. Lo studioso suggerisce che siano stati inseriti nel libro degli *Epitalami* solo quelli che non appartengono ai metri dei rispettivi libri (*frr.* 104-107 LP). Il nostro frammento insieme al 104a, 105a, 105c, 106-109, 142 viene considerato, per aspetti metrici e grammaticali, un "*abnormal poem*"(p. 327), definizione assegnatagli già da Lobel 1925, pp. 25 ss., che, considerando la lingua di Saffo espressione del vernacolo di Lesbo, suddivide i frammenti in *normal* (cioè propri del dialetto lesbio) e *abnormal* (cioè influenzati dall'epica). Cf. Bettarini 2005, pp. 33-39 (soprattutto p. 38). Le posizioni di Lobel e Page sono state confutate da Marzullo 1958 che ha evidenziato come Saffo utilizzi un dialetto letterario in stretto rapporto con la parallela tradizione epica. Il *fr.* 44 LP, quindi, secondo lo studioso, non deve essere letto come un riecheggiamento omerico ma come un componimento che abbandona la ristretta dizione vernacolare per abbracciarne una più ampia di tradizione epica.
[69] Lesky 1978⁶, vol.1, p. 194.

marginale, ipotizza che il destinatario dell'ode sia tutta la comunità.[70] La *performance* avrebbe come scenario, quindi, il corteo serale che accompagna la sposa a casa dello sposo. I cori di Troia simboleggerebbero quelli della città reale e il metro e la presenza di epicismi obbedirebbero così alla funzione pragmatica del canto, in maniera non dissimile dall'epica.[71]

Rimane senza seguito l'ipotesi avanzata da Lassere,[72] mentre Pernigotti interpreta il carme come un'esecuzione del circolo saffico: si tratterebbe di un componimento realizzato all'interno del tiaso nell'imminenza delle nozze di una fanciulla e rappresenterebbe una "*preparazione simbolica e preparatoria*"[73] al matrimonio: gli echi omerici e la dimensione mitica, infatti, allontanano dalla situazione reale, e l'articolazione interna del testo permette una partecipazione emotiva all'evento che si prospetta come fondamentale per le ragazze del circolo saffico.[74]

Risulta affine a questa prospettiva l'interpretazione di Bottonelli-Ferroni, secondo cui la poetessa scrive un'ode paradigmatica in cui si mostra alle allieve del tiaso un modello da imitare (Andromaca, sposa devota) e si immagina per loro nozze festeggiamenti simili a quelli della

[70] Rösler 1975, pp. 275-285 (soprattutto pp. 280-283).

[71] Negri-Aloni 1983, pp. 66-73 osservano che la poesia saffica è costruita su un complesso polimorfico che non è conseguente all' imitazione del testo poetico, ma fa parte della sua dizione poetica complessiva. La funzione pragmatica e la sua polimorfia sono massime nell'*epos*, soprattutto quello eroico, giacché esso è volto a mantenere il ricordo non di un semplice passato, ma di un passato così lontano da appartenere al mito. Il materiale dei cantori deve essere bloccato e conservato. Essendo ormai superata la concezione per cui l'epica viene considerata anteriore rispetto alla lirica, si deve immaginare un patrimonio culturale comune, a cui i cantori dell'età arcaica attingono per la composizione delle loro odi. "*La circolazione, il riuso e l'adattamento dei canti mette a disposizione dei cantori, all'interno dei singoli dialetti letterari, una serie di doppioni, generati sincronicamente, il cui successo […] produce sempre tratti polimorfici, coerenti con la tradizione poetica vivente. La diffusione panellenica della tradizione eroica tramandata dai canti epici - un dato storico che non implica alcuna gerarchia cronologica o genetica- motiva nel concreto il generarsi continuo e il permanere non sporadico, ma organico e caratterizzante, della polimorfia nella dizione epica; le tracce del riuso non si collocano solo a livello ideologico e tematico, ma anche a quello linguistico"*(p. 73). Aloni già precedentemente aveva osservato che l'omericità da cui è caratterizzato il componimento aveva fatto ipotizzare che il pubblico dovesse avere familiarità con le *performance* epico-eroiche e che quindi non fosse costituito da una cerchia ristretta e selezionata (Aloni 1981, p. 27); successivamente lo studioso abbraccia la tesi di Rösler, individuando come occasione del componimento una festa nuziale e considerando il carme un vero e proprio imeneo (Aloni 1997, pp. LXV).

[72] Lasserre 1989, pp. 81-106 ipotizza che si stia descrivendo un arazzo davanti alla camera dei novelli sposi, basandosi sul carattere ecfrastico della narrazione e sull'analisi di un frammento di Aristofane (PCG III 2, *fr*. 624= Poll.X 32) in cui viene riportata la notizia della consuetudine di appendere dei teli davanti al qaélamov. Lo studioso per avvalorare la sua tesi focalizza la sua attenzione su una nota a margine del POxy 1232 (che ci restituisce il *fr*. 43 e i vv. 1-20 e 29-34 del *fr*. 44) in cui è presente la parola pa] raénumfon, glossata da Esichio con qurwroév, cioè "sorvegliante delle porte", funzione che di solito spetta a un amico dello sposo, che deve custodire la *privacy* della prima notte di nozze.

[73] Pernigotti 2001, p. 20.

[74] *Ibid*. Nel suo articolo l'autore cerca di individuare una ragione plausibile al fatto che Saffo abbia scelto un episodio marginale dell'*Iliade*. Pernigotti osserva che il *fr*. 44 ha un alto grado di elaborazione e molteplici livelli di lettura, assonanze e richiami inappropriati per una celebrazione diretta e immediata e che Rösler, presentando la comunità come attore e referente, dimostra di ignorare il fatto che nel *fr*. 44 non esiste coincidenza fra il tempo del canto e il tempo del cantato e che il metro non si addice alle celebrazioni nuziali (pp. 14-16). Anche Bowra 1973, p. 326 aveva già sostenuto che il tono del canto fosse troppo alto (in questa fase dovrebbero esserci toni più scherzosi), ma aveva suggerito il banchetto come momento dell'esecuzione.

figlia di Eezione. La narrazione però non assume il punto di vista delle fanciulle, bensì quello della comunità che le riceverà al termine del loro periodo di formazione. [75]

Si potrebbe ipotizzare che il componimento sia una sorta di preambolo della cerimonia nuziale prima del banchetto, in cui il 'tempo del canto' e il 'tempo dell'esecuzione' troverebbero coincidenza alla fine del carme con l'avvio del sacrificio (le donne anziane che gridano "eleleu"[76]) e con l'invocazione ad Apollo, che decreterebbe l'inizio della cerimonia (vv. 31-33).[77] Come ha osservato Gianotti,[78] infatti, non è infrequente che i componimenti corali siano preceduti da un preludio citarodico che introduce l'azione. Tralasciando il fatto che obbediscono a questa funzione gli *Inni omerici*, la tradizione attribuisce a Terpandro, poeta lesbio, *nomoi* citarodici e "proemi citarodici in metri epici"[79] e ad Alceo degli inni [80] dal carattere monodico, come gli imenei di Saffo (che non escludono però una prassi corale),[81] e dei proemi.[82]

---

[75] Bottonelli-Ferroni 2005, p. 148. Gli studiosi riprendono le osservazioni di Pernigotti 2001, pp. 17-19 che divide il componimento in tre sezioni caratterizzate da prospettive diverse: vista (vv. 8-10); movimento (vv. 2-23); udito e olfatto (vv. 25-34). Tutte queste scene sono descritte da una *persona loquens* che non sembra partecipare alla cerimonia. Lo stesso avvenimento viene visto quindi da punti di vista sensoriali diversi (visivo, uditivo, olfattivo). Pernigotti osserva che è presente una moltiplicazione di prospettive (donne, anziani, giovani, fanciulle) che scorpora l'evento in una pluralità di percezioni, momenti e protagonisti, motivo per cui bisogna dubitare che la destinazione sia una cerimonia nuziale. Per Gentili 1984 pp. 291-292 ciò conferisce all'azione della cerimonia sacra il segno inconfondibile di un evento straordinario, che innalza la vicenda "*al rango sovrumano di una mitica festa per gli 'sposi simili a dei'*.

[76] Cf. *Od.* 3.450.

[77] A tal proposito si valutino le osservazioni di un allievo del prof. Susanetti, Paolo Dagazzini, discusse nella sua tesi di laurea "*a\égna Yaépfw: per un profilo cultuale del circolo della poetessa*", Università degli Studi di Padova, a.a. 2009-2010, pp. 207-211. Bisogna osservare, tuttavia, che il banchetto si deve ancora celebrare: infatti, come si è già detto, questa prima parte della cerimonia è appannaggio della famiglia della sposa, per cui deve essere stato svolto a Tebe Ipoplacia. Ci troviamo quindi in una situazione in cui banchetto e corteo sono celebrati in posti differenti e/o l' a\gwghé accompagna la sposa da una città a un'altra (cf. *Od*. 4.1-29; *Th*. 992-999*; fr*. 211 M.W.). In questo caso il tempo del canto e il tempo del cantato non possono necessariamente coincidere.

[78] Gianotti 1992, pp. 155-156.

[79] Ps. Plu., *Mus*. 4.

[80] *Frr*. 42, 283, 308 V. Si tenga presente, però, che 'inno' in questo periodo fa riferimento all'intera gamma dei canti corali, perché solo con Platone (*R.* 10.607a; *Leg*. 2.700b) il termine assume il significato di preghiera agli dei. Il poeta utilizza il mito in funzione paradigmatica. I primi due frammenti menzionati risultano particolarmente interessanti nella disamina del nostro argomento; Alceo infatti prende in esame la figura di Elena, ma se il frammento 16 di Saffo sembra la risposta al *fr*. 283 di Alceo (la poetessa scagiona Elena dall'accusa mossale dal suo compatriota), il *fr*. 44 LP di Saffo sembrerebbe una risposta al *fr*. 42 di Alceo, dove Elena viene paragonata per contrasto a Teti e si rievoca il matrimonio della Nereide con Peleo e la conseguente nascita di Achille; il frammento saffico, invece, usa come paradigma di nozze il matrimonio della coppia distrutta proprio dal violento eroe acheo. Saffo contrappone il suo ideale femminile basato sulla bellezza e sull'amore a quello maschile di Alceo basato sul simposio e sulla guerra. Lo stesso Aristotele *(Rh.* 1367 a 8 ss.) ricorda un alterco lirico in strofe alcaiche fra i due poeti, anche se bisogna ammettere che la testimonianza dello Stagirita non è univocamente considerata vera (Bowra 1973, pp. 321-325). La rappresentazione del matrimonio del *fr*. 44 inoltre sembra tenere in considerazione la descrizione fornita dal *fr.* 211 M.W. di Esiodo:

....] Φθίην ἐξίκετο μητέρα μήλων,
πολλὰ] κτήματ' ἄγων ἐξ εὐρυχόρου Ἰαωλκοῦ,
Πηλεὺ]ς Αἰακίδης, φίλος ἀθανάτοισι θεοῖσιν.
λαοῖσιν] δὲ ἰ[δ]οῦσιν ἀγαίετο θυμὸς ἅπασιν,
ὥς τε πό]λιν [ἀ]λάπαξεν ἐύκτιτον, ὥς τ' ἐτέλεσσεν 5
ἱμερόεν]τα γ[ά]μον, καὶ τοῦτ' ἔπος εἶπαν ἅπαντες·
"τρὶς μάκαρ Αἰακίδη καὶ τετράκις ὄλβιε Πηλεῦ,

Sicuramente è un problema di non facile soluzione ed è sufficiente in questa sede aver accennato alla *vexata quaestio*; al contrario, non sarà superfluo indagare i motivi che hanno spinto Saffo a dedicare tanta attenzione a Troia.

Gli interessi culturali e la localizzazione dell'isola di Lesbo, posta di fronte alla Troade non bastano a giustificare la scelta della poetessa. Quello che risulta invece utile è il fatto che, stando all'*Iliade*, l'isola un tempo delimitava il regno di Priamo.[83] Inoltre il nome del padre di Saffo, oscillante fra Scamandro e Scamandrònimos, che evoca lo Scamandro, il fiume di Troia, e da cui deriva anche il nome del figlio di Ettore, Scamandrio,[84] è un antroponimo molto presente nella Troade e a Lesbo.[85] La vittoria dei Greci sui Troiani ha l'obiettivo di cancellare questo popolo, che i versi di Saffo cercano in qualche modo di tenere in vita con il ricordo. Non solo: quando il bisnonno di Saffo è ancora in vita, sorge nell'Anatolia settentrionale il regno di Frigia, abitato anch'esso un tempo da Troiani.[86] Il terreno in cui la poetessa cresce e opera è dunque fertile per lo svolgimento di episodi della saga troiana.

Coppola,[87] cercando di mediare fra chi nega e chi ammette un evento concreto per l'esecuzione del *fr.* 44 LP, analizza la presenza di una tradizione dardanide, valorizzata da famiglie di Lesbo, che legano le loro origini alla Troade,[88] e i natali aristocratici di Saffo. Discostandosi da Aloni, il quale, come già detto, sostiene che il frammento sia cantato durante la processione e che la scelta sia dovuta al fatto che si cerchi di compiacere la committenza che vanta stirpe dardanide,

---

.....].ο[.] μέ[γα] δῶρον ᾽Ολύμπιος εὐρύοπα Ζεύς
....].[.... μ]άκαρες θεοὶ ἐξετέλεσσαν·
ὃς τοῖσδ' ἐν μεγάροις ἱερὸν λέχος εἰσαναβαίνων 10
.... πατ]ὴρ ποίησε Κρονίων
.... περ]ί τ' ἄλλων ἀλφηστάων
.... χθονὸ]ς ὅσ[σ]ο[ι καρ]πὸν [ἔ]δουσι

In entrambi i testi, infatti, si enfatizzano le ricchezze della sposa, si utilizza lo stesso verbo a"gw e il complemento di moto da luogo con e\x; la partecipazione della collettività è annunciata al v.6 con l'espressione τοῦτ' ἔπος εἶπαν ἅπαντες («tutti dissero questa parola»); Peleo è presentato con un makarismoév (τρὶς μάκαρ Αἰακίδη καὶ τετράκις ὄλβιε Πηλεῦ), come implicitamente avviene con Ettore che sposa una donna delle virtù di Andromaca (cf. Lyghounis 1991, p. 185). Infine banchetto e corteo in entrambi i matrimoni si svolgono in luoghi diversi. La coppia Peleo e Teti, inoltre, ben si adatta a quella troiana, in quanto entrambe non sono un esempio di felicità scevra di dolore. Tutto ciò obbedisce al significato ambivalente dell'amore (dolce/amaro) di cui parleremo (cf. *infra*). La poetessa rinnova l'*epos*, entrando quasi in competizione con Alceo, e lo contamina in modo del tutto personale.

[81] Il canto corale vero e proprio si ha quando corego e coro cantano all'unisono o alternano strofe e ritornello mediante un amebeo. Diversamente è monodico il canto non triadico in cui il cantore esegue da solo la sua *performance* mentre il coro danza. Il *fr.* 44 LP, come ha osservato Aloni 1997, p. LXII, per la sua struttura metrica (verso dattilico in sequenza continua) è destinato a un esecuzione solistica e non corale.

[82] Paus. 10.8.10.

[83] *Il.* 24.544.

[84] Vd. Mascioni 1991, p. 44.

[85] Coppola 2005, p. 106-107.

[86] Mascioni, p. 47.

[87] Coppola 2005, pp. 104-121.

[88] Cf. Aloni 1986, *passim.*

lo studioso giunge a una conclusione differente: lo spazio riservato agli sposi è marginale, quindi si può ipotizzare che il componimento possa essere stato realizzato nell'imminenza delle nozze di una giovane appartenente al tiaso destinata a partire da Lesbo e abbia avuto finalità dunque di tranquillizzarla per le paure del futuro.[89]

Il lodevole studio di Coppola, a mio avviso, però, non tiene conto della coppia mitica di Ettore e Andromaca: per quanto la loro presenza sia secondaria rispetto a tutto il contesto di festa, non si può fingere che non esista all'interno della narrazione. Andromaca ed Ettore incarnano una coppia tragica i cui eventi non avrebbero potuto essere forieri di consolazione e serenità per la giovane sposa. Non mi sembra illogico ritenere che l'insistenza sul festeggiamento volesse semmai rincuorare la fanciulla- fosse ella ancora all'interno del tiaso o fosse già la sposa protagonista del corteo matrimoniale- intimorita dall'ingresso in una nuova comunità[90] e, attraverso l'infelice coppia, alludesse implicitamente alla realtà, glissando elegantemente sugli avvenimenti avversi che inevitabilmente attanagliano qualsiasi matrimonio, che, pur nato sotto i migliori auspici, riserva non solo gioie, ma anche dolori.

2.4 Perché Andromaca?

A parte le interpretazioni sulla composizione dell'ode, non è ozioso scandagliare le motivazioni che hanno condotto Saffo a scegliere Andromaca, le cui vicende, rispetto a quelle di altre figure femminili (Elena, Penelope), rappresentano una breve parentesi nella narrazione omerica: infatti, sia che si tratti di un carme nuziale sia che si tratti di un'ode eseguita all'interno del tiaso, è innegabile che la poetessa con tale componimento abbia voluto veicolare attraverso questo personaggio un messaggio ben determinato. La necessità di trattare un soggetto legato alla tradizione dardanide non è sufficiente.[91]

[89]Coppola 2005, p. 120-121.Pernigotti 2001, p. 16, per le stesse considerazioni, aveva già evidenziato che non sembrava irragionevole pensare a un rapporto con evento reale tra una ragazza di Lesbo e un uomo proveniente dalla costa dell'Asia Minore.

[90] I timori e le ansie per il matrimonio sono variamente espressi negli epitalami di Saffo: in *fr.* 104 V., per esempio, si sottolinea l'allontanamento della figlia dalla madre dopo il corteo nuziale vespertino, che segna l'abbandono da parte della fanciulla del suo stato virginale. In *fr.* 105 V. è incerto se la violenta immagine del fiore calpestato sia da riferirsi alla verginità perduta della ragazza (come propongono Bottonelli- Ferroni 2005, p. 161 paragonando l'immagine a quella Cat. 62.39-44) o al destino a cui sarebbe andata incontro se non si fosse sposata (cf. Aloni 1997, p. 188-189); in *fr.* 114 V. la sposa si rivolge nostalgicamente alla sua verginità.

[91]È merito soprattutto di Di Benedetto 1987 l'aver individuato la profonda attenzione da parte di Saffo verso la moglie di Ettore. Analizzando il carme 1, dove l'amore, inteso come malattia, insorge nell'animo dissennato, si ricorda la follia (maniéa) di Andromaca del sesto e ventiduesimo libro dell'*Iliade*, e si sottolinea che in entrambi i casi si fa riferimento a un'agitazione al di là della normalità, benché in Omero sia prodotta dall'esterno, mentre in Saffo provenga dall'intimo dell'animo della poetessa (*ivi*, pp. 19-20). Tuttavia Andromaca e Saffo sono profondamente differenti: la prima, infatti, è inquadrata all'interno di un panorama sociale ben definito, la seconda è sola con i suoi sentimenti. Andromaca, mentre Ettore muore, è nella sua casa, intenta a tessere (cf. Sapph. *fr.* 102 V.). Nel ventiduesimo libro dell'*Iliade* si prefigura la situazione presente in Sapph. *fr.* 31 V.(con evidenti

Andromaca nell'*Iliade* incarna una serie di virtù non riscontrabili in nessun'altra eroina: sposa e madre devota, perfetta padrona di casa che impartisce ordini alle ancelle, dimostrando la sua sollecitudine verso i bisogni dell'oi&kov, abile tessitrice, che attende quotidianamente ai lavori domestici.[92] Il mondo dei valori contemplato dall' "Andromaca omerica"è identico a quello dell'"Andromaca saffica". La moglie di Ettore incarna tutte le caratteristiche che una numéfh deve possedere: è bella come una dea ed è sincera.[93]

A ciò si aggiunge che, come nell'*Iliade*, anche nel *fr.* 44 LP si evince una particolare attenzione per l'onore e/o la vergogna; mentre nel poema omerico la fonte di tali valori deriva dall'essere prode o vile in guerra, per Saffo, invece, nasce tutto da un buon matrimonio: l'unione di Ettore e Andromaca dà onore a entrambi i contraenti perché sottolinea la fusione di due famiglie nobili e ricche, sottrae lo sposo alla vergogna in quanto il suocero l'ha ritenuto degno della sua famiglia e, scegliendo una donna di siffatte virtù, produce un matrimonio basato sulla concordia, che implica una grande timhé per Ettore.[94]

Il personaggio di Andromaca, inoltre, permette a Saffo di sviluppare alcune tematiche che le sono particolarmente care, prima fra tutte il makarismoév, come nella celebre "ode della gelosia"(*fr.* 31 LP).[95]

Non è di minore importanza il tema della memoria, che rappresenta il conforto dell'anima sofferente: nell'etica eroica il ricordo serve a garantire la gloria degli eroi presso i posteri, nel mondo di Saffo esso fissa un sentimento e l'essenza del rapporto d'amore. La storia di Ettore e

---

riferimenti verbali): sussulto del cuore, irrigidimento (l'una non riesce più a parlare, l'altra rimane immobile), riferimento alla sfera sensoriale dell'udito, la vista dell'amato irraggiungibile (vivo o morto) produce quasi un accecamento (le donne non vedono più nulla), sensazione di morte. Vd. Di Benedetto 1987, pp. 29-30. Da questo quadro emerge che anche l'amore non corrisposto, così come l'amore perduto, rappresenta indirettamente la morte dell'amante/guerriero (cf. quanto abbiamo già notato, riportando le osservazione di Segal 1971, pp. 43-46; 48-57 in riferimento alle corrispondenze fra la reazione di Andromaca e la morte di un eroe). A p. 24 Di Benedetto esamina l'aggettivo ossimorico glukuépikrov-on "dolce-amaro"del *fr.*130 V. che sembra modellato sul nesso omerico dakruoéen gelaésasa "lacrimosamente ridente"(*Il.* 6.484, trad. it. *ibid*.). Cf. Pernigotti 2001, pp. 16-17.

[92] Saffo sottolinea bene la rilevanza della cura per la casa e per le mansioni domestiche nel *fr.* 102 LP. In questa occasione la realtà esterna (l'innamoramento) viene a spezzare il ritmo della vita di tutti i giorni della fanciulla (la ragazza non riesce più a tessere), che trova la sua confidente nella madre, evidenziando così la dimensione intima e familiare del frammento. Nel libro ventiduesimo la moglie di Ettore si trova nella zona destinata alle donne, nella parte più interna della casa, attenta a svolgere i suoi lavori, quando la morte di Ettore infrange la sua quotidianità.

[93] Ettore, d'altro canto, rappresenta lo sposo ideale: anche lui bello con una divinità, superiore rispetto ai suoi compagni, prestante, coraggioso e vigoroso in guerra, nobile, ricco e potente. Nei canti di nozze è chiaramente usata spesso l'iperbole nella descrizione dei protagonisti, le cui caratteristiche sono costantemente enfatizzate per veicolare moduli descrittivi codificati e per permettere, in una cultura orale/aurale, la memorizzazione di tematiche e modelli a cui donne e uomini devono adeguarsi. Vd. Lyghounis 1991, pp. 168-172.

[94] Sul gaémov come fonte di onore o vergogna cf. *ibid*.

[95] Di Benedetto, p. 9 afferma che nel *fr.* 112 V. la sposa appare come oggetto del desiderio dello sposo (ma indirettamente anche del pubblico) e se ne lodano le qualità che devono attrarre il compagno. A essere felice quindi è lo sposo non la sposa (cf *Od*. 6.153-155 in cui Odisseo, affermando che tre volte felici sono madre, padre, fratelli e sposo, utilizza una *climax*, attraverso la quale lo sposo risulta il più felice di tutti).

Andromaca risulta in perfetta sintonia con tutto questo: le loro vicende vivono nel ricordo di tutti e la donna non dimenticherà mai il suo primo marito.

Fortemente in armonia con tale aspetto, risulta la tematica del viaggio, cara anche al frammento 96 V., definito l' 'ode della lontananza', in cui, però, ci troviamo in una situazione ribaltata (in questo caso si evoca una ragazza del tiaso che ha abbandonato le compagne). La prospettiva quindi è diversa: nel *fr.* 44 LP il punto di vista è quello della città che accoglie la straniera, nel *fr.* 96 V. si descrive la nostalgia che attanaglia coloro che restano. Il ricordo però è fondamentale in entrambi i casi, per chi resta e per chi se ne va.

Infine la tematica dell'addio: l'amore che nasce nel tiaso è effimero perché destinato a concludersi precocemente, come quello di Andromaca ed Ettore. La spensieratezza del tempo che precede il matrimonio, lascia il posto all'incertezza del futuro. Dalle odi di Saffo si evince che l'amore non è eterno ma effimero, per cui la poetessa cerca di imprimere l'istante del piacere o della contemplazione.[96]

2.5 |Elikw%piv Ἀndromaéch

La prima presentazione della moglie di Ettore non avviene attraverso il nome proprio -perché la donna sia nominata esplicitamente bisogna attendere fino al v. 7- ma mediante l'epiteto ἐλικώπιδα resa come "guizzo d'occhi"(v. 5)[97] nella traduzione di Savino.[98] Questo aggettivo è presente nelle fonti antiche con poche occorrenze, tuttavia lo incontriamo nella tradizione epica e mitologica di età arcaica riferito ad alcune figure emblematiche: nell'*Iliade* a Criseide (*Il.* 1.98), nella *Teogonia* di Esiodo è assegnato due volte a Echidna (*Th.* 298, 307, in cui l'epiteto è accompagnato da kallipaér+on, stesso aggettivo che ritroviamo nell'*Iliade*[99] per Criseide)[100] e una a Medea (*Th.* 998). Nel contesto lirico l'aggettivo compare in Pindaro riferito ad Afrodite.[101] L'*Inno omerico ai Dioscuri* (v. 1), infine, lo impiega per le Muse.[102]

[96] Guidorizzi 1983, p. XII.

[97] Il cambio dello spirito (da aspro a dolce) è dovuto alla psilosi che caratterizza la poesia eolica.

[98] Vd. *supra.*

[99] *Il.* 1.143, 310, 369.

[100] ἡ δ' ἔτεκ' ἄλλο πέλωρον ἀμήχανον, οὐδὲν ἐοικὸς /θνητοῖς ἀνθρώποις οὐδ' ἀθανάτοισι θεοῖσι, /σπῆι ἔνι γλαφυρῷ, θείην κρατερόφρον' Ἔχιδναν, /ἥμισυ μὲν νύμφην ἐλικώπιδα καλλιπάρηον, /ἥμισυ δ' αὖτε πέλωρον ὄφιν δεινόν τε μέγαν τε /αἰόλον ὠμηστήν, ζαθέης ὑπὸ κεύθεσι γαίης. «E lei generò un altro prodigio mostruoso, per nulla simile/agli uomini mortali né agli dei immortali,/ in una grotta profonda, la divina Echidna dal cuore violento,/metà fanciulla mobili occhi e belle guance,/metà invece spaventoso serpente terribile e grande,/astuto e feroce, sotto i recessi della terra divina». (Trad. it. Vasta 2004. Cf. v.307).

[101] Pindaro (*P*. 6.1). Il canto, in onore della vittoria di Senocrate di Agrigento, come osserva Gentili 2000³, pp. 183-185,542, ha come esordio un duplice riferimento ad Afrodite e alle Cariti con la doppia finalità di sviluppare l'intento encomiastico (Cariti) e quello erotico (Afrodite). Afrodite presiede anche all'amore omosessuale (Mimnermo *fr.* 7,9 Gentili-Prato) e quindi è possibile che qui si alluda a un rapporto omoerotico fra il poeta e il giovane Trasibulo, figlio del vincitore e vero destinatario dell'epinicio. Pindaro attribuisce alla dea un aggettivo

Qual è il senso di questo aggettivo? E perché la poetessa lo sceglie per introdurre Andromaca? Tralasciando le ultime due fonti, i cui referenti sono palesemente inglobati nel mondo poetico di Saffo, ma appartengono a un'epoca successiva (Pindaro) o imprecisata (Inno omerico), la poetessa attribuisce alla donna non solo lo stesso epiteto che Omero ha riferito a Criseide, una giovane ragazza in età da marito (infatti, Andromaca in questo passo si è appena sposata), figlia di un sacerdote (e ciò conferisce ad Andromaca una certa sacralità della persona), ma anche l'epiteto che Esiodo ha attribuito a due personaggi le cui caratteristiche apparentemente sono diametralmente opposte a quelle della moglie del principe troiano. È vero, Saffo potrebbe aver attinto a un patrimonio formulare preesistente adattandolo all'oggetto del suo componimento,[103] ma, come ha fatto notare Ferrari, non sembra questa la spiegazione visto che Saffo riusa e maneggia con abilità, attinenza e originalità la dizione epica estranea al vernacolo eolico.[104]

Innanzitutto bisogna osservare che la posizione dell'aggettivo (fine verso) è di primaria importanza, giacché focalizza l'attenzione dell'ascoltatore/lettore su un termine che per la poetessa non deve passare inosservato.[105] Inoltre le quattro fanciulle, che condividono lo stesso

---

che la tradizione assegna a giovani fanciulle prossime alle nozze, rinnovando l'epiteto (e|likobleéfarov) che l'inno omerico ad Afrodite (6.19) attribuisce alla stessa dea. Cf. *infra.*

[102] Non è possibile stabilire una datazione certa degli inni- si oscilla fra il VII sec. e il I sec. a. C.- e, di conseguenza, esaminare con sicurezza i loro rapporti di dipendenza, influenza e/o intertestualistà con i componimenti di Saffo. Se l'inno ad Afrodite risale sicuramente al VII sec. a.C. (o primi decenni del VI sec.), l'inno ai Dioscuri risulta più problematico, perché c'è chi lo ritiene tardo e chi lo lega a una tradizione antichissima (cf. Cassola 1975, pp. 453-454). Credo che possa essere oggetto di riflessione il fatto che l'inno abbia vari punti di contatto con il *fr*. 44 LP di Saffo: oltre all'epiteto che si sta analizzando (che il Ruhnkenius però emenda in e|likwniédev), il riferimento alle belle caviglie delle giovani (v.2), un contesto simile (unione di Zeus e Leda) e il collegamento con il mare.

[103] Nagy 1974, pp. 118-139, analizzando le formule saffiche e quelle omeriche, sostiene che le prime sono indipendenti dalle seconde. Lo studioso evidenzia che le formule saffiche rispetto a quelle omeriche mostrano un troncamento bisillabico dovute a questioni metriche, ma se ciò fosse stato intenzionale avrebbe comportato un procedimento troppo meccanico e artificioso, improbabile per una poetessa del calibro di Saffo; non è possibile nemmeno pensare che queste formule siano state utilizzate inconsciamente. L'unica spiegazione per Nagy è che la poetessa lirica abbia attinto a un patrimonio formulare indipendente dalla tradizione epica e altresì inerente a un filone eolico di narrazioni in pentametri parallelo a quello dell'*epos* omerico.

[104] Ferrari 1986 analizza e confuta la tesi di Nagy, dichiarando che dei nove casi formulari presi in esame dallo studioso, solo il verso che presenta e|likwépida ha un troncamento -tra l'altro con un'evidente motivazione stilistica consapevole-, mentre negli altri la poetessa dimostra di saper usare e rielaborare i moduli epici estranei al vernacolo eolico, con una sorta di "*tecnica sub-epica di bricolage*"(p. 447). D'altronde non c'è bisogno di pensare che questo aggettivo dovesse obbedire per forza a una formularità legata alla sua posizione nel verso: nel primo passo di Esiodo, infatti, l'epiteto non si trova nella sua posizione abituale nell'esametro (quinto piede), ma tra il terzo e quarto piede, subito dopo la cesura pentemimera.

[105] All'interno dei due *enjambament* che legano i versi 5-7 si crea forte iperbato che non solo dilata il verso e amplifica l'attesa del referente (il nome della fanciulla), ma pone in rilievo l'aggettivo finale del verso 5 e quello iniziale del verso 7, che in un ordine sintatticamente corretto avrebbero rischiato di apparire trascurabili. La scelta non può essere casuale: sia e\likwépida sia ἄbran pongono l'accento sulla caratterizzazione del personaggio, più che sul nome proprio, a differenza di quanto succede con Ettore che si trova all'inizio dello stesso verso (v.5). L'eroe troiano non è accompagnato da epiteti, perché in questo contesto per lui l'unica fonte di onore è rappresentata dalla moglie, che viene presentata con due aggettivi significativi che sintetizzano le qualità di una sposa: bellezza ed eleganza (cf. *infra*). Andromaca, pur nella sua passività, in questo passo acquista una sua identità indipendente da quella del marito. Ammantata fra le vesti della sposa di Ettore, si nasconde una fanciulla del tiaso.

epiteto, per quanto siano differenti sotto molteplici punti di vista, in realtà hanno delle caratteristiche affini: [106]

1) Sono delle giovani spose (Echidna è un mostro, ma nella sua parte superiore è una splendida ragazza) che stanno per affrontare la loro prima notte di nozze. Benché Criseide sia una prigioniera, la sua permanenza nella tenda di Agamennone si può configurare come un matrimonio per ratto (benché imperfetto, poiché la giovane viene restituita al padre). La stessa osservazione vale per Medea, la cui unione con Giasone viene anch'essa interpretata come un matrimonio per ratto, ma in questo caso l'eroe "*porta la fanciulla con sé per legittimare il tratto ereditario della sua regalità*".[107]
2) Provengono dall'Asia Minore.[108]
3) Sono portatrici dirette o indirette di morte e lutto.[109]
4) Andromaca, Criseide e Medea arrivano nel paese straniero attraverso un viaggio per mare. Echidna è una divinità ctonia, ma è intimamente legata al mare in quanto figlia di Forcide (divinità marina) e nipote di Ponto (lutto marino).

Pur notando che i quattro personaggi femminili presentano delle analogie che permette agli autori di presentarle nel medesimo modo, il significato del termine rimane tuttavia dubbio.

È bene osservare che in età di molto successiva a Saffo, tra il I-IV sec. d. C., in componimenti astrologici l'aggettivo è utilizzato per definire la Luna.[110] Tale notizia è fonte di riflessione se si considera che questo astro viene rappresentato come una figura femminile -le cui fasi sono

[106] L'analisi si fonda sul metodo analitico-comparativo che abbiamo illustrato sinteticamente nell'introduzione. L'aggettivo esaminato è sì un epiteto formulare, ma l'uso così circoscritto nella storia della letteratura antica ci impedisce di pensare che Saffo attinga alla sapiente memoria del passato in maniera inconsapevole (avrebbe potuto scegliere un altro termine più comune).

[107] Faranda 2009, p. 83.

[108] Criseide e Andromaca provengono da Tebe Ipoplacia in Cilicia, Medea dalla Colchide sul mar Nero, (per la localizzazione della Colchide in Asia Minore vd. *EI, s.v.*) ed Echidna dal paese degli Arimi, collocato tra la Misia, la Lidia e la Frigia (Str. 13.4.6) o in Cilicia (Pi. *P*. 1.17). Cf. Arrighetti 1989b, p. 143, Guidorizzi 2009, p. 1349 e soprattutto l'analisi di tre ipotesi di localizzazione (a quelle menzionate si aggiunge Pithecusa) in West 1988[5], p. 250-251.

[109] Il rifiuto da parte di Agamennone, invaghitosi di Criseide, di riconsegnare la fanciulla provoca l'ira di Apollo e la conseguente peste in campo acheo; Echidna è una creatura ctonia, madre di vari mostri efferati; Medea uccide Glauce/Creusa e i propri figli e la difesa di Andromaca è una delle cause che condurrà alla morte Ettore. In tutti i casi si evince l'aspetto esiziale dell'amore o degli effetti dell'amore.

[110] Come ha osservato Radici Colace 1992, p. 192 stranamente nei due manoscritti astrologici (*Marc. gr*. 313 e *Laur. gr*.28.34) che contengono la lista degli epiteti dei sette pianeti utilizzati da Doroteo non compare e|likw%piv (né altri che sono presenti nei frammenti del poeta). Doroteo tuttavia usa l'aggettivo in riferimento alla Luna, chiamata una volta Selhénh (Doroth. p. 323, 14 Pin. Cf. p. 388, 35) e una volta Mhénh (Doroth. p. 398,34 Pin. Cf. p. 403,15). In Doroth. *fr*. 3a,1 Pingree la Luna è definita e|likaughév "dai raggi che girano intorno, che avvolgono"(cf. *CCAG* 1.173). Man. 1.294 parla dell'astro instabile di Selene (ἑλικώπιδος ἄστατος ἀστὴρ) e altrove riferisce che la Luna compie un movimento veloce ("corsa") e circolare (e|likodroémov, Man. 4.146) e che gira intorno (e|likaésterov, Man. 4.224).

collegate con il ciclo mestruale e quindi con la fecondità- [111] ed è associato alla parte notturna del mondo e all'aldilà.[112] La Luna inoltre è in stretta correlazione con il Sole, da cui dipende per la luce (dipendenza dell'elemento femminile da quello maschile), e nelle varie fasi cambia la sua forma. Infine, questo astro rappresenta il simbolo dei ritmi biologici,[113] del tempo che passa, della morte e resurrezione (cf. riti di iniziazione). La Luna, "*come astro della notte, evoca metaforicamente la bellezza e anche la luce dell'immensità tenebrosa*"[114] e può coincidere nell'immaginario greco con la *Magna Mater,* con Artemide e con Ecate. Questo astro subisce in letteratura un processo di antropomorfismo, già a partire dagli *Inni omerici*, dove la Luna e il Sole viaggiano su carro, l'una con uno steéfanov ("corona"), l'altro con un koéruv ("elmo");[115] nell' *Inno a Selene*, pur non essendo presente lo stesso epiteto oggetto della nostra attenzione (ἑλικῶπις), si utilizza il verbo e|liéssw (v. 3) per riferire che dal suo capo per il cielo si diffondono bagliore e splendore (ai"glh. Cf. *Od.* 4.45 dove lo stesso termine è impiegato per indicare la luce del sole e della luna). Nel componimento si sottolinea la luminosità di Selene (vv. 3, 5, 6, 8, 9, 12,) la sua bellezza (vv. 7,17,[116]18) e quella di sua figlia Pandia (v. 16). A cavallo fra il I e il II sec. d. C. Plutarco si sofferma proprio sullo sguardo e sugli occhi della Luna.[117]

Ma qual è l'elemento in comune fra Andromaca e la Luna? Il significato dell'aggettivo, in effetti, è dibattuto: se il secondo formante dell'aggettivo è univocamente interpretabile (w"y "occhio"), il primo ha dato adito a varie supposizioni.

Ripercorrendo le interpretazioni antiche su questo aggettivo è possibile tracciarne una storia critica. In età ellenistica gli scoli al passo omerico in cui compare per la prima volta riferito a Criseide (*Schol. in Il*. 1.98) lo glossano così τὴν μελανόφθαλμον, ὡς Καλλίμαχος ἢ τὴν οὐκ †ἀτενιτὴν τῇ θέα†· τὴν ἀξιοθέατον· ἢ b (BC) T πρὸς ἣν οἱ νέοι τοὺς ὤπας ἐλίσσουσιν. Quindi l'epiteto potrebbe indicare o gli occhi neri, considerando e|likoén sinonimo di nero,[118] o una bellezza degna di essere guardata attentamente, cioè la fanciulla verso la quale i giovani girano

[111] Chevalier-Gheerbrant 2010⁹, p. 46 osservano che la Luna è passiva, ma produttrice di acqua (pioggia) e quindi è fonte e simbolo di fecondità. A tal proposito è utile ricordare che le tre piante citate al v.30 (mirra, incenso e cassia) sono note nella letteratura medica antica per usi ginecologici (Ipp. *De Superfetatione* 33 consiglia una ricetta a base di questi tre elementi per aumentare il flusso mestruale). Cf. Pernigotti 2001, p. 18, n.40; Bottonelli-Ferroni 2005, p. 145.

[112] Biedermann 2007, p. 278.

[113] La lingua greca conosce una Luna *nea* e una *graia* (rispettivamente giovane e vecchia). Nella lingua latina la terminologia che la riguarda ricalca quella delle tappe della vita umana (*nascens, adulescens, senescens*).

[114] Chevalier-Gheerbrant 2010⁹, p. 46.

[115] Radici Colace 1993, p. 488-489.

[116] Viene utilizzato le stesso epiteto impiegato per Andromaca in Omero, leukwélenov.

[117] *Mor*. 920 C- 945 F (*De facie quae in orbe lunae apparet*). Per un approfondimento dell'argomento rimando a Radici Colace 1984.

[118] Lo stesso significato viene riproposto nel IX secolo negli *Epimerismi* 1.98 (e relativi scoli).

(ἑλίσσουσιν) lo sguardo (così uno scoliasta intende per esempio la forma maschile dell'aggettivo in *Schol. in Il.* 16, 569).[119] L'esistenza dell'attributo è confermata anche nel V-VI sec. dal *Lexicon* di Esichio (*s.v.* e|likoév) e nel XII sec. dall' *Etymologicum Gudianum* (*s.v.* e|likwépida) dove si riportano le stesse informazioni degli scoli omerici.[120] Negli *Scholia recentiora Theodori Meliteniotis e codice Genovensi gr.44* del XIV sec. si dice esplicitamente che [ἑλικώπιδα] ἑλικὸν γὰρ κατὰ διάλεκτον καλεῖται τὸ μέλαν, cioè ἑλικὸν indica nel dialetto omerico il colore nero.[121]

La trattazione dell'argomento, però, non può essere completa senza tenere in considerazione che l'aggettivo nella sua forma maschile è riferito agli Achei e, in alcuni casi, per esso si suggerisce un significato diverso. Negli *Scholia recentiora Theodori Meliteniotis* a *Il.* 1.389 ss. si riporta la seguente paretimologia: gli Achei vengono definiti ἑλίκωπες perché fanno muovere i remi (τοὺς τὰς κώπας ἑλίσσοντας) e non perché hanno gli occhi neri. L'autore infatti, se li avesse definiti in quest'ultimo modo, secondo lo scoliasta, avrebbe considerato gli Achei simili alle donne e quindi privi di coraggio, mentre nel passo si vuole alludere alla loro abilità come timonieri e marinai (κυβερνήτας καὶ ναυτικούς). Lo scoliasta deriva la sua interpretazione probabilmente dai *Commentari* di Eustazio [122] che, oltre a questa spiegazione, ne fornisce delle altre: l'epiteto sarebbe dovuto al fatto che i marinai volgono lo sguardo verso l'astro Elice (Orsa maggiore) o al fatto che gli Achei sono degni di essere guardati. Il commentatore a questo punto inserisce anche la glossa dell'aggettivo femminile ἑλικῶπις, affermando che indicherebbe colei che attrae gli amanti e nello stesso tempo rimane modesta in quanto rivolge lo sguardo verso se stessa (ἡ αἰδήμων καί…ἡ οὐκ ἀτενὴς τὴν θέαν ἀλλὰ εἰς ἑαυτὴν ἑλίσσουσα) o colei che ha gli occhi neri, in base anche alle parole del poeta che definisce l'Esepo "ἑλικώτατον ὕδωρ", "acqua nerissima".[123]

---

[119] . C*fr.Etymologicum magnum,* Kallierges 332,20.

[120] ῾Ελικώπιδα <A 98>· τὴν ἀξιοθέατον καὶ εὐμορφοτάτην, πρὸς ἣν πᾶς ἑλίσσει τοὺς ὦπας διὰ τὸ κάλλιστον εἶδος. ἢ μελανόφθαλμον·ἑλικὸν δὲ τὸ μέλαν κατὰ διάλεκτον. «(fanciulla) degna di essere ammirata e avvenentissima, verso la quale ognuno gira il proprio sguardo a causa del suo bellissimo aspetto. e|likoén significa meélan (nero) in dialetto».

[121] *Schol. rec. Theod. Mel.*1.98. Anche Esichio parafrasa nella stessa maniera e\liékwpev (Lett.epsilon 2091), ma per l' e\likwépida di ambito omerico scrive così εὐόφθαλμον ASvg εὐειδῆ (A 98), cioè "dagli occhi belli, graziosa".

[122] Eust., *Comm. in Il.* 1. 90.26.

[123] Callim. *Fr.* 299.1 Pf. Eustazio, quindi, attribuisce al superlativo dell'aggettivo utilizzato da Callimaco il significato di nerissimo, accolto anche dal *VLG s.v.*e|likoév. Tuttavia, *GEL* ignora la tradizione e riporta come significato solo "eddying"(cf. *VGI*, 'sinuoso, vorticoso'). I due significati possono però collimare se si pensa che le correnti vorticose e i conseguenti mulinelli fanno assumere all'acqua un colore piuttosto scuro.

Anche la critica moderna si è dibattuta sul vero significato del termine. Page ha osservato[124] che il significato originale sembra essere quello "dagli occhi neri", trasformandosi successivamente nel vago eu\oéfqalmov "dai begli occhi".[125] Aloni non accenna al problema, ma si limita a tradurlo con il generico aggettivo "splendente" riferito alla fanciulla.[126] Bottonelli e Ferroni in nota[127] accolgono la derivazione da e|liéssw "dagli occhi mobili, vivaci", ma traducono il testo sottolineando la luce emanata dagli occhi ("occhi lucenti").[128] Di diverso parere è Gentili, per il quale non può essere ammissibile il significato "dagli occhi mobili, vivi" da e|liéssw, perché e|liko- in questo senso non è presente in nessun altro composto.[129] Anche Cassola[130] osserva che l'epiteto equivale a e|likobleéfarov che si trova nell' *Inno omerico ad Afrodite*: è impossibile pensare che derivi da e$lix perché questo termine non indica una semplice curva, come alcuni hanno ritenuto di intendere ("dagli occhi arcuati"),[131] ma una spirale[132] e, in entrambi casi, non esistono occhi di queste forme[133].

Bisogna ammettere che lo stesso aggettivo impiegato in Omero per uomini greci e una donna filo-troiana potrebbe creare qualche perplessità a livello di interpretazione, soprattutto se si pensa alla fortuna di questo epiteto, ma in realtà, la difficoltà è superabile se osserviamo che, fra gli aggettivi composti con w"y, mantengono il medesimo significato per ambo i sessi sia un

[124] Page 1959, pp. 244-245.
[125] Cf. *Sch.in Pind.P.* 6.1b.
[126] Aloni 1997, p. 81.
[127] Bottonelli- Ferroni 2005, p. 142 n. 5.
[128] *Id*. p. 146.
[129] cf. *DELG s.v.* e|liékwy. Infatti, consultando i dizionari, tutti fanno riferimento a una forma circolare: e|liko -boéstrucov "dai capelli inanellati"; -grafeéw "scrivo in modo sinuoso"; -droémov "dalla corsa sinuosa, circolare"; eidhév "a forma di spirale"; -rroov "dal corso vorticoso"etc… (*VGI*, p. 571). Analizzando l'aggettivo ei\liépodav riferito ai buoi in *Sch. ad Od.* 1.92 si dà come significato che "ruotano gli zoccoli procedendo con passo strascicato (εἰλίποδας λέγει βόας ὡς ποιοῦντας τὴν τῶν ποδῶν κίνησιν ὥσπερ ἑλικοειδῆ) e poco dopo si pone ἕλικας in riferimento alle corna ricurve o nere (ἕλικας δὲ ὡς ἑλικοειδῆ κέρατα ἔχοντας. (P.Q.) ἤτοι ἑλικοειδῆ κέρατα ἔχοντας ἢ μέλανας), ma, secondo Heubeck-West 2000[7], p. 201, quest'ultima spiegazione risulta una semplice congettura dello scoliasta.
[130] Cassola 2010, p. 561 nota al verso 19. Lo studioso traduce l'aggettivo "dagli occhi neri".
[131] Bottonelli-Ferroni 2005, p. 142 n.5 ipotizzano che possa significare "dagli occhi ricurvi, dal bel contorno"(da eé\lix), anche se, come abbiamo già detto, preferiscono adottare un'altra soluzione.
[132] Cf. *H. Hom*. 5.87 e la nota relativa in Cassola 2010, p. 548. Cf. *DELG s.v.* Non è dello stesso parere Semerano 1994 *s.v.* che propone come traduzione "dal rapido sguardo", "dallo sguardo fuggitivo", facendo derivare il primo formante e$lix "spirale, avvolgimento"dall'accadico āliku "mobile, che va in giro"e dall' ebraico hālak "muoversi, andare e venire", senza alcun riferimento al colore. Cf. *VGI*, *s.v.* e *VLG s.v.* accolgono entrambe le traduzioni "dagli occhi neri, mobili, vivaci". Il *GEL s.v.* traduce "*with rolling eyes, quick-glancing, as a mark of youth and spirits (not in Od.*)", quindi "occhi mobili, dal rapido sguardo" come segno distintivo della gioventù e del temperamento.
[133] Gli scoli alla *Teogonia* di Esiodo forniscono una spiegazione totalmente diversa interpretando il mito come un'allegoria naturalistica. Echidna non sarebbe un mostro, ma rappresenterebbe gli alberi da frutto. Il riferimento al serpente farebbe pensare alla forma arrotolata delle loro radici e l'aggettivo e|likwépida le sarebbe stato assegnato "per il fatto che gli occhi di tutti sono intorno ai fiori e ai frutti" (*Scholia in Th. Hes.* 295-299 πέλωρον. τὰ δένδρα V./ ἐοικός.ὁμοιούμενον, ὅμοιον M2./ σπῆι. σπηλαίῳ VM2. /΄Εχιδναν. αὐτὰ τὰ δένδρα V. /νύμφην. τὸ ἐκ τῆς γῆς ἄνωθεν V. /ἑλικώπιδα. διὰ τὸ πάντων τοὺς ὀφθαλμοὺς περὶ τὰ ἄνθη καὶ τοὺς καρποὺς εἶναι V./ ὄφιν. διὰ τὴν ἕλιξιν τῶν ῥιζῶν V.). Evidentemente il commentatore fa derivare il nome del mostro Echidna da e"cion (echio), pianta, tipica dei paesi mediterranei, conosciuta anche da Dioscoride e Plinio .

aggettivo negativo (kunwéphv/ kunw%piv "faccia di cane/cagna") sia uno positivo (eu\w%piv/ e\uwéy[134]), rispettivamente presenti in Omero e nel resto della tradizione poetica. Inoltre, non è infrequente una corrispondenza lessicale (anche se non sempre semantica) per uomini e donne.[135] Ipotizzare un etimo diverso per il maschile e per il femminile sembra improbabile. È verosimile semmai che l'aggettivo abbia nel tempo subito uno slittamento semantico a favore di un aspetto anziché un altro. Dalla storia del nome si evince che il termine si colleghi principalmente dal verbo e|liéssw, "muoversi qua e là" e riferito alla sua prima attestazione- cioè Criseide nell' *Iliade*- potrebbe far pensare a un sentimento di paura e apprensione per la nuova vita in un paese straniero. Non credo che sia molto distante dalla realtà immaginare che la giovane Andromaca presentata da Saffo in qualche modo vivesse timori simili a quelli di Criseide (allontanamento dalla famiglia, arrivo in un paese straniero, abbandono dello stato virginale). L'atto di guardare in tutte le direzioni, lungi dal dover essere considerato un comportamento muliebre impudente, nella lirica di Saffo sarebbe la manifestazione di una paura mista alla curiosità.[136] Non si alluderebbe quindi a un movimento rotatorio degli occhi, quanto piuttosto a uno sguardo a 360 gradi, che non va a inficiare l'immagine ideale di donna remissiva e sottomessa all'uomo, che rifugge dagli sguardi altrui.[137] Saffo potrebbe aver voluto creare una

[134] Rispettivamente, per es., in *Od.* 6.113.142 ed E. *Or*. 918.

[135] Basti pensare che xanqoév "biondo" è indice di bellezza tanto per gli uomini/dei (*Il.* 1.197; 2.642; 3.284) quanto per le donne/dee (*Il.* 5.500; 14.176; 11.740; 22.470) senza che questo infici la forza e il coraggio dei primi.

[136] Lo sguardo impaurito della donna può essere assimilato a quello dell'animale braccato, in particolare al bue (o| bouv%) -che condivide epiteti provenienti dallo stesso etimo (vd., per fare solo un esempio, *Il.* 9.466 εἰλίποδας ἕλικας βοῦς)- recalcitrante alla cattura dei bovari (*Il.* 13.570 ss.) o alla giovenca (h| bou%v, termine che indica anche la madre di donna. Cf. Pi. *P*. 4.142; A. *Ag*.1125) accompagnata, suo malgrado, all'altare per il sacrificio propiziatorio (cf. *Od*. 3.430). Questa associazione rende ancora più forte il carattere sacrale del componimento di Saffo, in quanto Andromaca, come Criseide, rappresenta quasi una vittima da immolare per il bene della comunità (il perpetuarsi della stirpe regale). Omero e la poetessa di Saffo avrebbero associato le due fanciulle, attraverso epiteti simili, ad animali destinati per eccellenza ai sacrifici per ingraziarsi gli dei, alludendo alla loro funzione di mediatrici fra il mondo divino e il mondo umano. In particolare, Andromaca e Criseide posseggono un aspetto maschile, cioè la forza pacifica e la servitù paziente del bue, che è l'equivalente ammansito del toro selvatico (vd. Biedermann 2007, p. 79), ma nello stesso tempo appartengono alla sfera femminile con un riferimento implicito alla giovenca che rievoca l'immagine di Io, sacerdotessa di Era argiva, sedotta da Zeus, invaghitosi di lei (il padre degli dei trasforma la fanciulla in questo animale, donandole uno straordinario candore). È utile ricordare che quest'ultima indicazione può rappresentare una forma di matrimonio per ratto (con un simbolico mutamento della condizione della ragazza e allontanamento dalla casa paterna), affine a quello di Europa, rapita da Zeus sotto forma di toro. Inoltre sia Io sia Europa compiono viaggi per mare, come Andromaca, e, in particolare, in ricordo delle peregrinazioni della prima, lo stretto che unisce il Mar Nero al Mar di Marmara e che segna insieme allo stretto dei Dardanelli (l'antico Ellesponto, per il cui controllo può essere stata combattuta verosmilmente la guerra di Troia) il confine meridionale fra l'Europa e l'Asia, viene chiamato Bosforo "Passaggio della Vacca". Forse ci allontaneremmo troppo dallo scopo del nostro lavoro, ma potrebbe essere utile indagare il rapporto fra Andromaca e Io, venerata dagli Egizi con il nome di Iside, dea della maternità e fertilità, istitutrice del matrimonio e maestra delle arti domestiche, rappresentata nell'iconografia sotto forma di una vacca, (sottintendendo il simbolo della Luna, in quanto la sua luce viene messa in relazione con il latte di vacca dai Sumeri e la forma della corna ricorda quella della falce di luna).

[137] L'ipotesi del commentatore bizantino per cui la fanciulla sarebbe modesta, perché rivolgerebbe lo sguardo su se stessa, non trova una giustificazione soddisfacente in base alla formazione dell'aggettivo.

continuità fra le due conterranee, alludendo a un destino che le avrebbe accumunate, seppur con epiloghi differenti (poco dopo la liberazione di Criseide, Andromaca diventa schiava). Lo stesso significato dell'aggettivo ben si adatta anche ai personaggi femminili esiodei, presentati, come abbiamo già visto, in situazioni similari. Non si discosterebbe di molto il significato dell'aggettivo riferito da Pindaro ad Afrodite e dall'autore dell'*Inno ai Dioscuri* alle Muse (sempre che non si accolga l'emendamento di Ruhnkenius in e|likwniédev), che alluderebbero in entrambi i casi a un campo d'azione delle divinità rivolto in più direzioni: infatti Afrodite e le Muse poggiano il loro sguardo su chiunque e ovunque, l'una diffondendo l'amore e le altre essendo depositarie di ogni arte, presiedendo al pensiero in tutte le sue forme e diffondendo il canto in ogni luogo.

Allora come mai i commentatori riferiscono un significato diverso, non attestato altrove se non nelle loro testimonianze? A parte il riferimento di Eustazio al frammento di Callimaco, non abbiamo infatti più alcuna fonte che utilizzi e|likoén nel senso di "nero"[138] e Omero conosce e usa l'aggettivo meélav. Certo, non è possibile, trascurare le numerose testimonianze dei lessicografi, che a tal proposito sono quasi tutti concordi e bisogna ammettere che sono vari i casi di *hapax* in Omero, il cui dialetto potrebbe "*rispecchiare uno stato arcaico del vocabolario*."[139] Questa spiegazione, tuttavia, potrebbe trovare giustificazione in Omero fino al massimo al VII secolo, ma non è plausibile che lo stesso significato sia riproposto ben undici secoli dopo dai testi astronomici. Se tuttavia consideriamo che l'aggettivo viene impiegato per la Luna e che di questo astro si mette in evidenza, a distanza di secoli da Omero, il suo carattere mobile e rotatorio attraverso parole composte con e|liko- possiamo ipotizzare che i commentatori ellenistici, a cui forse sarà sembrata inadeguata l'immagine di una donna che per guardarsi intorno ha lo sguardo verso l'alto e non verso il basso, abbiano focalizzato progressivamente la loro attenzione sulla luminosità degli occhi, arrivando a tradurre e|likoén con nero, alludendo al fatto che gli occhi della fanciulla fossero di un nero così luminoso ("*black shine, black shining*") da riflettere la luce del Sole[140] e dare impressione a chi la guardasse che essi si stessero movendo.[141] Inoltre questa ipotesi avrebbe consentito anche di

[138] Si potrebbe supporre che questo sia un significato traslato sopraggiunto in un secondo momento. Il nero delle acque potrebbe essere stato suggerito dal colore scuro assunto dal fiume con un corso vorticoso.
[139] Cirio 1994, p. 97.
[140] Non può sfuggire infatti che già Omero accosta la luce agli occhi che vengono appunto definiti faéea "luci" (*Od*. 16.15) e che spesso il termine faéov ("luce") sia accompagnato da o\mmaétwn /o"sswn ("degli occhi"), per es. in Pindaro (*N*. 10. 40).
[141] Un concetto simile è espresso anche dall'aggettivo omerico koruqaéiolov che, essendo composto da ai\oéllw, significa "scuotitor dell'elmo", ma alcuni intendono come "dall'elmo abbagliante/scintillante", basandosi su ai\oélov che è un epiteto utilizzato per le armi dal significato di "*glittering*" (*GEL*, *s.v.*), "scintillante"e che si può

collegare il primo formante al verbo e|liéssw "muovo intorno*",* intendendo quindi il movimento (apparente) compiuto non dagli occhi ma dalla luce rifratta (si tratterebbe quindi di occhi scintillanti).[142] Successivamente, nei testi astronomici, il riferimento alla Luna e alla sua emanazione radiale[143] nelle tenebre della notte avrebbe corroborato questo significato nei commenti degli autori bizantini. Il riferimento al colore proposto dagli scoliasti non è inoltre fine a se stesso: il nero degli occhi di Criseide e Andromaca crea una netta contrapposizione tra le donne vittime dei Greci e la dea sfavorevole ai Troiani, Atena, denominata con l'unico aggettivo (se escludiamo questo) composto da un colore+ w"y, glaukw%piv.[144] Glaukoév è epiteto del mare (*Il*. 16.34),[145] mentre il nero è il colore della terra; il primo colore può diventare simbolo di dolore, infecondità e morte,[146] il secondo allude alla vita e alla fecondità.[147] Il collegamento del blu-azzurro con il cielo, conferisce a questo colore un aspetto uranico-divino,[148] a dispetto del valore terreno del nero, che ha generato sul nostro pianeta ogni esistenza vegetale, umana e animale. [149] L'utilizzo di alcune pietre preziose di questa tinta, come materializzazione di alcune funzioni divine, fa sì che l'azzurro assuma un carattere magico, mentre il nero diventi il simbolo di rigenerazione,[150] che ben si accorda anche con la Luna e i vari riti di iniziazione. Sarebbe quindi un aggettivo che, usato da Omero nel suo significato

---

spiegare con il fatto che i guerrieri combattono di giorno e la luce del sole si riflette sulle loro armi. Il movimento quindi è connesso alla luminosità e viceversa (cf. *Il.* 4.489, ai\oloqwérhx "dalla corazza scintillante") .

[142] Secondo Del Grande 1957, p. 119 in effetti gli occhi neri sono più lucenti degli occhi chiari.

[143] Sull'importanza della luce della Luna, il suo accostamento con il Sole e il termine taè fw%ta ("le luci") riferiti a entrambi gli astri vd. Sgarbi 1982 e Orlando-Torre 1990, pp. 294-302. Non bisogna dimenticare che il nome della Luna selhénh è connesso con seélav -che indica appunto lo splendore, il bagliore, luce brillante- in evidente paronomasia con meélav.

[144] L'interpretazione dell'aggettivo anche in questo caso non è univoca. In *DELG* pp. 226 viene messo in relazione con glaukoév "azzurro, splendente" (cf. *GEL s.v.* e *VGI s.v.*), ma non esclude una derivazione da glauéx "civetta", da intendersi come "occhi che vedono tutto, occhi che vedono nell'oscurità", (Luzzato-Pompas 2010, pp. 133-134).

[145] Glauékh (*Il.* 18.39) è una Nereide e Glau%kov è un dio marino (E. *Or*.364).

[146] Atena, d'altronde, è la dea vergine dedita alla guerra. Nel passo citato dell'*Iliade* si fa riferimento al mare che avrebbe partorito Achille al posto della madre Teti. L'aggettivo, quindi, non è positivo, ma vuole mettere in evidenza l''atteggiamento rancoroso e insensibile di Achille: il significato può tramutarsi in "scintillante, terribile" se si pensa alle onde del mare in tempesta. Glaukoév, tuttavia, non allude solo al colore azzurro, ma a varie sfumature (anche il verde-grigio, verdastro, verde dell'oliva, dell'uva, della Luna. Cf. per esempio E. *IT*. 1100; S. *Tr*. 703). Oltre al colore in senso stretto bisognerebbe pensare alla sua qualità (Luzzato-Pompas 2010, p. 128), al luccichio emanato dal colore (nel caso del mare, il riverbero della luce sulla superficie), a "una luce inquietante" (Sassi 1994, p. 292). L'utilizzo dell'azzurro, in generale, è ben attestato anche negli usi funerari Luzzato-Pompas 2010, pp. 145-148. Cf. anche Pastoureau-Simonnet 2014, p. 13-16.

[147] Il nero viene interpretato come "utero gestatore da cui nacquero i mondi"(Luzzato-Pompas 2010, p. 49). Omero definisce la terra "generatrice"(*Od.* 11.301) e "nutrice"(*Od*. 11.365). Il Caos da cui nasce tutto riferito da Esiodo allude all'oscurità e alle tenebre.

[148] Luzzato- Pompas 2010, pp. 130- 142.

[149] *Ivi*, pp. 48-53; 142-145. Ma il colore è ambivalente già in Esiodo che lo rappresenta contemporaneamente come emblema del principio e della fine (morte,male). Le dee-madri, simbolo femminile e materno del cosmo, sono dispensatrici di vita e morte e vengono raffigurate parzialmente o interamente in nero. Il nero è il colore dell'Ade, dei morti, del lutto e del male (*Ivi*, pp. 59-73).

[150] In riferimento a divinità più legate al mondo umano, come Dioniso, o a eroi, che devono sprofondare di nuovo nel nero per poi risorgere con delle virtù superiori. *Ivi*, pp. 74-82.

letterale per uomini e donne, a poco a poco avrebbe subito uno slittamento semantico in favore del colore destinato per eccellenza alle donne, anche se non possiamo stabilire quando ciò sia avvenuto.

L'origine orientale di Andromaca fa supporre che il colore degli occhi potesse essere davvero scuro esattamente come quello della sua conterranea Criseide.[151] Gli occhi neri, inoltre, diventano uno degli attributi fondamentali della bellezza femminile nell'antichità (Pindaro usa l'aggettivo esaminato per indicare Afrodite!),[152] e questo si confà al contesto del componimento che deve esaltare la bellezza della donna.[153]

2.6 Ἀbraὲ Ἀndromaέch

Il nome di Andromaca al v. 7 è accompagnato da ἅbran (att. a|braén).[154] Come si è già osservato in precedenza, la posizione forte dell'aggettivo a inizio verso fa sì che l'antroponimo della mitica eroina scivoli in secondo piano.

Il termine significa letteralmente "delicata, splendida".[155] L'aggettivo, sconosciuto a Omero, compare per la prima volta in un frammento di Esiodo[156] come epiteto di una parqeénov. Ἁbroév è molto caro a Saffo[157] che lo utilizza anche per le Cariti (*fr*. 128.1 LP) e per Adone che sta morendo (*fr*. 140.1 LP.); la poetessa impiega l'avverbio corrispondente per indicare il gesto di Afrodite nel versare il nettare in tazze d'oro (*fr*. 2.14 LP). L'aggettivo in Saffo ha un significato che va dalla delicatezza fisica della bellezza alla raffinatezza del corpo e di animo.[158] Il termine è impiegato nella tragedia (Soph. *Tr*. 523)[159] e nella lirica per indicare le giovani

[151] Il fatto che anche Echidna e Medea abbiano lo stesso attributo testimonia l'ambivalenza di queste figure: da un lato belle (Echidna ha un volto di fanciulla) e feconde, dall'altro creature apportatrici di morte.

[152] Cf. per esempio l'epiteto boopide",dagli occhi di giovenca"(riferito perlopiù a Era, per es. in *Il.* 1.551), che indica gli occhi grandi, tondi e scuri, oppure "dalle pupille di viola"epiteto di Afrodite, in Pindaro, *fr*. 307 Snell. Per l'immagine ideale della testa di una bella donna cf. Luc., *Im*. 6-7. Anche in ambito romano l'importanza degli occhi neri risulta fondamentale (cf. per esempio Prop. 2.12.23). Una tale concezione verrà ereditata anche dal Rinascimento.

[153] Non è da escludere che la poetessa con l'utilizzo di questo aggettivo voglia richiamare alla mente le Muse eliconie, alludendo a queste divinità tramite una sottile annominazione (e|likwépida- e|likwénida).

[154] A parte la già citata psilosi, nel componimento saffico agisce la baritonesi.

[155] GEL *s.v.* "*graceful, delicate, pretty*". Cf. *DELG s.v.*

[156] Hes. *Fr.* 339 Merk-West.

[157] *Frr.* 2,14; 25,4; 84, 5; 100,1.

[158] Bottonelli-Ferroni 2005, p. 142 n.7.

[159] Eschilo, nel descrivere ne *I Persiani* le giovani spose che rimpiangono i propri mariti, usa gli *hapax* a|bropenqei%v (v. 134) e a|broégooi (v.541) "dal molle pianto", che fondono la delicatezza femminile con il pianto di morte. Due versi dopo troviamo a|brociétwnav riferito a eu\naév "letti mollemente coperti". L'insistenza di questo prefisso all'interno di un contesto luttuoso (mediante il secondo formante dei primi due *hapax* e il verbo penqeéw del v.545, posto non solo nella stessa posizione iniziale di poqeéw di v.542, ma anche con una forte rapporto di consonanza) in cui le donne bramano di rivedere il marito assente. Sull'inferenza della poetica di Saffo in Eschilo vd. Cavallini 1982, pp. 49-56.

figlie o le ragazze.[160] Indica anche il corpo femminile o una parte di esso (Pi. *O*. 6.55; E. *Tr*. 506) e in alcuni casi fa riferimento al lusso eccessivo (Solon 24.4) o alla mollezza asiatica (*Hdt* 1.71).

Per evitare di abbandonare il termine a un significato generico, è fondamentale inserirlo, come già è stato fatto da vari studiosi, all'interno della poetica di Saffo che impiega il sostantivo corrispondente, a|brosuénh, in senso programmatico in *fr*. 58 vv. 25-26 V.: ἔγω δὲ φίλημμ' ἀβροσύναν,] τοῦτο καί μοι /]τὸ λά[μπρον ἔρος τὠελίω καὶ τὸ κά]λον λέ[λ]ογχε , «Io invece amo la delicatezza, [e] lo [sapete bene], e a me l'amore del Sole ha concesso splendore e bellezza» (Trad. it. Bottonelli- Ferroni 2005 p. 142). "*Saffo dichiara il suo amore per l' a\brosuéna, cioè la mordiba ed elegante raffinatezza.*"[161] Secondo Kurke si tratterebbe di una dichiarazione politica programmata,[162] un allineamento politico con l'*elite* aristocratica dell'isola favorevole al lusso dell'Oriente lidio,[163] ma Salemme non è d'accordo,[164] sostenendo che l'eleganza dei manufatti provenienti dalla Lidia, terra vicina a Lesbo, contribuiscono all' a|brosuénh ma non la fondano.[165] Lo stesso Calame sottolinea in amore l'importanza dei monili e dell'abbigliamento delle donne, come nel caso particolare di Andromaca:[166] infatti, prima dell'unione fisica fra amanti, c'è la seduzione e il desiderio. Basti pensare a Era che cerca di sedurre Zeus anche con ornamenti e con la cura della pelle: il *kosmos* è inefficace senza i$merov (desiderio) e paérfasiv (seduzione) proprie di Afrodite.

L'eleganza e la raffinatezza insomma devono essere pervasive: l'a|brosuénh indicherebbe quindi uno stile di vita e a|braé una giovane donna, bella, educata, raffinata e colta.[167] Saffo ama la bellezza (*kalon*) sostanziata dall'*abrosuna* e dallo splendore, che non si concretizzano

[160]Anche Alc. *fr*. 42.8 lo utilizza all'interno di carme epitalamico.
[161] Salemme 2013 p. 12.
[162] Kurke 1992, p. 96.
[163] Cf. Mazzarino 2000, pp. 186-188 ritiene che l' a|brosuénh sia un concetto tutto aristocratico: a Mitilene essa è fondata dai commerci con la Lidia mediante i quali si importano generi di lusso, ma le leggi suntuarie di Pittaco pongono un freno all' a|brosuénh che viene considerata appunto una mollezza inutile. Proprio a causa di questa nuova legislazione Saffo non può donare alla figlia Cleide una mitra lidia, come quelle confezionate a Sardi (*fr*. 98b V.).
[164] Salemme 2013, pp. 13-15. Anche Perrotta 1935, p. 32 non ritiene che la poesia di Saffo sia animata da passione politica, come invece è stata quella di Alceo. Salemme a p. 15, n.10 riporta anche l'opinione di McIntosh Snyder J. (*Lesbian Desire in the Lyrics of Sappho*, Columbia University Press, New York 1997, p. 87-91) che parla di una programmatica dichiarazione dei valori della poetessa.
[165] Per Mazzarino 1943, p. 58 n.2 il sostantivo è sempre riferito a generi voluttuari di origine lidia. La poetessa ama le cose lidie (*frr*. 94.20; 96.6; 98b.1-3; 132.3). Per Perrotta 1935, pp. 36-38 l'*abrosuna* sarebbe proprio il lusso e la raffinatezza, perché più volte la poetessa cita e loda gioielli, vesti, ornamenti (vedi i tesori di Andromaca), oro che si riverbera nella grazia spirituale. Senofane (*fr*. 3 West) utilizza il termine al plurale per indicare le mollezze inutili, ma, come spiega Salemme 2013 p. 14, riportando una riflessione di Bowra, in questo contesto non viene dato un giudizio politico ma moralistico.
[166] Calame 1992, pp. 34-35.
[167] Nagy 1974, p. 177 sostiene che la coppia eolica ἄbrov-a\brosuéna rimanda all'impiego neoterico di *lepidus-lepos*.

però in semplici beni materiali (infatti nel *fr.* 16.19 LP preferisce il luminoso viso di Anattoria ai lussuosi carri dei Lidi); per Guidorizzi l'a\brosuéna saffica comprende le tante immagini che costellano i componimenti di Saffo: natura, fiori, boschi, danze, ghirlande, monili, gesti eleganti etc…[168] Il termine è quindi il manifesto del gusto, della poesia e della vita di Saffo, che si pone in opposizione al mito perché, laddove Aurora ama la bruttezza e la vecchiaia (Titono), lei invece loda l'*abrosuna* che esige bellezza,[169] nonostante sia vecchia (v. 25),[170] elemento quest'ultimo che la mette in contrapposizione con la sua rozza rivale Andromeda.[171]

Sotto le mentite spoglie di Andromaca si nasconderebbe quindi un'allieva del tiaso di Saffo[172] che, dopo l'educazione ricevuta dalla sua maestra, ha acquisito tutte quelle doti di grazie ed eleganza che competono a una giovane che si appresta a sposarsi. Questo spiegherebbe il motivo per cui il nome dell'eroina risulterebbe in una posizione secondaria rispetto agli aggettivi; il rapporto fra le fanciulle e Andromaca non è univoco: da questi versi si evince che la grazia e l'eleganza insegnate nel tiaso non sono qualità banali e comuni, ma sono proprie delle giovani spose del mito e delle fanciulle al termine del loro percorso di iniziazione, che le ha condotte da una condizione di rozzezza e ruvidezza di costumi a una condizione di superiorità, che permetterà di far vivere il loro ricordo per sempre. Questa spiegazione ben si accorderebbe con la palese aura mitica del componimento e con l'occasione della *performance* del canto, che acquisterebbe un senso chiaro alla luce di queste osservazioni: componimento per le ragazze del tiaso che nel medesimo tempo diventano anche le protagoniste.

3 Il *fr.* 44 e l'*Iliade*

Nella poesia di Saffo le forme omeriche risultano estranee alla tradizione autoctona dell'isola, che affonda le sue radici nella cultura mediterranea.[173] Lesbo viene considerata la culla della

[168] Guidorizzi 1983, p. XII.
[169] Aloni 1997, p. 109 afferma che il sostantivo condensa vari significati: splendore fisico della gioventù, stile di vita, poesia, danza e amore.
[170] Salemme 2013, pp. 21-24.
[171] Nel *fr.* 57 LP, secondo Ateneo (Ath. 1.38.13), c'è un'invettiva contro Andromeda presentata come una contadina che non sa vestirsi e ha un portamento sgraziato. Gentili 1984, pp. 109-114 osserva che il motivo amoroso si intreccia con quello politico, perché l'atteggiamento filolidio della poetessa è in contrasto con la politica di Pittaco, imparentato fra l'altro con la famiglia dei Pentelidi, da cui proviene la rivale di Saffo (non si sa se sia Gorgo o Andromeda).
[172] Bottoneli-Ferroni 2005, pp. 147-148.
[173] Alceo, per esempio, nel *fr.* 129 LP sostiene che nella sua terra viene venerata la triade di tipo egeo-minoico Zeus- Madre Eolia- Dioniso Kemelios e i tiasi sono consacrati a un'Afrodite, che cela le caratteristiche della Grande Madre mediterranea. Vd. Monaco-Casertano- Nuzzo 1991, p. 113; Ferrari 1995, p. 349. Anche Era, il cui culto a Lesbo secondo la tradizione, è stato introdotto dagli Atridi in occasione del loro ritorno da Troia (Perrotta 1935, p. 53. Cf. Saffo *fr.* 17 V.), eredita alcune funzioni della Grande Madre, come attesta anche un frammento di Alceo (*fr.* 129 V.) dove viene definita "madre di ogni cosa"(Guidorizzi 2009 pp. 447-448). Sui culti e i rituali della Grande Madre e di Adone (anch'egli oggetto di venerazione) e sull'influenza frigia vd. Burkert 1987, pp. 162-181.

lirica greca, che sembra svilupparsi indipendentemente dell'*epos*, pur inglobando a livello linguistico espressioni formulari ed episodi mitici tipici della tradizione poetica ionica. Bisogna specificare che l'idea che la poesia lirica sia successiva a quella epica è un preconcetto ereditato dagli studi del XIX secolo,[174] perché già nei poemi omerici compaiono forme di componimento corale,[175] che suggeriscono la contemporaneità, se non addirittura l'anteriorità, della lirica sull'epica.[176] Infatti, "*il mito, vero macrotesto di riferimento di tutta la cultura arcaica, è il forte elemento di unità della tradizione.*"[177] Tutte le storie mitiche o eroiche narrate dai lirici, quindi, rientrano nel grande panorama narrativo e sacro della tradizione, in cui le varianti dipendono dall'adattamento della materia all'occasione del canto.[178]

Non è inusuale trovare nei componimenti lirici forme proprie della tradizione epica. Il componimento di cui ci occupiamo è in dattili eolici e, come è stato osservato,[179] gli epitalami in metro dattilico di Saffo sono quelli in cui si utilizzano di più elementi della lingua epica, come in questo caso.[180]

Se Di Benedetto ha messo in luce i vari richiami linguistici e/o semantici e/o narrativi fra i componimenti lirici di Saffo e i poemi di Omero,[181] è merito soprattutto di Schrenk aver individuato capillarmente gli elementi che il *fr.* 44 LP ha in comune con l' *Iliade*.[182]

Quest'ultimo nota che ci sono molteplici legami intertestuali fra questo lungo frammento e gli episodi dell'*Iliade*, presenti in particolare nei libri ventidue e ventiquattro. Sckrenk sviluppa il suo studio partendo da un'osservazione di Nagy: gli epiteti di Apollo del v. 33 (e\kaébolon e eu\luéran, rispettivamente "lungi saettante"e "dalla bella lira"[183]) farebbero riferimento in

[174] Yatromanolakis-Roilos 2014, p. 41.
[175] *Threnos*: *Il.* 18.50-51, 314-316; 24.723 ss.; *Od.* 24.60 ss.; peana: *Il.* 1.472-474; imeneo: *Il.* 18.493; ipocherma: *Od*. 8.262.
[176] Gianotti 1992, p. 150-151.
[177] Aloni 1997, p. XXXVIII.
[178] *Ivi* p. XXXII. In particolare si può osservare che l'*epos* mira a una diffusione panellenica, laddove la lirica ha un uditorio più ristretto.
[179] Lesky 1978[6], vol.1, p. 194.
[180] Omerico è sicuramente il lessico (aggettivi ed epiteti), ma è totalmente saffico lo stile (brevità delle frasi, utilizzo della paratassi), che spesso infrange volutamente gli schemi linguistici dell'*epos*. Vd. Beye 1979, p. 134.
[181] Di Benedetto 1987 *passim*. Lo studioso illustra una serie di situazioni palesemente affini. Per esempio: p. 17 (*fr.* 5, 3-4 V.= *Od*. 18.112-113); p. 24 (in *fr.* 130 e *fr. 47* V. Eros è forte vento come in *Il.* 16.765; 12.131 ss.; 17.53); p. 27 (*fr. 31*, 7 V. = *Il.* 14.294); p. 32-34 (in *fr. 51* e *58* V. l'indecisione sul da farsi e il modulo del "ma"riprendono *Il.* 19.90); p. 37 (il modulo del "non"del *fr.* 58 V. è speculare a *Il.* 23. 627-628); p. 42 (l'associazione di loto e rugiada del *fr.* 95, 11-13 riprende *Il.* 14.346 ss.); p. 51-52 (in *fr.* 27 V. c'è uno spaccato di vita quotidiana, in cui Saffo, che sta andando a una cerimonia nuziale con le sue ragazze, incontra un'altra maestra, che sta guardando le sue allieve; questo frammento è confrontabile con *Il.* 18.491-496); p. 52 (la situazione di disagio e sofferenza del *fr. 1* V. è simile a *Il.* 16.236-238); p. 55-56 (il *fr.* 94, 9-11 V. come *Od.* 8.461-462 insiste sul recupero del passato); pp. .69-70 (il *fr. 1*.19-20 V. è vicino a *Il.* 5.372-373; Saffo però sostituisce il carro trainato da cavalli di Afrodite tramandato da Omero con un carro trainato dai passeri, che sono però veloci come i cavalli); infine p. 88 (il desiderio di morte del *fr. 55* V. è rintracciabile in *Il.* 6.345-348; 18.98; *Od*. 18.201-205; 20.61-65).
[182] Schrenk 1994, pp. 144-150.
[183] Eu\luéran è un *hapax* in Saffo. Viene utilizzato successivamente da Euripide (*Alc*. 570).

maniera ironica all'Apollo omerico, che abbandona Ettore proprio quando sta per morire e l'epiteto degli sposi "simili agli dei" alluderebbe ad Achille, uccisore di Ettore (e di conseguenza, metaforicamente, della vita di Andromaca), più volte ricordato nell'*Iliade* con questa espressione.[184]

Schrenk sostiene che il frammento di Saffo può essere interpretato in maniera corretta solo facendo riferimento alle reminescenze omeriche dei libri sopra citati: la poetessa collegherebbe strettamente il matrimonio alla morte di Ettore. Come si è già visto, Omero aveva già sottolineato nel sesto libro la stretta dipendenza di Andromaca da Ettore, ma nel ventiduesimo l'autore stabilisce un legame indissolubile fra il matrimonio e la morte dell'eroe, reso evidente dai riferimenti a tutti gli ornamenti che Andromaca si toglie (*Il*. 22.466-472) e che sembrano coincidere con quelli presenti nell' a\gwghé descritta da Saffo:[185] anche se non troviamo la stessa scelta lessicale, infatti, non passa inosservato che Omero nei vv. 470-472 riferisce che Andromaca ha ricevuto il krhédemnon da Afrodite proprio nel giorno in cui Ettore l'ha condotta via dalla casa del padre insieme a doni infiniti.

Il testo saffico, inoltre, offre evidenti allusioni lessicali alla vicenda omerica della fine di Ettore,[186] rimarcando la forte connessione fra la vita e la morte: nel *fr*. 44 si parla di numerose ricchezze e di vesti di porpora e ornamenti poikiéla, che la donna porta da Tebe Ipoplacia, e nell'*Iliade*, in maniera molto simile, Andromaca, quando apprende della morte del marito, sta tessendo una tela di porpora con ricami poikiéla ("variopinti") che prefigura il sudario dell'eroe. Lo studioso osserva che però risultano sorprendenti soprattutto le convergenze fra il frammento di Saffo e il ventiquattresimo libro dell''*lliade:*[187] 1) la sequenza temporale del frammento ricalca quella dell'*Iliade*, in cui all'annuncio di Cassandra (*Il*. 24.699-706) corrisponde quello di Ideo (*fr*. 44.2-22); 2) da un lato c'è l'avvicinamento al carro contenente il corpo di Ettore (*Il*. 24.709), dall'altro quello con i due sposi (*fr*. 44.5-8); 3) Priamo conduce il corpo di Ettore, che viene accolto da Andromaca ed Ecuba (*Il*. 24.710-712) come Ettore conduce Andromaca, ricevuta dal padre (*fr*.44.11); 4) la città accoglie il corpo di Ettore (*Il*. 24.712) mentre nel frammento di Saffo accoglie Andromaca (*fr*. 13 ss.) ; 5) nell' *Iliade* si intonano canti e lamenti per la morte dell'eroe (*Il*. 24.713 ss.), mentre in Saffo canti di gioia per il matrimonio (*fr*.24 ss.).

[184] Questo aggettivo è qui usato per la prima volta per un personaggio diverso da Achille (*Il.*1.131) e Telemaco (*Od*. 3.416). Oltre ad Omero, come sostiene Salemme 2013 p. 34, anche Saffo ricorre spesso al principi della somiglianza (cf. *fr*. 31.1 V.; *fr*. 68b. 3 V.; *fr*. 96.4, 21-23 V.) L'essere simile a un dio fa sì che si sottolinei l'estrema eccezionalità dei personaggi (cf. *frr*. 44 e 111.5 V.).

[185] Schrenk 1994, p. 145-146.

[186] Rissman 1983 osserva che nel catalogo delle ricchezze di Andromaca del *fr*. 44 riecheggia l'omerico poluédwrov di *Il*. 6.394; 22.88. Inoltre Omero parla del lignaggio della donna (*Il.* 22.479) come Saffo (*fr*. 44.6).

[187] Schrenk 1994, pp. 146-150.

Al di là delle corrispondenze strutturali, non sono trascurabili le altre analogie. L'araldo Ideo[188] che troviamo nel frammento di Saffo è il vecchio compagno di viaggio di Priamo, quando quest'ultimo si reca da Achille a riscattare il corpo del figlio (*Il.* 24.325).[189]

Il catalogo dei beni di Andromaca ricalca quello delle ricchezze offerte per il riscatto di Ettore da parte di Priamo (*Il*. 24.229-235): vesti e suppellettili, testimoni della grandezza della famiglia, diventano l'offerta, la merce di scambio, per 'appartenere' o 'ritornare ad appartenere' a Troia.

La scena evidenzia vari richiami lessicali: innanzitutto Priamo è fiélov (*fr*. 44.11) per Saffo, come Andromaca è a"locov fiélh in *Il.* 24.710. Schrenk osserva che il re troiano è definito così nell'*Iliade* solo quando è in connessione con il riscatto.[190] I cittadini sono chiamati a partecipare agli eventi: in entrambi casi quindi un'occasione privata e familiare si trasforma in fatto pubblico.[191] La folla va incontro agli sposi come va incontro al carro che trasporta Ettore morto (*Il.* 24.706); Priamo fa preparare il carro trainato da mule (*Il.* 24.189,266. Cf. *fr*. 44.14), che è eu"trocov, (*Il*. 24.150. Cf. *fr*. 44.13-14); e per il sovrano si pongono sotto il giogo i cavalli (in *Il*. 24.279 si usa il nesso u$pagon ... i$ppouv. Cf. *fr*. 44.17).[192] L'atmosfera descritta da Saffo è festosa e piena di giovani, proprio come quella che troviamo raffigurata nello scudo di Achille (*Il*. 18.490 ss.), dove il grido «Imeneo!» insieme ai giovani danzatori e alle donne serene stride con l'epilogo luttuoso della vicenda, causato proprio dall'eroe acheo. Dopo la lacuna del *fr*. 44 ci troviamo nel bel mezzo della festa dove vengono intonati canti accompagnati dal suono di auli, cetra e crotali: l'epilogo è quindi il medesimo che ritroviamo nell'*Iliade*, dove però ai canti festosi contrapposti dei giovani si sostituisce il canto di lutto, il qrh%nov, il lamento funebre del coro delle donne troiane alternato con quello assolo delle figure femminili appartenenti alla famiglia dell'eroe (Andromaca, Ecuba, Elena).[193]

---

[188] Caratterizzato dall'epiteto taécuv a\éggelov ("messaggero veloce*"*in *fr*. 44.3).

[189] Nell'*Iliade* l'araldo è dai^frwn ("saggio". Vd. *Il*. 24.325). In *Il.* 24.368 Ideo viene definito esplicitamente geérwn "vecchio".

[190] *Il.* 24.700. Vd. Schrenk 1994, p. 148. Cf. Rissman 1983, pp. 126-127. Per il sistema di allusioni al riscatto lo studioso rimanda soprattutto al lavoro di Kakridis J., *The Role of the Woman in the Iliad*, Eranos 54, 1956, pp. 21-27.

[191] La scelta lessicale apparentemente non è significativa per un confronto fra i due passi, ma bisogna osservare che Omero afferma che Cassandra kwékusen "si lamentò, pianse", mentre la voce anonima del frammento è indicata genericamente con faéma, usato anche da Omero per indicare "*qualcosa che viene detto che porta un significato del quale il parlante non è consapevole*"(Schrenk 1994, p. 148). Il significato primario è quello di voce divina, parola profetica (*Od*. 20.105), esattamente come la voce ispirata della giovane figlia di Priamo, che presagisce con il suo pianto la fine di Troia e la schiavitù di Andromaca.

[192] Le donne in Saffo viaggiano sulla satiénh, che corrisponde all'omerica a$maxa (Hsch. lett. sigma lemma 247) e corrisponde a un carro a quattro ruote da trasporto, contrapposto, sin dai tempi di Omero ad a$rma, carro per gli uomini, impiegato prevalentemente in guerra. Cf *Od*. 6.72 (carro di Nausicaa) ↔ *Il.* 5.231.

[193] Prevalenza della sfera sensoriale uditiva.

Il componimento di Saffo sarebbe quindi un'allusione al destino tragico della donna, indicato implicitamente con l'aggettivo e\likwépida, che è utilizzato da Omero solo per Criseide,[194] e qeo<e>ikeéloiv che collega gli sposi con il loro carnefice. Per Rissman[195] il frammento rappresenta la canzone dell'eroismo femminile e dell'ideale matrimoniale, contrapposto ai valori maschili dell'*Iliade*. Per la studiosa Andromaca viene identificata con Achille sia nel già ricordato epiteto "simili agli dei"sia tramite l'espressione kleéov ἄfqiton "gloria infinita", impiegato da Omero per alludere alla fama di Achille. Schrenk tuttavia, pur partendo dalle medesime premesse, giunge a conclusioni diverse:[196] 1) Saffo allude a Achille non in quanto eroe valoroso, ma in quanto uccisore di Ettore; 2) il frammento non enfatizza il personaggio di Andromaca a discapito di Ettore, ma per entrambi si allude a un destino misero; 3) non ci sono elementi per giustificare un contrasto fra i ruoli e fra i valori maschili e femminili, in quanto Andromaca è triste non eroica; 4)il *leitmotiv* della poetica di Saffo è l'amore, con il matrimonio e le relazioni sessuali, e non la sua contrapposizione con i valori eroici.

4 I canti nel componimento

Il componimento di Saffo presenta il matrimonio dei due personaggi come un'occasione sacra attraverso il riferimento al fragore degli strumenti musicali[197] e ai canti: le vergini intonano il canto ἄgnon, le donne anziane emettono delle grida rituali per iniziare il sacrificio e infine gli uomini innalzano un peana in onore di Apollo. Bisogna immaginare, quindi, un'esecuzione a cori contrapposti, maschili e femminili:[198] le giovani intonano il canto rituale, l'imeneo, i ragazzi quello di buon augurio, le donne invece separano il canto delle une da quello degli altri. L'inserimento di queste indicazioni alla fine del componimento e la scelta di tali canti anziché altri ribadisce ancora una volta il carattere sacrale della cerimonia nuziale e la grande partecipazione della città, allude all'elemento erotico dell'unione fra i due sposi[199] e sottolinea l'aura mitica entro cui si sviluppa il componimento.[200]

---

[194] Le due fanciulle sono intimamente legate. Non dimentichiamo che l'Andromaca di Saffo in questo componimento dovrebbe essere pressoché coetanea della Criseide di Omero ed entrambe, come già detto, provengono da Tebe Ipoplacia.

[195] Rissman 1983, pp. 123-124.

[196] Schrenk 1994, pp. 149-150.

[197] Cf. *fr.* 94 V. in cui si rievocano i luoghi e le occasioni festive in cui sono state presenti Saffo e la sua interlocutrice. Al v. 28 Theander 1934 propone integrare la lacuna prima di yoéfov ("suono") con krotaélwn ("di crotali").

[198] Cf. Cat. 62.

[199] L'incenso e la mirra fanno parte del rituale afroditico e della seduzione erotica. Vd. Aloni 1997, p. 7. Per un approfondimento sui profumi e gli aromi in Grecia vd. Detienne 2009.

[200] Si pensi a ἄcw qespesiéa̱ "suono mirabile, straordinario, divino, profetico"(= bello come quello che si poteva udire fra gli dei. Cf. Del Grande 1959, p. 121) del v. 27 che rimanda al canto profetico di Tamiri (*Il.*2.599-560), al

Innanzitutto il canto delle fanciulle è definito ἄgnon (att. a|gnoén). Del Grande[201] suggerisce di dare all'aggettivo non il valore di "santo"o "puro", ma di "adatto alle circostanze" in base al confronto con il *fr*. 2.4 V. Di Benedetto[202] propone "arcano", mentre Aloni preferisce tradurlo con "santo".[203] L'aggettivo ha un chiaro valore sacrale e si collega etimologicamente al verbo a$zomai "*éprouver une crainte respectueuse*", solitamente con un'accezione religiosa (*Il*. 1.21; *Od*. 9.200), indicante quindi il provare rispetto, soggezione e venerazione verso il dio, [204] un osservare con riverenza. {Agnoév qualifica le divinità e le cose dedicate a esse; inoltre è proprio di qualche elemento della natura (aria, fiumi, luce) e dopo Omero viene impiegato per esprimere la purezza, prendendo anche il significato di casto, non contaminato dal sangue.[205] Saffo usa questo aggettivo riferendolo due volte alle Cariti (*fr*. 53.1 V; *fr*. 103.8 V.) e due volte agli oggetti dedicati alle divinità (*fr*. 2.2 V.; *fr*. 17.13 V.). {Agnoév, a differenza di a$giov, non ha mai un senso negativo. Quest'ultimo, che significa "santo, consacrato*",* non è attestato né in Omero né in Esiodo né nei tragici. Come osserva Chantraine,[206] la parola esprime ciò che è sacro ma anche maledetto, esecrando (cf. lat. *sacer,* "inviolabile, vietato ai profani"e la differenza con *sanctus* dal verbo *sancire*[207]). Il canto delle fanciulle sarebbe quindi sacro, cioè con carattere di sacralità, nel senso che si rivolge alle divinità verso cui si prova rispetto e una certa soggezione e paura. Si potrebbe, tuttavia, ipotizzare anche che nel componimento Saffo utilizzi un'ipallage e che l'aggettivo anziché riferirsi al canto sarebbe da legare logicamente a paérqenoi "le fanciulle caste, le vergini."[208] L'ipallage non è una figura retorica sconosciuta dalla poetessa: in *fr*. 1, v. 14 il volto viene definito immortale, quando evidentemente è Afrodite che possiede la condizione di immortalità; in *fr*. 16.17 V. non è il passo di Anattoria che dovrebbe essere "amato", ma la fanciulla.[209] Questa interpretazione, lungi dal voler negare

canto ammaliante delle Sirene (*Od*. 12.158), al clamore straordinario (quindi simile a quello provocato dagli dei) dei soldati troiani (*Il.* 8.159). Cf. Alceo *fr*. 130b.19-29 V. L'avverbio derivato qespesiéŋ (*Il.* 2.367) significa "per volontà divina". Anche Pindaro (*P*. 12.13) e i tragici (A. *Ag.* 1154; E. *Andr*. 296) mantengono questo legame con il divino. Etimologicamente il primo formante infatti si collega a qes- "*dieu*"(*DELG s.v.*).

[201] Del Grande 1959, p. 121.

[202] Di Benedetto 1987, p. 137. Cf. Gentili 1984, p. 292 l'aggettivo indica il "brivido che il sacro comunica nella solennità di una festa".

[203] Aloni 1997, p. 83.

[204]*DELG, s.v.*

[205] In Alc. *fr.* 384, 1 viene riferito a Saffo e in *fr.* 386,1 alle Cariti; successivamente da Pi. *P*. 4.103; in età classica Tucidide (1.126) contrappone i quémata a\gnaé a quelli i|erei%a.

[206] *DELG, s.v.*

[207] *Sacer désigne celui ou ce qui ne peut être touché sans être souillé, ou sans souiller.* Inoltre *Sancio a aussi le sens de "proclamer comme exécrable*. *DELL, s.v.*

[208] Secondo *GEL* (*s.v.*) l'aggettivo avrebbe il significato di "casto, puro"già nelle sue attestazioni in Omero che lo riferisce ad Artemide, divinità, che come sappiamo, presiede i riti pre-nuziali *Od*. 5.123; 18.202.

[209] L'ipallage non è sconosciuta neanche ad Omero: cf. per esempio *Il.* 5.330 ("spietato" grammaticalmente si lega a "bronzo" ma logicamente dovrebbe riferirsi a Diomede).

l'aspetto sacrale insito nell'aggettivo, rileverebbe anche la contrapposizione fra il coro delle giovani e quello successivo delle donne anziane.[210]

Per quest'ultime Saffo impiega al v. 31 e\leélusdon, imperfetto eolico di o\loluézw che troviamo anche in *Od*. 3.450.[211] Il verbo indica precisamente "emettere l' o\lolughé", cioè il grido rituale delle donne che invocano gli dei nei sacrifici, presente anche in *Il*. 6.301, quando le Troiane implorano Atena per la salvezza loro e del proprio popolo.[212] Il verbo viene usato specialmente in occasione delle cerimonie religiose: di solito indica grida di gioia, più raramente quelle di dolore.[213] Gianotti[214] osserva che l' o\lolughé sarebbe il grido rituale intercalato fra musica e danza, proprio del culto: in questo caso, trovandoci in un contesto matrimoniale, sarebbe u|mhén, grido dell'imeneo e andrebbe anche a separare l'esecuzione del coro femminile da quello maschile.

Infine gli uomini intonano un peana, inno in onore di Apollo, il dio che abbandona Ettore proprio quando l'eroe si scontra con Achille. Il peana è un canto corale per la liberazione da un male (cf. *Il*. 1.473) o per una vittoria (*Il*. 22.391) ed è riferito solitamente ad Apollo, come in questo caso.[215] I tragici lo usano anche per indicare il canto funebre (Aeschl. *Sept*. 869; E. *Tr*. 126, 577) o quello per il combattimento (Aeschl. *Pers*. 393).[216] Il verbo che indica l'inizio del canto è i\aécw, che si ricollega a i\aché "grido, urlo" di guerra, di vincitori e vinti, (*Il*. 15.396; 16.366; 17.317), di lamento (*Od*. 11.43), di rabbia (*Il*. 19.41), di attacco (*Od*. 4.454; 22.81) o di dolore (*Od*. 11,43).[217] Il peana è definito ὄrqion (v. 32) "acuto", in quanto l'aggettivo distingue musicalmente un canto caratterizzato da una voce maschile con un registro acuto.[218] Il peana, però, assume un forte connotato simbolico nel componimento di Saffo, in quanto è lo stesso canto che Achille chiede di intonare agli Achei subito dopo aver ucciso Ettore, per celebrare la vittoria sull'eroe greco (*Il*. 22.391-393). La poetessa di Lesbo, dunque, anche in questa occasione, innova la tradizione e crea un contraltare all'*epos* e ai suoi valori: nel suo componimento a intonare il canto sono i Troiani che celebrano la loro vittoria, cioè il

[210] Probabilmente il significato dell'aggettivo in questo contesto sarebbe stato più chiaro se non ci fosse stata una lacuna al v.22, a causa della quale non si riesce a comprendere a chi sia associato l'altro ἄgnon.
[211] Cf. Cavallini 1982, p. 28. Cf. anche *Od*. 4.767.
[212] Al plurale Alceo 130.35 LP. impiega il termine per indicare il grido delle donne nei concorsi di bellezza o di feste femminili in cui le donne venivano ammirate per la loro bellezza. Cf. Del Grande 1959, p. 149, n.17-20 e Gentili 1984, p. 287 ss.
[213] DELG, *s.v.*
[214] Gianotti 1992, p. 150.
[215] Il peana è connesso con il teonimo Peone *(Il.* 5.401,899 ss.; *Od*. 6.231 ss.) e, oltre al componimento, con la lettera maiuscola, è un epiteto di Apollo e significa "Guaritore". Cf. Privitera 1977, pp. 17-23.
[216] In questo senso anche Xen. *Cyr*. 3.3.58.
[217] Anche grido di gioia: Thgn.1.779; E. *Ba*.149.
[218] In Grecia esisteva il noémov o\érqiov, cioè un canto apollineo monodico (noémov) nel tono elevato.

matrimonio del figlio del re Priamo con Andromaca, la donna scelta per perpetuare la stirpe regale.

4 Interpretazione del canto

Data la lacunosità del componimento, non si possono avere certezze su un'occasione reale per la sua esecuzione né ipotizzare una vera committenza troiana.[219] È abbastanza plausibile che la storia di Andromaca ed Ettore, pur assurgendo a *exemplum* per le fanciulle del tiaso, evidenzi un'aura mitica che isola la narrazione dalla realtà. Evidenti sono i richiami omerici, benché Saffo rielabori il mito in modo autonomo e originale e lo modelli in base ai suoi fini e al suo uditorio; la poetessa, tuttavia, non si dimentica della tradizione e in maniera magistrale la fa affiorare discretamente tra i suoi versi. È impossibile immaginare che Saffo sia indipendente dall'*epos* omerico, perché sono troppe le reminescenze che si evincono nel testo e non è verosimile che siano casuali né che facciano tutte parte soltanto del patrimonio culturale e letterario. Si può ritenere che la poetessa abbia composto un'ode, prevedendo due livelli di lettura, in base al grado di cultura dell'uditorio: una essoterica, più accessibile e immediata, in cui Andromaca diventa semplicemente emblema della sposa perfetta, un'altra esoterica, più nascosta e sottile, in cui, attraverso le varie inferenze al testo omerico, sia possibile interpretare la figura della sposa di Ettore sì come moglie ideale, ma anche come donna destinata a sopportare gli inevitabili dolori derivati dalla sua nuova condizione di sposa. L'atteggiamento di Saffo verso questo matrimonio è ambivalente: da un lato la gioia, dall'altro la pena del futuro.

La poetessa cela fra i suoi versi una profonda padronanza dell'*epos* omerico, modulato secondo le sue esigenze, e permette all'uditore colto che conosce Omero di comprendere il vero messaggio della sua opera: le sue allieve alla fine del loro percorso di formazione si trovano nella stessa situazione di Andromaca, di cui condividono le rare qualità tipiche di un'eccellenza di stile (grazia, portamento, gioielli, profumi, vesti), che le distingue dalle fanciulle delle comunità rivali e le rende attraenti agli occhi dell'uomo (a|braè Ἀndromaéch): sono destinate ad abbandonare la comunità, a partire, per seguire il proprio marito, a lasciare i loro affetti, a essere accolte in un'altra famiglia (e a volte anche in un'altra città); questa esperienza provoca apprensione e smarrimento (e|likw%piv Ἀndromaéch); grazie alle loro doti di sposa e madre ideale, potranno vivere una vita felice, anche se non immune da sventura, come rivelano anche i canti finali, destinati tanto a occasioni liete, quanto a eventi luttuosi.

[219] Questo non esclude che la poetessa avesse comunque vari committenti di quel luogo o che delle fanciulle provenissero dalla Troade o semplicemente che la vicinanza di Troia unita a un interesse personale e a una sua importanza mitica sia stata l'unica fonte d'ispirazione.

La figura del dio Apollo rimane ambigua: da un lato c'è un richiamo al suo rapporto con Ettore (di cui è stato il protettore fino allo scontro con Achille, ma che poi è costretto ad abbandonare al proprio destino per volere del fato, contro cui non può opporsi[220]); dall'altro ai vari aspetti della divinità: è il dio della musica, del cui corteggio fanno parte le Muse; è il dio pastorale, i cui amori con ninfe e giovinetti tramutati in alberi e fiori lo avvicinano alla vegetazione e alla Natura; è il dio guerriero, capace con le sue frecce di procurare la morte, ma contemporaneamente è il Guaritore (il Peane o Peone) per antonomasia. Apollo è quindi un dio positivo e negativo insieme, esattamente come nell'*Iliade* ha protetto e poi abbandonato Ettore. Allora anche questi ultimi versi sono rivolti nella direzione in cui un avvenimento positivo non si verifica mai senza un risvolto negativo: insomma, il messaggio ultimo che si evince è che il matrimonio, anche quello contratto fra un uomo e una donna dalle virtù eccelse, è essenzialmente glukuépikrov, "dolce-amaro."

[220] In tal senso non sono in sintonia con quanto affermato da Nagy (cf. *supra*), perché Apollo è il dio che protegge Ettore finché ne ha la possibilità. Lo abbandona solo perché non può farne a meno.

CAP.III- Andromaca in Euripide

1.1 Introduzione: Andromaca, emblema dei vinti in Euripide

In base alle nostre conoscenze l'interesse per Andromaca nella letteratura greca è piuttosto modesto. Se nella lirica Saffo è la sola a occuparsi della moglie di Ettore, nella tragedia ateniese del V-IV secolo, l'unica fonte in nostro possesso è Euripide,[1] le cui opere, *Andromaca* e *Troiane*, presentano appunto le vicende della vedova di Ettore.

In effetti, Euripide è il solo fra i tragediografi noti a dar voce ai vinti e ai barbari e ad affrontare nelle sue opere il mito troiano.[2] Rispetto al periodo di Sofocle, il panorama politico e culturale e la concezione esistenziale risultano radicalmente mutate, grazie anche all'avvento della Sofistica,[3] che si fonda su un forte spirito razionalistico, basato sulla spinta al dubbio e sulla critica dei valori tradizionali, compresi quelli sacri.[4] Euripide non si disinteressa totalmente della vita politica di Atene, ma ha un atteggiamento meno 'civico' e patriottico dei suoi predecessori.[5] I protagonisti delle opere dell'ultimo tragediografo ateniese sono uomini più che

[1] I tragici Antifonte e Sofocle sembrano aver scritto un'*Andromaca*, ma di esse ci rimane solo il titolo e nulla possiamo dire sulla trama. Il secondo, inoltre, compone un'opera, *Neottolemo*, (*fr. post.* 441 Radt) in cui forse poteva apparire anche il personaggio di Andromaca. Della perduta *Ermione* dello stesso autore, invece, si sono conservati alcuni frammenti, ma dal riassunto degli antichi non risulta che la vedova di Ettore fosse presente. Sofocle dimostra di conoscere e apprezzare il passo omerico dell'incontro di Andromaca ed Ettore, giacché plasma sul suo modello l'incontro tra Aiace e la concubina Tecmessa nella tragedia *Aiace (*S., *Aj*. 485-524). Vd. Biondi 2001-2003, pp. 963-967.

[2] Dei numerosi tragediografi che parteciparono agli agoni teatrali ci rimane, come sappiamo, solo la produzione di tre autori: Eschilo, Sofocle ed Euripide. La trasmissione delle loro opere si deve alla volontà dell'oratore Licurgo (amministratore delle finanze ateniesi fra il 338 e il 326 a.C.), che fa redigere nel IV sec. a.C. delle edizioni ufficiali, per sottrarre i testi dei tre autori all'arbitraria alterazione compiuta da compagnie di attori, che nelle loro *tournée* rappresentano i drammi attici della generazione precedente. Da queste prime edizioni si elaborano delle copie alessandrine, oggetto di accurato studio filologico. Per ogni autore viene compiuta una scelta antologica, che comprende sette tragedie per Eschilo e Sofocle e otto tragedie per Euripide, con una probabile aggiunta di altre due (*Baccanti* e *Reso*); di ogni poeta viene privilegiato un tema mitico che funge da filo conduttore fra le opere (quello degli Atridi per Eschilo, quello tebano per Sofocle, quello troiano per Euripide).

[3] Sul rapporto fra Euripide e la Sofistica si veda Di Benedetto 1992, pp. 73-102 e Petruzzellis 1965. Perrotta 1931, p. 158 sostiene: «*Fu seguace dei sofisti, perché la Sofistica rispondeva meglio alla sua tendenza fondamentale di mettere tutto in discussione, di scrutare il fondamento di tutto, senza arrestarsi mai, senza aver pace mai. In sostanza, il suo principio fondamentale è quello di Protagora: su qualunque soggetto, ogni affermazione ammette con uguali diritti l'affermazione contraria. Il principio è anche teorizzato dal poeta (Antiope, fr. 182): "Quando un uomo è abile nel parlare, su qualunque argomento può sostenere una lotta di parole*"». Tuttavia non sono rari i casi in cui il poeta polemizza contro i Sofisti e/o si discosta dal loro pensiero. Cf. Martinazzoli 1946, p. 29. Tra le accuse rivolte a Euripide, oltre a quella di misoginia (vd. *infra* par. 5 "Le donne ad Atene fra realtà e teatro euripideo"), c'è anche quella di miscredenza, opinione diffusa in base ai suoi rapporti con Socrate e con i Sofisti. Qualche studioso, però, mette in dubbio una collaborazione fra il poeta e questi filosofi, accusati di empietà. Cf. Lefkowitz 1987 e Pepe 1994, p. VI.

[4] Il campo in cui più si manifesta l'aspetto razionalistico del poeta è il dibattito, dove gli interlocutori cercano di dimostrare ognuno il proprio punto di vista. Cf. Di Benedetto 1992, p. 21.

[5] Monaco-Casertano- Nuzzo 1991, p. 294. Non si hanno notizie su attività politiche svolte dal poeta e nemmeno sul suo servizio militare; dalle sue opere si evince un certo spirito antispartano (*Andromaca*) e un'indole pacifista. Cf. Martinazzoli 1946, pp. 22-23.

eroi: la condizione umana non distingue i Greci dai barbari, gli uomini dalle donne, i liberi dagli schiavi, ma accomuna tutti in un unico destino. I suoi drammi sono antropocentrici e divulgano un messaggio di profondo relativismo.[6] Le tragedie perdono l'aspetto mitico e assumono un carattere laico e realistico, in cui il vero protagonista è l'animo umano e le reazioni degli individui di fronte a situazioni nuove. Troviamo un appiattimento verso l'esperienza quotidiana, in cui si dà voce a personaggi di infima condizione sociale.[7] "*Se erano caratteristici di Eschilo i vestiti sfarzosi, così per Euripide lo sono i cenci di certi personaggi. La semplice vita di ogni giorno è più vera per lui del fasto solenne* […].[8] *Le figure mitiche non si presentano più agli occhi del poeta nella loro realtà viva, con le loro qualità caratteristiche, con le loro imprese di riconosciuto valore, cosicché Euripide crede suo compito cercare in loro un valore che le renda di nuovo fededegne. Per lui questa non è trasformazione arbitraria del mito; egli crede anzi di tornare alla vera essenza di queste figure, approfondendone i motivi spirituali e psicologici*."[9] Se negli altri tragediografi il ruolo del coro è fondamentale perché attraverso esso si assiste a una manifestazione verbale di ciò che è interiorizzato dal personaggio con cui interloquisce, in Euripide esso perde di importanza perché ciò che doveva prima essere represso[10] viene ora espresso direttamente dalla voce del personaggio, che si trova in una posizione di debolezza. La forza, la ricchezza e il potere, valori tipicamente eroici, vengono screditati in quanto effimeri rispetto al giusto amore,[11] all'amicizia e all'umiltà. Significative a tal proposito risultano le parole del vecchio padre di Eracle, Anfitrione: «Stolto, chi preferisce la ricchezza o la forza ai buoni amici».[12] Euripide si apre alla realtà e dà voce a quei gruppi solitamente marginali e muti nella tragedia, facendo rampollare nella sua opera messaggi e discorsi non convenzionali, testimoni dell'incertezza dell'epoca.[13]

---

[6] *Id*. pp. 325-326. Cf. Susanetti 2003 p. 113.

[7] Guidorizzi 2009-2011, vol.2, pp. 183-184. Cf. Rossi-Nicolai 2006, vol.2, pp. 205-208. La condizione dello schiavo viene affrontata in modo differente nelle varie tragedie: nello *Ione*, per esempio, il pedagogo orgogliosamente afferma che l'unica differenza fra un servo e un uomo libero è il nome, per il resto risultano uguali. Lo schiavo vive serenamente la sua condizione, a differenza delle prigioniere dei drammi del ciclo troiano (*Ecuba* e *Troiane*), dove la condizione di inferiorità sociale viene considerata una grave privazione della libertà e della dignità, tale da far preferire la morte. Cf. Susanetti 2003, p. 113.

[8] Nelle tragedie di Euripide assistiamo a una critica serrata contro la ricchezza e i ceti più abbienti. A tal proposito si veda "*La teoria della classe media*" in Di Benedetto 1992, pp. 193-211.

[9] Snell 1963, pp. 163-164. Cf. Susanetti 2003, p. 96: "*L'aura degli eroi si riduce: particolari di sordido realismo quotidiano ne contaminano […] l'antica e impressionante grandezza*".

[10] Gouldner 1965 pp. 204-209 sottolinea come per i Greci le emozioni forti debbano essere controllate perché in disaccordo con l'ideale della moderazione.

[11] Euripide condanna le forme di eccesso: il vero amore è quello sancito dalla famiglia e dal vincolo coniugale, mentre l'adulterio e la passione erotica vengono biasimati in quanto conducono alla distruzione delle eroine e di chi sta accanto (E. *Med*. 627 ss.) Cf. Martiazzoli 1946, pp. 72-74 e Cavallini 1982, pp. 19; 26-28.

[12] E. *HF* 1425-1426. Trad. it. Tonelli 2013, p. 2123.

[13] Bernard 2011, p. 20.

1.2 Euripide e il mito troiano

Gli antichi attribuiscono a Euripide ben novantadue tragedie (molte delle quali sono andate perdute), rappresentate in ventidue anni, ma il numero verosimile sembra di poco inferiore (tra settantacinque e ottantotto).[14] L'opera dell'autore a partire dal IV secolo a. C. è stata oggetto di un interesse superiore rispetto a quella degli altri tragici, tanto che si attinge soprattutto ai suoi drammi per l'allestimento di repliche delle tragedie, facendo sì che i suoi componimenti subiscano una maggiore esposizione alle interpolazioni degli attori.[15]

Solo una parte dei drammi possiede una cronologia sicura, per altri, tra cui *Andromaca*, ci sono solo supposizioni più o meno attendibili. La parte più cospicua delle tragedie di Euripide, come abbiamo accennato, riguarda il ciclo troiano, sviluppando gli antefatti e conseguenze della guerra di Troia; a esso sono dedicate otto tragedie fra quelle a noi pervenute (*Andromaca, Ecuba, Troiane, Ifigenia in Tauride, Elettra, Elena, Oreste, Ifigenia in Aulide*), a cui si aggiunge il dramma satiresco *Ciclope.*[16] Tralasciando quest'ultimo, le opere in nostro possesso sviluppano pressoché equamente la sorte dei vinti e dei vincitori. Se *Ecuba, Troiane, Andromaca* vertono sul dolore e la sofferenza di chi è costretto ad abbandonare la propria patria e la propria libertà, *Ifigenia in Aulide, Elettra, Oreste* affrontano il dramma di chi detiene la palma della vittoria di guerra, ma che nello stesso tempo, agli occhi della comunità, risulta un infelice o un reietto. Le ultime due tragedie, *Elena* e *Ifigenia in Tauride,* rappresentano le versioni alternative del mito e possono essere definite "drammi d'intreccio" in quanto compaiono gli espedienti tipici della commedia (presenti anche nell'*Oreste*[17]): l'innocenza della regina troiana e la salvezza della figlia di Agamennone sono garantite rispettivamente dall'invenzione di un *eidolon* e dalla sostituzione della vittima con una cerva e il conseguente trasporto della prima in Egitto e della seconda in Aulide come sacerdotessa di Artemide (motivo già annunciato nell' *Ifigenia in Aulide*).

Nei drammi dei vinti Euripide affronta le conseguenze della guerra (come anche in *Eraclidi* e *Supplici*) con specifiche e dolorose allusioni al contesto storico -la Guerra del Peloponneso- in cui l'autore vive e che ha fortemente condizionato la sua opera. Nei suoi versi traspare l'ottica pacifista e la concezione negativa dell'avvenimento bellico, che non provoca alcun vincitore,

[14] Lesky 1996, pp. 417-418.
[15] Biondi 2001-2003, vol.3, pp. 1054-1055. Bornmann 1962 pp. XXVIII-XXXI; Turyn 1970; Pasquali 1974 pp. 190-201; Lesky 1996, pp. 417- 429. Per la tradizione del testo euripideo vd. Di Benedetto 1965; Zuntz 1955; Turyn 1970; Pasquali 1974 pp. 194, 198-199.
[16] Sappiamo che le *Troiane* facevano parte di una trilogia tematica in cui le tre tragedie erano dedicate al ciclo troiano (oltre le *Troiane*, unico dramma pervenutoci, c'erano *Alessandro*, che narrava la storia di Paride, e *Palamede*, eroe mandato in rovina dalle accuse di Ulisse).Cf. Biondi 2001-2003, p. 1059; Lesky 1996, pp. 570-572.
[17] Guidorizzi 2009-2011, vol. 2, pp. 202-204, infatti, inserisce questa tragedia fra i drammi a intreccio.

ma solo uno stuolo interminabile di sconfitti.[18] La guerra viene dipinta come una terribile follia, che non conduce a nulla se non alla morte[19] e che offre gloria e vantaggi soltanto ai generali, mentre ai soldati, che combattono in prima linea, solo fatiche e pericoli.[20]

2.1 *Andromaca*

La datazione dell'opera è incerta, ma è probabile che risalga ai primi anni della Guerra del Peloponneso. L'opera è anteriore rispetto alle *Troiane*, ma narra un episodio successivo: dopo la presa della città Andromaca viene assegnata a Neottolemo, figlio dell'uccisore del marito. Per delineare un profilo significativo di Andromaca e tracciare un quadro preciso della situazione, sarà bene suddividere l'opera nelle classiche sezioni costitutive della tragedia, analizzando dal punto di vista filologico solo sugli aspetti utili per caratterizzare il personaggio.

a) Prologo (vv. 1-116)

Il prologo è la sezione in cui Andromaca fornisce di sé notevoli informazioni, che istituiscono un rapporto di correlazione con la precedente tradizione omerica e lirica. Esso è composto da un monologo (vv. 1-55), da un dialogo (vv. 56-102) e da un lamento (vv. 103-116). La prima parte (vv. 1-55) è recitata da Andromaca, che narra gli antefatti dell'azione, fornendo dettagli sulla sua situazione. Il prologo si apre con un'apostrofe alla sua città natia, Tebe,[21] di cui si evoca la gloria e la fama (v. 1) e da cui un giorno la donna si allontanò, con una ricca dote (vv. 2-3),[22] per essere concessa (v. 4, doqei%sa) come moglie legittima (v. 4, daémar) a Ettore, perché generasse figli (v. 4, paidopoioév). La sua condizione prima era invidiabile (v. 5, zhlwtoév), ma ora (nu%n inizio v. 6) non esiste donna, né è esistita né mai esisterà, più infelice (dustucestaéth) di lei (vv. 6-7). Se nell'*Iliade* Andromaca rammemora i lutti precedenti alla presa di Troia, adesso, la sposa di Ettore si sofferma con la memoria su tutto ciò che le è capitato successivamente, come se i dolori provati in seguito alla morte del marito avessero

[18] *Hec*. 322-326 Odisseo rivolgendosi ad Ecuba afferma: εἰσὶν παρ' ἡμῖν οὐδὲν ἧσσον ἄθλιαι/ γραῖαι γυναῖκες ἠδὲ πρεσβῦται σέθεν,/ νύμφαι τ' ἀρίστων νυμφίων τητώμεναι,/ ὧν ἥδε κεύθει σώματ' Ἰδαία κόνις,/ τόλμα τάδ'[a], «Anche da noi ci sono vecchie e vecchi non meno sventurate di te,/ e spose che hanno perso i loro nobili sposi:/ la polvere dell'Ida ne copre qui i cadaveri. /Rassegnati» (trad. it. Tonelli 2013, p. 1891).

[19] *Andr*. 611 ss., 1038 ss.; *Cycl*. 304 ss.; *Hec*. 322, 650 ss.

[20] Ehrenberg 1993 p. 442. Lo studioso inserisce un confronto fra Euripide e i comici, sostenendo che laddove il primo è davvero un pacifista, i secondi no, perché considerano la guerra una necessità, mentre la pace diviene soltanto una questione di mero opportunismo. A tal proposito si veda il capitolo "Guerra e pace" in Ehrenberg 1993, pp. 421- 449.

[21] La grandezza di Tebe Ipoplacia è ricordata, come abbiamo già visto, anche da Omero e Saffo.

[22] Cf. *Supra* "Andromaca in Omero"e "Andromaca in lirica". Euripide riprende la tradizione precedente per presentare il suo personaggio come regale e ricco, giunto con una dote cospicua e piena d'oro (e$dnwn suèn polucrués§ clid+%).

azzerato e fatto dimenticare tutto il resto.[23] La donna ricorda di aver visto[24] lo sposo (v. 8 poésin) ucciso da Achille (vv. 8-9) e di aver dovuto sopportare che il figlio che aveva generato per lui[25] fosse gettato giù dalle mura (vv. 9-10).[26] Dopo la presa di Troia la sua katastrofhé sembra completarsi: diventa schiava, nonostante sia di origine liberissima,[27] e giunge in Grecia[28] (così come precedentemente era giunta a Troia) assegnata come preda di guerra (v. 14, geérav[29]) all'isolano Neottolemo.[30]

[23] Sulle motivazioni per cui Andromaca non menziona la sua famiglia di origine vd. *infra* (par. 2.2 "Commento all'*Andromaca*").

[24] *Andr. 9*: e\sei%don, «ho posto lo sguardo fino a», indica il limite fin dove lo sguardo della donna è arrivato, come se la sventura toccata ad Andromaca sia la più grande che si possa immaginare. Tale composto è un verbo abbastanza frequente in Euripide. In questa tragedia in particolare è impiegato altre volte: v. 138 quando il coro esorta Andromaca ad abbandonare il tempio perché non ha ("vede") amici intorno a sé; v. 494 allorché il coro scorge madre e figlio stretti l'una all'altro; v. 629 quando Peleo accusa Menelao di non aver ucciso la moglie, perché ha visto il suo seno. Il verbo viene impiegato anche nelle *Troiane* (v. 21 riferito ai Greci che attendono di vedere mogli e figli; v. 36 quando Poseidone osserva dall'alto la sventurata Ecuba; v. 611 dove si esamina il triste destino di Troia ; v. 991 quando si dice che Elena fugge con Paride perché ha visto i suoi abiti sfarzosi). A tal proposito vd. Allen-Italie 1970, pp. 195-196.

[25] Nel v.9 si usa un dativo di vantaggio poései.

[26] Si riprende lo stesso verbo omerico r|iéptw. Cf. *Il.* 24.735. Questa è l'unica menzione di Astianatte nel testo, laddove il marito viene citato sette volte. Non credo, come sostiene Centanni 2011, p. 53, che Andromaca abbia rinunciato al ricordo del figlio morto e pensi solo al figlio vivo. La donna oscilla continuamente fra passato e presente, in modo tale che non esista quasi una linea di demarcazione fra i due piani cronologici; il fatto che si nomini lo sposo defunto ma non Astianatte potrebbe alludere a una sovrapposizione dei due figli. Anche il lessico usato per indicare Molosso e l'imminente pericolo di morte sembra fare più riferimento al contesto di guerra in cui è avvenuta l'uccisione del figlio di Ettore. Nell'*Eneide*, che risente sicuramente dell'influsso euripideo, si accenna solo al bambino avuto da Neottolemo, mentre Andromaca si ferma a contemplare Ascanio, rivedendo in lui il figlio morto (*Aen*. 3.489-491). La donna è consapevole che Molosso sia il frutto di una violenza, ma lo ama ugualmente; tuttavia in questa tragedia c'è quasi il riscatto di una madre che può tentare di fare per il secondo figlio quello che non ha potuto fare per il primo: salvarlo.

[27] In *Andr. 1*2-13, Euripide utilizza l'ossimoro douélh tw%n e\leuqerwtaétwn oἴkwn.

[28] In *Andr.* 13, Euripide utilizza lo stesso verbo a\fikneéomai del verso 3, ma questa volta con il prefisso ei\s- che, come si è già detto, indica il termine ultimo, la soglia di disgrazia oltre la quale Andromaca non si è spinta. Entrambi i verbi chiudono i versi e si collocano quindi in una posizione di primaria importanza.

[29] Termine omerico per indicare la parte del bottino riservata ai capi, come segno distintivo del loro valore. Lo scolio al passo ricorda che il grammatico ellenistico Simia nella *Gorgo* riprende questa informazione dicendo che tanto Andromaca quanto Enea furono consegnati a Neottolemo come "premio di guerra": 'ἐκ δ' ἕλετ' ᾽Ανδρομάχην ἠύζωνον παράκοιτιν / ῞Εκτορος, ἥντε οἱ αὐτοὶ ἀριστῆες Παναχαιῶν/ δῶκαν ἔχειν ἐπίηρον ἀμειβόμενοι γέρας ἀνδρὶ,/ αὐτόν τ' ᾽Αγχίσαο κλυτὸν γόνον ἱπποδάμοιο / Αἰνείην ἐν νηυσὶν ἐμήσατο ποντοπόροισιν / ἐκ πάντων Δαναῶν ἀγέμεν γέρας ἔξοχον ἄλλων, «[Neottolemo] prese Andromaca dalla bella cintura, sposa di Ettore, che gli stessi eroi achei, ricompensandolo, concessero di avere all'eroe come premio gradito, e pensò di condurre lo stesso inclito figlio di Anchise domatore di cavalli, Enea, sulle navi che attraversano navigando i mari come premio superiore agli altri, ricevuto da parte di tutti i Danai» (*fr.*6 Powell,).

[30] Neottolemo sarebbe cresciuto nell'isola di Sciro nelle Cicladi, come ricorda lo scolio al passo (cf. *Il.* 19.326-327). L'aggettivo ha probabilmente una valenza negativa, come sinonimo di isolamento e arretramento fisico e culturale, cf. E. *Heracl.*84, in cui Iolao afferma orgogliosamente di provenire da Micene, non da un'isola. Al v. 15 Andromaca utilizza lo stesso verbo impiegato per il suo matrimonio con Ettore (v. 4), doqei%sa, alludendo in tal modo al rivolgimento della sua situazione (v. 4 daémar doqei%sa- vv. 14-15 [doroèv geérav] /doqei%sa leiéav "essendo stata data come preda del bottino della guerra"di cui la donna fa parte. L'immagine è ripresa nelle *Troiane* quando Andromaca fa il suo ingresso sul carro contenente le spoglie di Ettore. Cf. E. *Tr.* 614 dove Andromaca dice di essere condotta come leiéa insieme al figlio. Vd. *infra (* par. 6.2 "Una madre di nome Andromaca"e par. 7 "Una sposa ideale").

Ora vive nella pianura al confine fra Farsalo e Ftia, insieme al figlio di Achille (Andromaca non lo chiama Neottolemo, ma usa la perifrasi[31]), che preferisce lasciare il governo al nonno Peleo, finché questo è in vita (vv. 21-22). Andromaca ha dato alla luce nel loro palazzo un figlio (v. 24 ἄrsena…koéron) unendosi al suo padrone (v. 25: πλαθεῖσ' ᾽Αχιλλέως παιδί, δεσπότηι δ' ἐμῶι).[32] La donna dichiara che, pur versando in terribili mali, l'accompagna la speranza[33] che, essendo vivo il figlio[34] possa trovare in lui la forza e la protezione da tutti i mali.[35] Neottolemo, da quando ha sposato Ermione, disprezza il letto della schiava (v. 30: τοὐμὸν παρώσας δεσπότης δοῦλον λέχος[36]), ma, nonostante ciò, la concubina troiana viene perseguitata dalla gelosa moglie legittima (v. 31: κακοῖς πρὸς αὐτῆς σχετλίοις ἐλαύνομαι), che la incolpa di averla fatta diventare sterile (v. 33 ἄpaida) con filtri magici e di renderla odiosa al marito (v. 33, poései).[37] Ermione crede che Andromaca voglia sostituirsi a lei nella casa e desideri cacciarla con la forza dal suo letto nuziale (vv. 34-35: αὐτὴ δὲ ναίειν οἶκον ἀντ' αὐτῆς θέλω / τόνδ', ἐκβαλοῦσα λέκτρα τἀκείνης βίαι·), anche se la concubina giura che non avrebbe mai voluto unirsi a Neottolemo neanche prima e che ora comunque l'eroe ha abbandonato quell'unione (vv. 36-38: ἀγὼ τὸ πρῶτον οὐχ ἑκοῦσ' ἐδεξάμην,/ νῦν δ' ἐκλέλοιπα·Ζεὺς τάδ' εἰδείη μέγας,/ ὡς οὐχ ἑκοῦσα τῶιδ' ἐκοινώθην λέχει.). Andromaca però non riesce a persuadere la giovane che non

[31] Cf. par. 9 "Approfondimenti intertestuali-A) I patronimici".

[32] Nel corso della tragedia assistiamo a un'ambiguità lessicale riguardante la posizione sociale di Andromaca. Qui il figlio di Achille viene definito "padrone"come al verso 30, mentre i figli che la donna ha partorito o potrebbe partorire sono detti "schiavi" (v. 200). Tuttavia, il coro si rivolge a lei non come schiava ma come nuémfa (v. 140) e la nutrice parlando con Ermione la definisce suggaémov. Tutto ciò fa pensare a una sorta di bigamia. Vd. i*nfra* (stesso paragrafo, nota al secondo stasimo).

[33] *Andr.* 27 ἐλπίς μ' ἀεὶ προῆγε. Il verbo indica letteralmente "spingere avanti"e può significare metaforicamente ciò che noi intendiamo con l'espressione "andare avanti", cioè "continuare a vivere"(la speranza la fa andare avanti, la fa continuare a vivere).

[34] *Andr.* 27: σωθέντος τέκνου.

[35] *Andr.* 28: ἀλκήν τιν' εὑρεῖν κἀπικούρησιν κακῶν. Metafora della guerra: i due sostantivi, infatti, sono impiegati in contesti bellici. Per esempio a\lkhé in *Il.* 3.45; A. *Sept*. 498; E. *Suppl*. 683; *Rh.* 276; Th. 1.80.3; e\pikouérhsiv deriva da e\pikoureéw "soccorrere" generalmente in guerra: vd. *Il.* 5.614; Hdt. 4, 128.3; Th. 7.57.10; E. *Rh.* 937.956. Come osserva Kovacs 1977, p. 127 Andromaca spera che Molosso diventi quello che non è potuto diventare Astianatte.

[36] In *El.*1037 si trova la stessa espressione con leéktra anziché leécov.

[37] Lo scolio al verso 32 tuttavia riporta la notizia che, secondo Lisimaco *(fr.* 14), Neottolemo sposa prima Ermione e poi Leonassa; dalla prima sarebbe nato Molosso, da cui prende il nome il paese omonimo e i suoi abitanti, e dalla seconda Pandaro, Ghenoo, Dorieo, Pergamo ed Euriloco (nello scolio al verso 24 si aggiungono anche Cleodeo e Argo). Il tragediografo Filocle (*fr.* 2) e Teognide raccontano che Ermione viene data in sposa prima a Oreste dal nonno Tindaro e poi, quando è già incinta, a Neottolemo da Menelao; la fanciulla avrebbe dato alla luce Anfictione (figlio di Oreste?). In seguito la figlia di Elena avrebbe sposato Diomede. Il tragico Sosifane e Asclepiade di Tragilo sostengono che Ermione e Neottolemo hanno avuto come figlio Anchialo. Per Dexio (autore di cui nulla si sa) la giovane è madre di Ftio e per Alessandro Etolo di Peleo. Un certo Scleria afferma che Andromaca genera Megapente, mentre Ermione Agelao. La sterilità di Ermione, quindi, in base alle testimonianze in nostro possesso, sembra un'innovazione di Euripide. Nella tradizione latina Ovidio, che probabilmente si rifà all'*Ermione* sofoclea (Garzya 1952, p. 111) sostiene che la fanciulla non abbia figli con Neottolemo, perché, essendo ancora legata a Oreste, rifiuta l'unione con il secondo marito assegnatole dal padre. In *Heroides* 8 Ermione, scrivendo una lettera al cugino amato, paragona la sua situazione a quella di Andromaca, sostenendo che la Troiana è stata trattata meno duramente (v. 13). Vd. *infra*, cap. 4 "Andromaca a Roma", par. 4.3 "Andromaca in Ovidio".

desiste dal suo proposito (v. 39: ἀλλ' οὔ σφε πείθω, βούλεται δέ με κτανεῖν). Per portare a compimento il suo piano, Ermione ha chiesto l'aiuto del padre (v. 40: πατήρ τε θυγατρὶ Μενέλεως συνδρᾶι τάδε) che è arrivato da Sparta e si trova già nel palazzo (v. 41).[38] La vedova di Ettore atterrita, per sfuggire alla morte, si nasconde nel tempio attiguo al palazzo, dedicato a Teti ed eretto in memoria delle nozze della Nereide (vv. 42-46). Per proteggere il suo unico figlio (v. 47 pai%v…moénov),[39] temendo per la sua vita (v. 48: μὴ θάνηι φοβουμένη), lo manda di nascosto in un'altra casa, giacché il padre[40], né è d'aiuto a lei né esiste per il figlio (vv. 49-50: οὔτ' ἐμοὶ πάρα/ προσωφελῆσαι παιδί τ' οὐδέν ἐστ', ἀπὼν[41]), essendo a Delfi per espiare la sua follia (v. 51-52 δίκην/ δίδωσι μανίας), presentandosi come supplice davanti al dio.[42] La seconda parte (vv. 56-116) illustra la situazione presente e si articola principalmente in un dialogo fra Andromaca e l'ancella. La serva, giungendo sulla scena, apostrofa Andromaca come "padrona", mantenendo in segno di devozione l'appellativo riservatole ai tempi dello splendore di Troia.[43]

[38] Ditti (6.12-13) mostra di conoscere questa storia, riproponendola in *Ephemeris Belli Troiani*, senza, però, fornire i motivi per cui Ermione, promessa a Oreste (6,4), viene poi concessa in sposa a Neottolemo (6,10). Vd. Lelli 2015, pp. 705-706, n. 34. Cf. *infra*, "Approfondimento", par. 1 "Sopravvivenza di Andromaca in età post-classica: Omero ed Euripide 'reinventati' da Quinto Smirneo, Ditti Cretese e Darete Frigio".

[39] Euripide non chiama mai il figlio di Andromaca per nome, ma la tradizione lo ricorda con l'antroponimo di Molosso, anche in base al fatto che al termine del dramma Teti lo designa come futuro re di Molossia. Non è improbabile, però, che la scelta del poeta di non chiamare i bambini (non solo il figlio di Andromaca) con il nome proprio derivi da una precisa motivazione: i figli piccoli non hanno una vita indipendente dalla madre e dal padre, il loro destino si fonde e si confonde con quello dei loro genitori. In questo caso particolare si può tuttavia andare oltre: infatti, come si è detto, Molosso viene presentato come un *alter ego* di Astianatte, che non viene mai menzionato nella tragedia, se non nel prologo. Sembra quasi che la madre rifiuti il pensiero di aver perduto il primo figlio e lo faccia rivivere nel secondo. Nello stesso tempo però l'autore alludendo al fatto che Molosso è il figlio di una violenza implicitamente avvicina il bambino al padre, essendo, come lui, figlio di un'unione illegittima (la madre di Neottolemo è Deidamia, figlia del re di Sciro).

[40] v.49 ὁ γὰρ φυτεύσας αὐτὸν. Letteralmente "colui che lo ha generato", perché la donna accoglie il seme foriero di vita.

[41] Neottolemo è l'eroe assente per eccellenza: si parla di lui e l'azione si svolge per causa sua, ma lui non c'è sulla scena. Euripide caratterizza questo personaggio al negativo: Neottolemo è "colui che non è", "che non esiste""che non c'è perché lontano". Il verbo ei\mi indica anche "essere vivo": il fatto che sia preceduto dalla negazione dà alle parole di Andromaca un vago senso profetico ("non è vivo" cioè "è morto"). Il figlio di Achille nella tragedia non è una persona fisica –almeno fino a quando non entra in scena come cadavere-, ma è l'idea che i personaggi hanno di lui: Ermione, Andromaca, Menelao, nutrice, coro, e Peleo ritraggono Neottolemo, ma ognuno secondo il proprio punto di vista, facendo previsioni discordanti sul suo comportamento. Anche l'utilizzo del patronimico non è garanzia di oggettività: se Andromaca lo usa per evidenziare la drammaticità del suo destino (è costretta a giacere con il figlio dell'uccisore di Ettore), il nunzio lo impiega per evidenziare il suo coraggio davanti alla morte (per l'uso dei patronimici, vd. par. 9 "Approfondimenti intertestuali- A) I patronimici"). Tutto ciò rende ancora più evidente l'ironia della sorte: l'oggetto del contendere è vano, perché non esiste più, in quanto mentre i personaggi parlano probabilmente il nipote di Peleo è già morto. Vd. Stanchi 2003, pp. 154-161.

[42] Ditti si discosta da Euripide in quanto, secondo la sua versione, il figlio di Achille si sarebbe recato a Delfi per ringraziare Apollo di aver punito l'uccisore del padre e avrebbe lasciato a casa la sposa legittima Ermione con la concubina Andromaca, incinta di Neottolemo (6.13), e con l'unico figlio della schiava, Laodamante, sopravvissuto agli altri figli di Ettore. Ditti quindi da un lato si riaggancia al testo euripideo, ma dall'altro innova la tradizione, sostenendo che l'infelice coppia troiana avrebbe avuto più figli (3.20; 5.13,16). Lelli 2015, p. 723 n.77. Cf. *infra*, "Approfondimento: alcuni percorsi post-classici della figura di Andromaca", par. 1 "Sopravvivenza di Andromaca in età post-classica: Omero ed Euripide 'reinventati' da Quinto Smirneo, Ditti Cretese e Darete Frigio".

[43] Nei tempi in cui lei serviva Andromaca e il suo sposo (vv. 56- 59. Ettore viene indicato con il termine poései). Oltre alla dichiarata devozione ci può essere un riferimento implicito alla posizione ambigua e antitetica rivestita da

La schiava informa Andromaca che si sta tramando contro la vita sua e di suo figlio e che Menelao sta cercando quest'ultimo per ucciderlo, nonostante la madre abbia provveduto a metterlo in salvo (vv. 60-73). Andomaca si sente perduta (v. 71-74 a\pwloémhn) perché teme che il figlio sia ghermito da Menelao ed Ermione (presentati come avvoltoi), in quanto quello che è chiamato padre è ancora a Delfi (vv. 74-75: ἀπωλόμην ἄρ'. ὦ τέκνον, κτενοῦσί σε/ δισσοὶ λαβόντες γῦπες, ὁ δὲ κεκλημένος/ πατὴρ ἔτ' ἐν Δελφοῖσι τυγχάνει μένων.). Si sente sola, abbandonata e senza amici (v. 78: νῦν δ' ἔρημος εἶ φίλων).[44] La donna chiede all'ancella di andare da Peleo e la rassicura per le sue paure, dicendo che, essendo donna, riuscirà a ingannare con le parole i padroni per giustificare la sua assenza dalla reggia (v. 85: πολλὰς ἂν εὕροις μηχανάς· γυνὴ γὰρ εἶ).[45] Prima del lamento elegiaco che chiude il prologo (vv. 103-116) Andromaca con un preludio in trimetri, sostenendo che per le donne è una consolazione parlare dei mali che le affliggono, rievoca ancora una volta le sue disgrazie, (vv. 91-95): la sua città, la morte di Ettore (non menziona quella di Astianatte), l'inflessibile demone che la opprime da quando è divenuta schiava.[46] Conclude il suo discorso con una massima di tipo soloniano: nessun uomo può dichiararsi felice finché non giunga il giorno della sua morte (vv. 100-103). [47]

Nella monodia lirica successiva, l'unico esempio pervenutoci di impiego di distico elegiaco in tragedia, la donna percorre tutta la storia della sua sofferenza da quando Paride condusse a Troia Elena non come moglie, ma come rovina (vv. 103-104 ᾽Ιλίωι αἰπεινᾶι Πάρις οὐ γάμον ἀλλά τιν' ἄταν / ἀγάγετ' εὐναίαν ἐς θαλάμους ῾Ελέναν), fino alla morte del marito Ettore,[48] ucciso dal figlio di Teti, e al suo viaggio in mare verso la Grecia,[49] dove, anziché essere cinta dalla corona regale, ne ha una servile, dopo essere stata strappata via dal suo talamo (vv. 109-110 αὐτὰ δ' ἐκ θαλάμων ἀγόμαν ἐπὶ θῖνα θαλάσσας, / δουλοσύναν στυγερὰν ἀμφιβαλοῦσα κάραι.).[50] La donna

---

Andromaca che è concubina ma nello stesso tempo padrona (Ermione l'accusa di volersi sostituire a lei). Per il significato di poésiv cf. "Andromaca in Omero", par. 1.2 "Dietro le apparenze: cavalli, guerra, e potere delle donne".

[44] Cf. *Il.* 22.490 quando Andromaca si lamenta dicendo che la morte di un padre rende il figlio privo di amici.

[45] Cf. E. *Hipp*. 480-481.

[46] Cf.*Il.* 6.447-465 in cui Ettore immagina tristemente il giorno in cui Andromaca diventerà schiava. In *Il.* 22.62-71 è Priamo a prefigurarsi le conseguenze della distruzione di Troia, mentre in *Il.* 24.728-735 Andromaca sembra preconizzare il miserevole futuro del figlio. In tal senso, come osserva Davidson 2001, p. 70 le *Troiane* rappresentano la realizzazione del quadro prospettato nell'*Iliade*. Per lo studioso proprio la figura di Andromaca è il più significativo punto di contatto fra le due opere, mentre Astianatte rappresenta la personificazione delle conseguenze della guerra (p. 71).

[47] Lo stesso concetto si ritrova in *Andr. 4*62-463 e nelle *Troiane* (vd. par. 3.1 *"Troiane").* Cf. Hdt 1.32; un pensiero comune nella tradizione greca espresso più volte in tragedia: cf. A. *Ag*. 928; S. *OT* 1528-1530; *Tr*. 1-3; E. *Supp.* 161 ss.; *El*. 95 ss.; *IA* 161-163. Seaford 1987, p. 129, analizzando gli elementi costituitivi del matrimonio nella tragedia, interpreta questo verso come il fallimento del makarismoév tipico della cerimonia nuziale, reso evidente anche dal viaggio verso Troia raccontato nel prologo, in cui si ricorda la sua ricca dote.

[48] Viene rievocata la morte di Ettore e il suo corpo trascinato dal carro di Achille (cf. *Il.* 22.395-400).

[49] Ancora una volta non c'è menzione della morte del figlio.

[50] Cf. par. 9 "Approfondimenti intertestuali- B) Il viaggio di Andromaca".

dichiara la sua infelicità inconsolabile e il suo desiderio di morte per non divenire schiava di Ermione (vv. 111-113 πολλὰ δὲ δάκρυά μοι κατέβα χροός, ἀνίκ' ἔλειπον / ἄστυ τε καὶ θαλάμους καὶ πόσιν ἐν κονίαις. / ὤμοι ἐγὼ μελέα, τί μ' ἐχρῆν ἔτι φέγγος ὁρᾶσθαι ῾Ερμιόνας δούλαν). Andromaca, supplice all'altare della dea Teti, afferma di consumarsi come una goccia di sorgente rupestre (vv. 115-116, τάκομαι ὡς πετρίνα πιδακόεσσα λιβάς).[51]

b) Parodo (vv. 117-146)

Entra in scena il coro, composto dalle donne di Ftia, che, pur essendo greche, si dimostrano solidali con la barbara. Sono in pena per Andromaca che affronta una terribile contesa (v. 122 ἔριδι στυγερᾶ) con Ermione, con cui divide il letto del figlio di Achille (vv. 123-125: ἀμφὶ λέκτρων/ διδύμων, ἐπίκοινον ἔχουσαν ἄνδρα, παῖδ' ᾽Αχιλλέως). Le donne cercano di persuadere Andromaca a non ostinarsi a combattere con i padroni spartani (vv. 127-128: δεσπόταις ἀμιλλᾶι /᾽Ιλιὰς οὖσα κόρα Λακεδαίμονος ἐγγενέταισιν[52]) e a lasciare il tempio di Teti pieno di vittime per i sacrifici (v. 129 dexiémhlon[53]). La presentazione del destino di Andromaca ruota intorno al campo semantico della sofferenza, di cui la donna, schiava in terra straniera e priva di amici, diventa emblema (vv. 133—140).

c) I episodio (147-273)

Si articola in un agone fra Andromaca ed Ermione (vv. 147-231) e in una sticomitia (vv. 234-273). Nel primo discorso dell'agone (vv. 147-180) Ermione, giunta in vesti sfarzose e policrome,[54] accusa Andromaca, che è doriékthtov (v. 155),[55] di voler diventare padrona della

[51]Cf. par. 9 "Approfondimenti intertestuali- C) L'acqua e la roccia".

[52] Andromaca viene designata come koéra, termine impiegato o per le fanciulle vergini o per le giovani mogli prive di figli. Omero lo utilizza per designare Briseide (*Il.*1.98.337; 2.689), nel senso di concubina. Potrebbe essere questo il significato da attribuire al sostantivo in tale contesto, ma rimane poco chiaro l'apparente totale diniego della maternità di Andromaca. Al verso 140 Andromaca è definita nuémfa, cioè giovane donna in età da marito, promessa sposa, non ancora divenuta gunhé. La donna, come se si accingesse a ripetere lo stesso rito nuziale compiuto in occasione del matrimonio con Ettore (cf. Saffo, *fr.* 44 LP), viene condotta (v. 109, a\goéman) nella casa del nuovo 'sposo'. Il verbo si adatta ambiguamente tanto al lessico matrimoniale ("essere condotta in sposa") tanto a quello sacrificale (giovane vergine da sacrificare= giovenca o puledra selvatica, perché non ancora addomesticata, vd. Loraux 1988a, pp. 38-39;121 n.17). Il coro sembra non conoscere o finge di conoscere la vita precedente di Andromaca e si rivolge a lei come a una giovane non ancora sposata (o appena sposata), destinata a un sacrificio (=matrimonio). Un'allusione al suo temperamento testardo, come se il personaggio fosse *admetos* (indomito), in quanto non ancora piegato dal giogo matrimoniale? O un implicito riconoscimento del ruolo che potrebbe ricoprire (sposa di Neottolemo), per cui le donne, nonostante siano consapevoli della sua condizione di schiava, si rivolgono a lei come una potenziale futura regnante?

[53] Cf. E. *Ph*.632.

[54] Il lusso, lo sfarzo e l'oro sono spie di disgrazia, l'inganno che si cela dietro l'apparenza. Vd. Pepe 1994, p. XVIII. Anche nelle *Troiane* c'è la stessa concezione: Elena, madre di Ermione, si comporta come la figlia, facendo il suo ingresso in scena con abiti lussuosi (*Tr. 1*022-1023) ed Ecuba l'accusa di essere impazzita dopo aver visto gli abiti barbari e l'oro di Paride e di aver screditato Argo, dicendo che là viveva miseramente.

[55] Il termine indica "la prigioniera di guerra"e nell'*Iliade* è usato per Briseide (*Il.* 9.343 dourikththén). L'aggettivo in Omero è un *hapax legomenon* e in Euripide compare solo qua e in *Hec*.478 in cui è il coro delle prigioniere troiane a definirsi così. È probabile, quindi, che sia intenzione dell'autore rievocare da un lato l'episodio della contesa fra Agamennone e Achille (=contesa dei due figli, rispettivamente Oreste e Neottolemo), dall'altro una

casa e di averle fatto qualche sortilegio con filtri magici (v. 157 farmaékoisi) per renderla sterile e odiosa al marito. La ragazza sottolinea la barbarie della rivale in contrasto con la sua grecità, di cui lei si vanta essere un'esponente. Biasima i comportamenti incestuosi e poligami degli asiatici[56] e promette di uccidere la donna, rimasta priva della protezione di Ettore e Priamo,[57] a meno che non si sottometta. Nel discorso di risposta (vv. 181-231) Andromaca ha un attimo di esitazione, non sapendo se la sua condizione di schiava le consenta di parlare impunemente, tuttavia decide di non "tradire se stessa" (v. 191: ὅμως δ' ἐμαυτὴν οὐ προδοῦσ' ἁλώσομαι) e di ribattere. Mediante una straordinaria, sottile e caustica ironia riconosciuta anche dagli antichi,[58] Andromaca smonta le accuse della rivale: è in una situazione di inferiorità, è schiava, più vecchia della legittima moglie, non vuole altri figli che rappresentino un peso (v. 200: e\folkiéda). La donna asiatica spiega che i Greci non permetterebbero mai che il figlio di una principessa frigia, moglie di Ettore, sia a capo di Ftia (vv. 203-204) e afferma di non aver usato nessun filtro contro di lei, ma ad aver allontanato il marito è la ragazza stessa, con la sua incapacità di vivere accanto allo sposo (vv. 205-206), con il suo comportamento fatuo e con la sua vanità (in v. 207 si afferma che la bellezza senza belle qualità non è sufficiente ad allietare un uomo), con la sua arroganza, per cui Sparta sarebbe più grande di Sciro, Menelao più valoroso di Achille e lei più ricca degli altri (vv. 209-212).[59] Andromaca insiste sull'importanza

---

donna che, pur prigioniera di guerra come Andromaca, è causa di un acceso diverbio. Neottolemo, preferendo la schiava alla legittima sposa, si comporta come Agamennone, che sostiene di anteporre Criseide (proveniente dallo stesso bottino di Briseide, ottenuto nella spedizione in cui anche la famiglia di Andromaca viene uccisa) a Clitemnestra. Vd. Kyriakou 1997, p. 17. Euripide avrebbe così dato voce a quella tipologia di donne che nei poemi omerici, pur essendo state il motore dell'azione, rimangono personaggi pressoché muti (Criseide non proferisce parola, mentre Briseide intona solo il lamento per Patroclo in *Il.* 19.287-300). Briseide, come Andromaca, accetta di essere la schiava di chi le ha distrutto la famiglia, trattando i nemici come amici, probabilmente per non incorrere in un padrone peggiore (par. 3.1 "*Troiane*"). Infatti, Briseide non segue volentieri i soldati nella tenda di Agamennone (*Il.* 1.348) preferendo rimanere con Achille: la prigioniera decide di essere accondiscendente, come Ecuba consiglia di fare ad Andromaca (vd.*infra,* par. 3.1 "*Troiane")*, per avere una vita meno amara, insieme a un buono e potente padrone (in particolare, Briseide spera di diventare la sposa legittima di Achille, anziché rimanere una semplice schiava. Cf. *Il.* 19.297-299). La fanciulla intona il lamento per Patroclo, ma in realtà compiange la sua situazione. A differenza di Andromaca, che non esprime alcun sentimento per la morte di Neottolemo, la tradizione postomerica attribuisce alla figlia di Brise anche un canto funebre per Achille, del tutto simile a quello che la sposa di Ettore ha intonato per la morte del marito (Cf. Q.S. 3.560-573). Come Clitemnestra, anche Ermione non accetta l'arrivo di un'altra donna in casa e questo porta alla rovina (Andromaca=Cassandra; Clitemnestra=Ermione). Tuttavia bisogna osservare che la situazione è diversa, perché, per stessa ammissione di Andromaca, Neottolemo ha abbandonato il letto della schiava (v. 30), per cui l'intervento crudele della figlia di Menelao non ha neanche motivo di esistere.

[56] In particolare Ermione sostiene che non è bello che un uomo metta la redini a due donne. Queste parole rimandano alla metafora del cavallo e all'immagine della donna-cavalla (vd. *infra* par. 3.1 "*Troiane"*) e alludono al fatto che la relazione fra uomo e donna è asimmetrica (il cavaliere deve domare l'animale).

[57] In *Schol. in* E. (*Schol. Andr. 168*) si afferma che Ermione, sottolineando la mancanza di Ettore e Priamo, sottintenda che Andromaca è divenuta una schiava e deve pensare come tale, non essendo più una principessa.

[58] Lo *Schol. in* E.(*Schol. Andr. 203*) commenta: ὁ πᾶς λόγος ἐν εἰρωνείᾳ ἐστίν («Tutto il discorso è ironico»).

[59] In *Schol. in* E. (*Schol. Andr. 147*) si sottolinea che Ermione, affermando di indossare gioielli e sfarzosi vestiti provenienti dalla casa del padre e non da quella di Achille (vv. 147-153), offenderebbe il marito, presentandolo come povero.

di essere moglie devota e di non opporsi (v. 214: ἄmillan…ἔcein) allo sposo anche se è cattivo. Se Ermione si fosse sposata con un re tracio, avrebbe dovuto dividere il letto con più donne: non avrebbe potuto ucciderle tutte né tantomeno accusare l'intera genia femminile di a\plhstiéan leécouv (v. 218: "insaziabilità erotica [di letto]"), che la donna, pur soffrendone più dell'uomo,[60] deve cercare di nascondere con eleganza.[61] A questo punto Andromaca si abbandona a un'apostrofe appassionata al marito defunto, ricordando la dedizione che la legava a lui anche quando Cipride lo traeva in errore (v. 222: ὦ φίλταθ' Ἕκτορ, ἀλλ' ἐγὼ τὴν σὴν χάριν / σοὶ καὶ ξυνήρων, εἴ τί σε σφάλλοι Κύπρις), una dedizione tanto grande da renderla disposta ad allattare i figli illegittimi del marito per non dargli nessuna amarezza (vv. 224-225: καὶ μαστὸν ἤδη πολλάκις νόθοισι σοῖς/ ἐπέσχον, ἵνα σοι μηδὲν ἐνδοίην πικρόν):[62] proprio per questo suo comportamento virtuoso Ettore non l'aveva mai abbandonata.[63] Infine Andromaca suggerisce a Ermione di avere senno, di non cercare di superare la madre in filandriéa (v. 229)[64] e di non

[60] Le parole di Andromaca rivelano giudizi misogini, che risalgono a Esiodo (cf. descrizione di Pandora in *Th*. 592 ss.), ma che non devono essere condivisi necessariamente dall'autore. Altre valutazioni negative da parte di Andromaca si trovano in vv. 269-273, dove la donna è considerata un male per gli uomini peggiore di un serpente velenoso (Cf. vv. 353-354 in cui si invitano gli uomini a non copiare i comportamenti sbagliati delle donne). Esiodo in *Th*. 298-300 narra che la figlia di Ceto e Forci è Echidna, per metà fanciulla *elikopida* (cf. cap. 2 "Andromaca nella lirica arcaica", par. 2.5 " |Elikw%piv Andromaéch") e per metà serpente (echidna significa appunto "vipera"), madre di mostri terribili e sorella delle Gorgoni, divinità dalla testa anguicrinita. La donna-serpente è quindi associata alla mostruosità, ma anche alla maternità: infatti, il serpente, indicando il simbolo fallico, suggerisce l'assimilazione del corpo materno con i recessi delle caverne e della terra entro cui trova rifugio l'animale. Dubois sostiene che la donna-serpente rappresenta la "madre-fallica",partenogenetica (come la terra), androgina (in quanto dotata di serpente/fallo), autosufficiente e indipendente dall'uomo. Questa concezione affonderebbe le sue origini nei miti arcaici riguardanti la pericolosità dell'elemento femminile e la paura della donna. Sulla simbologia del serpente vd. Dubois 1990, pp. 118-123.

[61] v 221: prouésthn kalw%v. Letteralmente "porsi davanti bene"; il verbo è desunto dal lessico militare e indica il porsi davanti sia come avversario (S. *Aj*.1133), sia come un supplice (S. *El*.1378), sia come difensore (Hdt. 9.107.2; E. *Heracl*.306). La donna deve quindi combattere una guerra contro se stessa, perché la prima nemica da sconfiggere è la sua indole.

[62] Novità introdotta da Euripide e non presente nella tradizione, che sembra evocare *Il.* 5.69 in cui Teano allatta i figli illegittimi del marito Antenore, per fargli piacere.

[63] vv. 226-227: καὶ ταῦτα δρῶσα τῇι ἀρετῇι προσηγόμην/ πόσιν. Letteralmente "conducevo/guidavo con la virtù il marito"; anche in questo caso il verbo è di ambito militare. Lo troviamo infatti riferito alle schiere (E. *Ph*.1104); all'esercito (Th. 1.64.2); alle macchine da guerra (Th. 2.76.4). Andromaca quindi si identifica con un comandante che guida il marito in una metaforica guerra domestica.

[64] I vari editori riportano come traduzione "amore per gli uomini", tuttavia bisogna riflettere che, se Elena ha avuto più "mariti" ed è la traditrice per antonomasia, Ermione mostra il suo attaccamento, reale o no, solo a un uomo, Neottolemo. Perché, quindi, Andromaca dovrebbe rimproverarla di questo? Inoltre la tradizione non riporta un sentimento morboso della figlia di Zeus e Leda nei confronti di Paride né di Menelao. Il termine probabilmente deve essere interpretato come ha indicato *GEL* (*s.v.)* con "gelosia della moglie"(o "amore per il marito"): sarebbe quindi usato in senso ironico per intendere che né la madre né la figlia hanno dimostrato un vero affetto per il marito, perché troppo concentrate su se stesse e sui loro interessi. In tale direzione va lo scolio al passo che sostiene che questa filandriéa, indica in realtà la misandriéa e ricorda i vari legami amorosi di Elena (Teseo, Menelao, Paride, Deifobo, e dopo la morte, Achille) e l'abbandono improvviso del marito da parte della Tindaride (.ἢ κατ' εἰρωνείαν λέγει, ἀντὶ τοῦ μισανδρίᾳ. κἀκείνη γὰρ δοκοῦσα φιλεῖν τὸν Μενέλαον, ὕστερον αὐτὸν καταλέλοιπεν. ὅρα οὖν καὶ σὺ μὴ νῦν δοκοῦσα φίλτρῳ ζηλοτυπεῖν τὸν ἄνδρα, ἐξαίφνης αὐτὸν καταλείπῃς. παρὰ τὰ πρόσωπα δὲ καὶ τοὺς καιροὺς ταῦτα· πῶς γὰρ οὐκ ἔμελλεν εἰς ὀργὴν καταστῆσαι τὴν ΄Ερμιόνην κατὰ τῆς μητρὸς δυσφημοῦσα). Nápoli 1999, pp. 58-60, riconoscendo l'ambiguità del termine, lo interpreta in senso etico:

imitare i cattivi costumi materni (vv. 230-231: τῶν κακῶν γὰρ μητέρων / φεύγειν τρόπους χρὴ τέκν' ὅσοις ἔνεστι νοῦς.). Nella sticomitia le due donne contendono a ritmo serrato sull'amore (vv. 240-244),[65] sulla morte di Achille (vv. 247-248),[66] sui diritti dei supplici, sulle punizioni degli empi (vv. 259-267)[67] e sul ruolo di Neottolemo (vv. 255-256; 268-269).[68] Ermione con soddisfazione accenna a un'esca che costringerà Andromaca a uscire dal suo rifugio.[69]

d) I stasimo (vv. 274-308)

Si rievoca il destino di Troia a partire dalla contesa della bellezza e si accusa Paride di essere il responsabile della fine della città[70], della schiavitù delle donne, della mancata sovranità di Andromaca (vv. 302-303), della morte dei mariti e dei figli orfani. Nell'ultima strofe il coro accomuna la sorte dei vinti a quella dei vincitori.[71]

e) II episodio (vv. 309-463)

Ha inizio un secondo agone, ma atipico, in quanto i brevi discorsi di Menelao sono racchiusi tra quelli più articolati di Andromaca.[72] Il padre di Ermione entra in scena e, definendosi più furbo di Andromaca (v. 313), dichiara di aver trovato il figlio della donna e la minaccia di ucciderlo

---

Andromaca sarebbe la rappresentante della swfrosuénh, virtù muliebre ideale nel mondo greco, laddove Ermione con la sua filandriéa supererebbe i limiti e cadrebbe nell'eccesso, condannato dalla morale ellenica. Non si tratta di amore né di gelosia: è solo mancanza di virtù e desiderio di una relazione patologica.

[65] Rivivono echi saffici, in cui l'amore viene presentato come la cosa più bella del mondo.

[66] Andromaca è supplice presso l'altare di Teti. Questa condizione la rende inviolabile, ma Ermione afferma che la dea le è ostile perché proprio il popolo troiano è stata la causa della morte del suo unico figlio. La barbara però ribatte in maniera inoppugnabile che la colpevole *in primis* è stata sua madre che ha causato la guerra.

[67] Andromaca viene assimilata a un animale (v.261: baérbaron suè qreémma kaiè sklhroèn qraésov, «Sei un animale selvaggio, temerario e inflessibile») braccato (cf. l'aggettivo "e|likw%piv" in "Andromaca nella lirica arcaica", par. 2.5 " Ἑlikw%piv Ἀndromaéch") dai cacciatori e dai cani, che mantiene inalterate la sua forza e la sua audacia (cf. per esempio le numerose similitudini omeriche*: Il.* 12.40-54, 141-172; e in particolare *Il.* 13.570-575 dove un bue viene legato e trascinato violentemente sui monti dai pastori), mostrandosi indomito e vigoroso, nonostante sappia di essere destinato alla morte (l'altare presuppone un sacrificio). L'immagine suggerisce a livello lessicale una coincidenza negativa fra l'elemento barbaro e quello selvaggio. Il riferimento al fuoco (Ermione minaccia di bruciare viva l'avversaria) implicitamente rievoca l'ultima notte di Troia, l'incendio che ha distrutto la città e la famiglia di Andromaca. Vd. *infra (*par. 3.2 "Commento alle *Troiane*"e par. 8.2 "Andromaca ed Ermione").

[68]Le normali attese vengono 'disattese': la moglie legittima che dovrebbe attendere il marito e averlo come difensore, teme il suo arrivo e vuole concludere la faccenda prima del suo ritorno; la concubina desidera la presenza di Neottolemo, di colui che un tempo è stato la causa della sua sofferenza, ma che ora rappresenta la sua protezione. (vv. 255-256: Ερ. ὡς τοῦτ' ἄραρε κοὐ μενῶ πόσιν μολεῖν./ Αν. ἀλλ' οὐδ' ἐγὼ μὴν πρόσθεν ἐκδώσω μέ σοι; vv. 268-269: Ερ. […] πρὶν ὦι πέποιθας παῖδ' ᾽Αχιλλέως μολεῖν. /Αν. πέποιθα. δεινὸν δ' ἐρπετῶν μὲν ἀγρίων). Vd. *infra*, par. 7 "Una sposa ideale"e par. 8.2 "Andromaca ed Ermione".

[69] v. 264: "deélear" l'esca è il figlio che diviene un aiutante involontario degli antagonisti. È un deélear che si tramuta in doélov (inganno). Il termine non ha molte occorrenze in Euripide, tuttavia è significativo che venga impiegato anche nelle *Troiane* da Ecuba per consigliare ad Andromaca di utilizzare la dolcezza come esca per Neottolemo. Quindi Andromaca è presentata tanto come l'ingannata, quanto come potenziale ingannatrice. Cf. *infra*, par. 6.2 "Una madre di nome Andromaca".

[70] In particolare si dice che è stata Cipride a irretirlo. Nei versi immediatamente successivi riecheggia il concetto saffico di amore dolce-amaro, naturalmente con un significato più ampio, in quanto porta la gioia a una coppia, ma la sofferenza a un popolo (vv. 289-291: δολίοις δ' ἔλε Κύπρις λόγοις,/ τερπνοῖς μὲν ἀκοῦσαι,/ πικρὰν δὲ σύγχυσιν βίου Φρυγῶν πόλει / ταλαίναι περγάμοις τε Τροίας.).

[71] Cf. vv. 1009-1046. Non esiste un netto confine neppure fra felicità e infelicità o libertà e schiavitù.

[72] Lesky 1996, p. 510.

(v. 315: sfaghésetai "sarà sacrificato")[73] al posto suo se lei non si consegnerà nelle loro mani (vv. 309-318). Andromaca nel discorso di risposta prima sferra un'accesa invettiva contro l'uomo e la figlia (vv. 319-337), poi minaccia l'intervento di Neottolemo, uomo coraggioso, degno di suo padre e di suo nonno, che non esiterà a vendicare l'uccisione dell'unico figlio e a cacciare la sposa di casa (vv. 338-344). A questo punto Ermione invecchierà sola nella casa di Menelao, perché nessuno sarà disposto a sposarla (vv. 344-352). La donna si dichiara pronta a essere sottoposta al giudizio di Neottolemo, purché davvero si appuri che lei ha ordito contro Ermione, ma teme Menelao, responsabile già una volta della distruzione di una città per una donna.[74] Dopo il breve intervento della corifea che rimprovera Andromaca di aver parlato troppo rivolgendosi a uomini,[75] Menelao ribatte di essere giunto come alleato della figlia (v. 371: suémmacov) in quanto per una donna essere privata del marito coincide con l'essere privata della vita.[76] Infine ribadisce la minaccia: se lei non vuole morire,[77] ucciderà il figlio (vv. 382-383).[78]

Il secondo discorso di Andromaca è articolato in maniera differente rispetto al primo: non c'è più ragionamento e razionalità, ma i toni sono appassionati e supplichevoli. Le due alternative sono dolorose e in entrambi i casi soffrirà (vv. 384-385). L'unico colpevole è Neottolemo, con cui ha dovuto giacere per forza (v. 390 biéç). Si rammarica di aver messo al mondo un figlio che le causa un dolore doppio (v. 395-396).[79] Poi riflettendo sulle sue disgrazie,[80] considera che non

[73] Nell'*Oreste* la situazione si ribalta e il ricattato è proprio Menalao, a cui Oreste e la sorella Elettra minacciano di uccidere Ermione, se non li aiuterà a salvarsi.

[74] Come nota Albini 2011⁶, p. 164 Andromaca astutamente cerca di banalizzare l'astio di Ermione nei suoi confronti, tacciandolo di semplice gelosia, propria di una giovane ragazzina, facendo leva sui valori eroici e glissando sul motivo dinastico (l'assenza di figli avrebbe potuto provocare davvero il ripudio della moglie. Vd. *infra (*par. 7 "Una sposa ideale"e par. 8.2 "Andromaca ed Ermione").

[75] Questi versi spesso vengono espunti dagli editori perché considerati spuri.

[76] v. 373: ἀνδρὸς δ' ἁμαρτάνουσ' ἁμαρτάνει βίου; con un mirabile chiasmo unito al poliptoto Euripide pone marito e vita sullo stesso piano.

[77] Menelao utilizza proprio il verbo qeélw che conferisce all'azione della madre una volontà, un libero arbitrio. Se lei non uscirà dal sacrario sarà colpevole della morte del figlio in prima persona.

[78] Molosso rappresenta contemporaneamente la rovinosa sterilità di Ermione e la pericolosa fecondità di Andromaca. Elliott Sorum 1995 pp. 379-380 analizza la situazione dei fanciulli durante la guerra decennale, costellata di uccisioni o tentativi di uccisione di bambini/giovani, spesso ricordate anche all'interno della stessa tragedia (vv. 293-300). La tradizione ricorda che ai sovrani di Troia si consiglia di uccidere il neonato Paride, per scongiurare la rovina della città (ma, come si sa, il bimbo viene solamente esposto dalla madre e sopravvive). Molosso e Paride continuano a vivere determinando la rovina della loro casa. La guerra poi è scandita da morti di giovani: quando iniziano le tensioni belliche, si procede con un sacrificio per determinare la fine della vita pacifica (Ifigenia) e lo scontro si conclude con un sacrificio di espiazione (Polissena). Astianatte viene ucciso per negare il futuro a Troia, ma il tentativo di uccidere Molosso non avviene in un contesto di guerra né è un atto che obbedisce a una ritualizzazione, quindi, mancando di legittimità, risulta empio. Cf. sul rito sacrificale e sulla sua liceità vd. Burkert 1981, pp. 22-72, in particolare pp. 58-63 in cui si analizza il sacrificio delle vergini. Vd. *infra* (par. 3.2 "Commento alle *Troiane*"e par. 4 "L'Andromaca di Euripide").

[79] Alla fine del suo discorso riprende lo stesso concetto sostenendo che chi non ha figli soffre di meno (vv. 419-420).

le rimane più nessuna gioia, nulla su cui poter poggiare lo sguardo (vv. 399-406), se non il figlio, luce della sua vita (v. 406: o\fqalmoèv biéou) e unica sua speranza (v. 409: e\lpiév). Considerando vergognoso non morire per lui (v. 410), Andromaca si sacrifica al posto suo (vv. 411-412: ἰδού, προλείπω βωμὸν ἥδε χειρία / σφάζειν φονεύειν δεῖν ἀπαρτῆσαι δέρην). Poi, dando l'estremo saluto al figlio, ribadisce che muore per salvargli la vita (v. 413) e, se davvero gli sarà concesso di vivere, lo ammonisce di ricordarsi della madre e delle sue sofferenze (vv. 414-415) e di riferire al padre cos'ha fatto (vv. 416-418), perché i figli sono l'anima per tutti gli uomini (vv. 418-419). Andromaca si consegna, ma Menelao svela il suo riprovevole inganno: ha usato il figlio per farle abbandonare l'altare e ora cinicamente la schernisce, affermando che lei verrà uccisa e la sorte del figlio sarà decisa da Ermione. Segue un'altra serrata sticomitia in cui Andromaca deplora il gesto e paragona il figlio a un pulcino strappato dalle ali della madre (v. 441: ἦ καὶ νεοσσὸν τόνδ', ὑπὸ πτερῶν σπάσας;). Il terzo discorso di Andromaca dai toni forti e concitati ha inizio con un'invettiva contro Sparta e si conclude con un'altra elencazione dei dolori sofferti, ma questa volta la donna, anziché compiangere la propria sorte, la descrive come un vanto: lei è stata moglie di un valoroso eroe che ha messo in fuga varie volte i Greci, Menelao invece si schiera come impetuoso oplita[81] di fronte a una donna, pronto ad ucciderla. Ora è disposta a morire, senza piegarsi e umiliarsi davanti a lui e alla figlia. Lei e Menelao sono sullo stesso piano: Andromaca era grande a Troia, come lui lo è a Sparta (v. 461-462). Gli ultimi versi sono un ammonimento: la situazione potrebbe cambiare e la sorte avversa potrebbe toccare anche a lui (vv. 462-463).

f) II stasimo (vv. 464-500)

Il coro biasima la bigamia[82] paragonandola a un governo di due sovrani,[83] a un inno composto da due autori e a una nave pilotata da due timonieri. Nella seconda antistrofe rimprovera i

[80] Ancora una volta Astianatte non viene ricordato e si presenta l'uccisione di Ettore come un sacrificio di cui la donna è stata spettatrice (vv. 399-400).

[81] v.458 gorgoèv o\pliéthv. La stessa espressione viene utilizzata al v. 1123 per descrivere Neottolemo, che, pur assalito inerme dai nemici (viene colpito alle spalle come Patroclo), riesce a prendere le armi appese alle pareti del vestibolo per difendersi. Se nel primo caso il sintagma è usato sarcasticamente, per il figlio di Achille il significato è letterale. Euripide pone i due guerrieri su piani antitetici: l'uno dimostra la sua forza contro le donne e l'altro contro gli uomini. Questa osservazione può ampliarsi considerando i parenti che altercano fra di loro: Neottolemo è figlio di Achille, morto il quale, il parente più prossimo è Peleo che, nonostante la sua età, ubbidisce ai valori eroici (quindi tre generazioni di guerrieri valorosi); Menelao, discendente della stirpe maledetta di Pelope, noto nell'*Iliade* più per la sua bellezza (l'epiteto che lo accompagna è *xanthos* "biondo") che per il suo coraggio, non ha figli destinati a divenire eroi, ma solo una figlia, volubile e capricciosa come la madre. Stando così le cose, sembra che il capo acheo mutui gli atteggiamenti femminili dei suoi affetti, assecondando i propositi irrazionali di Ermione e allontanandosi dall'etica eroica.

[82] Un secolo dopo Demostene (*In Neaeram* [Sp.] 122, 4-7) afferma che l'uomo ateniese ha tre donne: l'etera per il piacere; la concubina (pallakhé) per la cura del corpo; la moglie (daémar o gunhé) per procreare figli legittimi. Le ultime due hanno diritti molto simili e addirittura possono convivere sotto lo stesso tetto. Tra le concubine poi esistono alcune destinate a procreare figli legittimi (Dem., *In Arist.*, 53). Testimonianze del secondo secolo

propositi di Ermione, definita ἀ Λάκαινα τοῦ στρατηλάτα Μενέλα ("la Spartana, figlia del comandante Menelao"), considerandoli empi,[84] e conclude il suo canto descrivendo l'immagine di madre e figlio stretti l'uno accanto all'altra,[85] partecipanti dello stesso tragico destino di morte, di cui però il piccolo è una vittima innocente (vv. 494-500).[86]

g) III episodio (vv. 501-765)

Andromaca è condotta fuori casa con le mani legate e sanguinanti (vv. 501-502: ἄδ' ἐγὼχέρας αἱματη-/ ρὰς βρόχοισι κεκλημένα). Segue una sezione con un amebeo lirico-epirrematico; Andromaca e figlio lamentano il loro destino: il bambino chiede alla madre di tenerlo sotto la sua ala anche nell'aldilà (vv. 504-505: μᾶτερ μᾶτερ, ἐγὼ δὲ σᾶι/ πτέρυγι συγκαταβαίνω.), invoca l'aiuto del padre (vv. 507-508: ὦ πάτερ,/ μόλε φίλοις ἐπίκουρος.) e assimila la sua sorte a quella della madre (vv. 513-514: ὤμοι μοι, τί πάθω; τάλας/ δῆτ' ἐγὼ σύ τε, μᾶτερ.). Andromaca risponde ai lamenti del figlio: loro sono delle vittime sacrificali (vv. 506-507 θῦμα δάιον, ὦ χθονὸς/ Φθίας κράντορες), anche da morta terrà stretto al suo grembo il bambino, che giacerà cadavere accanto a lei (vv. 510-512: κείσηι δή, τέκνον ὦ φίλος,/ μαστοῖς ματέρος ἀμφὶ σᾶς/ νεκρὸς ὑπὸ χθονὶ σὺν νεκρῶι <τε>). Dopo l'intervento in anapesti di Menelao, in cui l'eroe

---

riportano un'informazione ricavata dal Periè eu\geneiéav attribuito ad Aristotele (D.L. 2.26, Plu. *Arist* 27-3; Ath.13-2.18-19 Kaibel), secondo cui in un certo periodo storico (in particolare durante la Guerra del Peloponneso, tra il 411 e il 402 a.C.) Atene concede la possibilità di sposare una donna e avere figli da un'altra e lo stesso Socrate avrebbe beneficiato di questo decreto (nonché Euripide, vd. *infra*, par. 5 "Le donne ad Atene fra realtà e teatro euripideo"). Come ha giustamente sostenuto Cantarella (Cantarella 1995, p. 50), questo provvedimento non legittima la bigamia, ma promuove solo la possibilità di riconoscere ai figli nati fuori dal matrimonio un certo *status*, per incrementare la popolazione, nel momento eccezionale in cui il numero delle donne è nettamente superiore a quello degli uomini. Secondo le testimonianze riportate, il *ménage à trois* genera non poche tensioni nella famiglia di Socrate (e in base all'aneddotica anche in quella di Euripide.). Se le notizie sono fondate, lo scontro fra Ermione e Andromaca, deve essere letto in questa prospettiva: la guerra comporta non solo la morte e la distruzione della città, ma anche la fine del vero e autentico legame matrimoniale. La polemica del coro quindi è finalizzata a ripristinare i tradizionali costumi coniugali, dimostrando che quelli nuovi (diéduma leéktra) sono riprovevoli e portano solo disgrazia. Sulla liceità giuridica e morale della convivenza a tre vd. Pepe 1998, che fornisce anche un'ampia ed esaustiva bibliografia al riguardo. La studiosa afferma che nella Grecia classica solo la moglie legittima vive nell'*oikos* con il marito, mentre la concubina si trova in una casa differente. Tutte le volte che esiste una coabitazione della due donne e dell'uomo la situazione viene presentata come eccezione e non come prassi. Vd. anche Volpe-Cacciatore 2003, p. 40.

[83] Andò 1991, pp. 254-255 interpreta questi versi come una manifestazione dell'ideologia della città che ambisce all'equilibrio fra *oikos* e *polis*, matrimonio (gaémov) e guerra (poélemov). Vd anche *infra* (par. 5 "Le donne ad Atene fra realtà e teatro euripideo").

[84] Il disprezzo per la ragazza è espresso implicitamente anche dall'aggettivo Laékaina che, a differenza di Spartia%tiv, ha un senso poco lusinghiero, in quanto le parole che finiscono in –aina sono utilizzate in ambito comico per descrivere le donne immorali. L'aggettivo, inoltre, è riferito spesso ai cani da caccia per cui Sparta è famosa. Considerando che la madre della fanciulla, Elena, è definita sin dai tempi omerici, come "cagna" non sembra improbabile che Euripide rievochi indirettamente l'immagine materna, così come altrove, all'interno della stessa tragedia, propone paragoni espliciti fra madre e figlia. Vd. Craik 1979, pp. 62-63.

[85] vv. 494-495: καὶ μὴν ἐσορῶ τόδε σύγκρατον/ ζεῦγος πρὸ δόμων , «Io vedo questo giogo mescolato insieme/fortemente unito». Continua l'immagine delle vittime animali aggiogate strettamente unite tanto da confondersi l'una con l'altra.

[86] Come ha sottolineato Cerbo 2008, p. 169, il Coro si rivolge ai due prigionieri indicandoli con il vocativo generico guénai e pai%, per sottolineare la loro natura socialmente debole e indifesa e rimarcare in questo modo la viltà di Menelao.

ribadisce la sua sentenza di morte perché Andromaca e il bambino rappresentano due nemici (vv. 514-515: ἴθ' ὑποχθόνιοι καὶ γὰρ ἀπ' ἐχθρῶν / ἥκετε πύργων, δύο δ' ἐκ δισσαῖν),[87] Andromaca, all'inizio dell'antistrofe, continuando l'amebeo con il figlio,[88] prima invoca il suo sposo, desiderando la sua forza (il suo braccio) e la sua lancia come alleate (vv. 523-524: ὦ πόσις πόσις, εἴθε σὰν/ χεῖρα καὶ δόρυ σύμμαχον/ κτησαίμαν, Πριάμου παῖ.), poi invita il figlio a implorare pietà gettandosi alle ginocchia di Menelao (vv. 529-530), infine piange disperata (vv. 532-534: λείβομαι δάκρυσιν κόρας,/ στάζω λισσάδος ὡς πέτρας / λιβὰς ἀνάλιος, ἁ τάλαινα. «Ho le pupille inondate di lacrime, stillo a guisa di una goccia che sgorga da una roccia nuda»[89]). Il figlio ubbidisce alla madre (vv. 530-531), ma Menelao non si lascia commuovere e resta irremovibile (vv. 536-544).[90] L'arrivo di Peleo dà una svolta alla situazione. Il vecchio comprende sin da subito che la situazione si configura come un vero sacrificio,[91] promette di soccorrere la schiava (vv. 554-555) e chiede spiegazione della sorte toccata a lei e a suo figlio.[92] Dopo la risposta di Andromaca, che supplica Peleo di aiutarla, sottolineando che è stata strappata proprio dall'altare di sua moglie Teti, il vecchio ingaggia un violento agone con il re di Sparta, biasimando il comportamento fedifrago di Elena, a causa del quale Menelao ha mandato a morire numerosi giovani lasciando le madri anziane senza figli e i figli senza padri (vv. 611-613).[93] Il re di Ftia continua dicendo che è Menelao il solo uccisore di Achille[94] e che

[87] In quanto è necessario uccidere i figli dei nemici per evitare la vendetta (vv. 519-522 καὶ γὰρ ἀνοία / μεγάλη λείπειν ἐχθροὺς ἐχθρῶν, / ἐξὸν κτείνειν / καὶ φόβον οἴκων ἀφελέσθαι) . Come vedremo, è la stessa motivazione per cui Astianatte nelle *Troiane* viene ucciso. Menelao parla come se si trovasse in guerra e Andromaca fosse un nemico da sconfiggere.

[88] Cerbo 2008, analizzando l'uso dell'amebeo lirico epirrematico, evidenzia che il canto alternato eseguito da madre e figlio nella coppia strofica (501-514= 523-536) con l'inserzione di una battuta in *antilabé* (termine tecnico del lessico drammatico per indicare la divisione di un verso in coincidenza con il cambio di interlocutore. Vd. 507=530) ha lo scopo di porre in luce la simbiosi fra Andromaca e Molosso, laddove l'epirrema anapestico di Menelao sottolinea il tono imperioso del re spartano. Altri amebei si trovano nei vv. 825-865 (delirio di Ermione e intervento della Nutrice) e vv. 1173-1225 (Peleo intona il lamento funebre per Neottolemo con il Coro).

[89] Cf. *infra*, par. 9 "Approfondimenti intertestuali- C) "L'acqua e la roccia".

[90] L'inflessibilità di Menelao è paragonata a uno scoglio, a un'onda impetuosa. Si utilizza più o meno la stessa immagine in *Il.* 16.34, dove Patroclo rimprovera Achille di essere stato partorito dal glauco mare o da dirupi rocciosi.

[91] *Andr. 5*47: ὑμᾶς ἐρωτῶ τόν τ' ἐφεστῶτα σφαγῆι, «chiedo a voi e a chi si appresta al sacrificio».

[92] Andromaca si presenta davanti agli occhi di Peleo con le mani legate da corde (broécoisin v.556. Vd. *infra,* par. 6.2 "Una madre di nome Andromaca"e par. 8.2 "Andromaca ed Ermione*"*) e appare proprio come una vittima animale pronta per il sacrificio (vv. 557: ὕπαρνος γάρ τις οἷς ἀπόλλυσαι, «muori come una pecora che allatta il suo agnello»).

[93] Cf. *Tr. 3*75-384. Il comportamento di Menelao è simile a quello di un timoniere che dirige la sua nave verso una direzione sbagliata (*Andr. 6*10-613).

[94] *Andr. 6*14-615 Menelao viene definito au\qeénthn... miaéstor[a], «omicida…contaminatore». In *Or*. 1584 la contaminatrice è Elena. Per Euripide, quindi, marito e moglie con i loro delitti hanno contaminato e resa impura la Grecia. Menelao sarebbe così un *alter ego* della moglie. Bisogna notare che finora nella tradizione non c'è mai stato un confronto verbale fra Andromaca ed Elena (si trovano insieme nel lamento funebre in onore di Ettore ma il loro qrh%nov è presentato separatamente l'uno dall'altro, come quadri staccati) e questo perché le donne è come se appartenessero a due mondi diametralmente opposti (ma la situazione cambia nelle *Troades* Seneca. Vd. *infra* "Andromaca a Roma" par. 6.2 "*Troades*"). L'agone precedente fra la sposa di Ettore e il padre di Ermione potrebbe

Ermione, avendo avuto come modello una cattiva madre, è naturalmente indotta a comportarsi in maniera disonesta; infine, Menelao, irretito dalla moglie,[95] cagna traditrice (vv. 629-630), è un codardo perché vuole uccidere un'infelice insieme al figlio. Peleo conclude la sua requisitoria sostenendo che a volte i figli illegittimi sono superiori a quelli legittimi[96] e che è meglio avere come amico un uomo povero ma onesto, che ricco e sleale. La risposta di Menelao si basa su deboli motivazioni politiche: Andromaca è una barbara (v. 649), cognata di Paride, l'eroe che ha ucciso Achille. Sarebbe rischioso lasciare in vita lei e i suoi figli che potrebbero nuocere alla Grecia, mentre Elena, suo malgrado, allontanandosi dal talamo nuziale non per un suo capriccio ma per volere degli dei, ha favorito il suo popolo in quanto nella guerra di Troia si sono apprese le tecniche di combattimento (vv. 680-681).[97] Peleo ingiunge a Menelao e alla sterile figlia (v. 709: pai%v ἄteknov) [98] di andarsene[99] e libera Andromaca, che è stata legata

---

rappresentare il surrogato di un dialogo impossibile (Andromaca parla anche con la figlia che partecipa delle stesse caratteristiche materne). Ma non solo: Peleo sostenendo che il colpevole della morte del figlio è proprio il re spartano assimila quest'ultimo al troiano Paride (Menelao=Paride, contaminatori rispettivamente della Grecia e di Troia). Euripide accosta implicitamente le figure di Andromaca ed Elena, quando quest'ultima in *Tr.* 950 sostiene di aver subito il potere di Afrodite che rende schiavi e soprattutto in *Tr.* 961-965 quando afferma di essere stata portata via da Sparta con la forza (come Andromaca rapita da Neottolemo) e di essere divenuta una schiava nella propria casa (come teme Ermione) dopo la guerra di Troia (come Andromaca).

[95] Peleo accusa Menelao di essersi fatto sedurre dal seno scoperto della moglie, davanti al quale avrebbe gettato a terra la spada. Lo scolio al passo euripideo riferisce che Ibico, ancora prima del tragediografo, aveva fornito una versione più dettagliata, secondo cui Elena si sarebbe rifugiata nel tempio di Afrodite e qui avrebbe avuto un colloquio con lo sposo, senza denudarsi il seno. Sull'interpretazione del passo (confrontato con quello della *Lisistrata* vv. 155-156 e con l'incontro di Elena e Menelao nelle *Troiane*) e sull'analogia disvelamento del seno-perdita della spada, cf. Castellaneta 2013, pp. 88- 98.

[96] Ribaltamento della morale teognidea per cui la nobiltà è legata a natali aristocratici. Cf. Ferrari 1971, pp. 224-225.

[97] Motivazioni simili sono addotte da Elena per difendersi dalle accuse di Ecuba al cospetto di Menalao nelle *Troiane*. Vd. *infra*, par. 3.1 "*Troiane*". Il re spartano si configura quindi come sposo adeguato a Elena, condividendone bellezza e pensieri.

[98] Peleo poco prima aveva chiamato Ermione "puledra"(v. 621 pw%lon) di una cattiva madre. Qualche verso dopo lo stesso sovrano di Ftia appella Ermione come "giovenca"(v. 711 moéscov.). I ruoli delle due donne cominciano quindi a ribaltarsi: prima era Andromaca la giovenca da sacrificare, ora è Ermione. La metafora animale nel lessico sacrificale è frequente nella tragedia. A parte Eschilo (*Ag*. 232; 1414-1416), che paragona Ifigenia a una capra, Euripide associa la giovane figlia di Agamennone a una giovenca montana, proveniente da un antro roccioso (*IT* 359; *IA* 1080-1083) e per lo stesso tragediografo Polissena è giovenca e pw%lov di Ecuba *(Hec*. 205-206;526). I cavalli non sono vittime sacrificali usuali, ma come sostiene Loraux (1988 p. 38), si potrebbe far riferimento semplicemente a una fanciulla non ancora domata, un animale selvaggio. Ermione così si configura come la fusione di ruoli opposti: potenziale immolatrice, ma anche vittima immolata; pur essendo una donna sposata, il suo carattere impetuoso e arrogante la rende simile a un animale non ancora domato (vd.*supra*, stesso paragrafo) e quindi inadatto a ricoprire il ruolo di moglie. L'infelice agli occhi di Peleo non risulta Andromaca, ma la figlia di Menelao che appare come "sventurata" in fatto di figli (v. 713: dustucei% paiédwn peéri).Ermione e la sposa di Ettore sono due figure antitetiche, i cui ruoli nel corso della tragedia si invertono. Il confronto fra le due donne sarà oggetto di analisi nelle pagine successive (vd. *infra*, par. 8.2 "Andromaca ed Ermione").

[99] Appare insolito che Peleo si paragoni a Paride quando sostiene che Menelao considererà il suo vecchio nemico Paride, ben poca cosa rispetto a lui. C'è sicuramente un riferimento al duello fra i due 'sposi' di Elena contenuto nel terzo libro dell'*Iliade*, però rimane oscuro il significato. Perché confrontarsi con un eroe mediocre e non con Ettore? Paride infatti non è presentato mai come un eroe valoroso e nel duello riesce a scansare la morte solo con l'aiuto di Afrodite. Forse implicitamente Peleo vuole screditare la forza del rivale, rinfacciandogli di aver temuto un guerriero di poco conto come Paride. In questa direzione vanno anche i versi di apertura del discorso, in cui si

con stretti nodi alla stregua di un toro o un leone, come se Menelao avesse paura che la donna potesse impugnare una spada contro di lui (vv. 717-722); il vecchio promette al bambino che lo alleverà a Ftia (vv. 722-723) e ad Andromaca che la proteggerà (v. 749). Infine, alle ulteriori paure della concubina del figlio, Peleo risponde di non parlare come tutte le donne paurose (v. 757: οὐ μὴ γυναικῶν δειλὸν εἰσοίσεις λόγον) e che lui, anche se anziano, è in grado ancora di difenderla (v. 764-765). Questa è l'ultima volta in cui compare Andromaca.[100]

h) III stasimo (vv. 766-801)

Il coro biasima i comportamenti ingiusti dei potenti e loda altresì quelli onesti e coraggiosi.

l) IV episodio (802-1008)

Inizia con un *kommos* fra la nutrice e la figlia di Menelao. Ermione, che prima voleva uccidere Andromaca, ora desidera suicidarsi (vv. 801-813). La giovane intraprende il tipico rituale funebre tirandosi i capelli e graffiandosi il volto con le unghie (vv. 826-827), strappa dal capo il suo velo di seta (vv. 830-831)[101] e si scopre il seno (vv. 832-835). Invoca l'aiuto del padre (v. 854), teme l'arrivo del marito (vv. 856-857) e si compiange, essendo destinata a lasciare la casa nuziale (v. 857-858). Ermione vorrebbe dichiararsi supplice di qualche divinità abbracciandone la statua (v. 859) e immagina di dovere implorare la pietà di Andromaca (vv. 860-861). Infine desidererebbe assumere le sembianze di un uccello dalle ali nere, per volare lontano da Ftia, o trasformarsi in una nave[102]. La nutrice cerca di frenare il suo eccesso e di farla ragionare.

---

rimproverano i Greci di erigere trofei per lo stratega e non per i soldati che effettivamente hanno combattuto una guerra (vv. 693-698).

[100] Sulla possibilità che Andromaca e il figlio rimangano ancora sulla scena come personaggi muti si è variamente dibattuto. In base all'analisi del passo che presenta un deittico al verso 1246 Wilamowitz (1962, pp. 373-384) ipotizza che Molosso e Andromaca siano presenti. A questa interpretazione si oppone Steidle (1968, p. 120), che argomenta come spesso il pronome deittico venga utilizzato anche per personaggi assenti. Inoltre il precedente riferimento del coro a un soggetto femminile anonimo ("a te sola") ha fatto discutere se si tratti di Ermione o di Andromaca. In particolare Kamerbeek (1943, pp. 63-65) e Erbse (1966, pp. 293-296) presumono la presenza scenica dei due personaggi e sostengono che il silenzio di Andromaca sia da interpretare come una condanna di Neottolemo. Non sono mancati pareri contrari, come quello del già citato Steidle (1968,pp. 118-121) o di Kovacs (1980, p. 49). Golder 1983, confutando le perplessità dei detrattori per cui non avrebbe senso che Teti si rivolgesse ad Andromaca in terza persona se davvero fosse sulla scena (v. 1243), ricorda che in una situazione simile (una ragazza data in matrimonio da una divinità) alla fine del dramma *Elettra*, i Dioscuri si rivolgono alla protagonista ugualmente in modo indiretto (v. 1249); inoltre il riferimento del nunzio ai fiéloi (v. 1070), cui recare la triste notizia della morte di Neottolemo, risulta più tragico se si immaginano Andromaca e Molosso accanto a Peleo. La prigioniera quindi con il suo silenzio, non rappresenterebbe la condanna del figlio di Achille, come Kamerbeek e Erbse propongono, ma rimarrebbe "pietrificata" nella sua precedente immagine di *mater dolorosa*, esattamente come Niobe, che piange in eterno (vd. *infra*, par. 9 "Approfondimenti intertestuali- C) L'acqua e la roccia"). Questa condizione legherebbe la moglie di Ettore a Teti, divinità immortale colpita da un dolore mortale e proprio per questo umanizzata. Stanchi 2003, pp. 153-154 avanza dubbi sulla presenza del personaggio, ma non fornisce interpretazioni alternative. Recentemente Mirto 2012, pp. 60-65, considerando la presenza muta di Andromaca un elemento drammaturgicamente debole, avanza l'ipotesi, in base alle simmetrie delle chiuse dei quattro stasimi, che il deittico possa essere rivolto alla statua della dea.

[101] Sembra l'anticipazione del rituale funebre per la morte dello sposo. Cf. Andromaca in *Il. 22.* 66-472.

[102] La fanciulla dice di essersi pentita, ma la sensazione è che stia fingendo. L'atteggiamento troppo isterico e ostentato, ma privo di azione, fa sì che si possano avanzare dubbi sulla sua veridicità. Più che essersi resa

L'arrivo di Oreste rappresenta per la fanciulla la speranza di salvezza, così come Peleo lo era stato per Andromaca (v. 891. cf. v. 749). Oreste, convenendo che rimanere senza figli per una donna è rischioso (vv. 904-905), deplora il comportamento di Neottolemo che ha diviso il letto con due donne (vv. 907-909). Ermione pronuncia un'invettiva contro il genere femminile e le cattive compagnie del suo stesso sesso, che l'hanno traviata e si pente di aver dato ascolto alle voci maligne, biasimando gli uomini che permettono alla moglie di ricevere visite (vv. 929-954). Oreste promette il suo aiuto anche per vendicarsi di Neottolemo, che gli ha strappato Ermione, la quale gli era stata promessa come futura sposa da Menelao.

l) IV stasimo (vv. 1009- 1046)

Il coro presenta le tristi vicende della città di Troia e della dinastia degli Atridi e paragona il destino dei vinti a quello dei vincitori.

m) V episodio (vv. 1047-1288)

Giunge il messaggero che annunzia la morte di Neottolemo e racconta l'agguato degli abitanti di Delfi contro il figlio di Achille. Quando arriva il cadavere, nella reggia si innalza un lamento da parte del nonno, che è destinato a rimanere solo, privo di figli e di patria e vittima di innumerevoli pene (vv. 1216-1217; 1222-1223), e del coro, il quale sentenzia che la felicità auguratagli alle nozze da parte degli dei è stata inutile (v. 1218). L'intervento di Teti *ex machina* ristabilisce l'ordine; la dea ricordando che, pur essendo una divinità ha generato un unico figlio mortale che ha perduto in guerra (v. 1235-1237), dà al vecchio un motivo di consolazione: Neottolemo sarà sepolto e venerato a Delfi, Andromaca si sposerà con Eleno e abiterà nella terra dei Molossi con il figlio che sarà il capostipite della dinastia dei regnanti della Molossia. In questo modo né la stirpe di Eaco né quella di Troia si estingueranno (vv. 1243-1252). Infine la Nereide promette allo sposo che lo condurrà con lei presso le case di Nereo, dove diventerà un dio libero dalla morte.

2.2 Commento all' *Andromaca*

Come già anticipato, non si può datare con esattezza questa tragedia, in cui Andromaca non è più, se non nel ricordo della donna, la moglie di Ettore, bensì la concubina di Neottolemo (eroe assente[103]) e soprattutto la madre di Molosso. Webster,[104] per esempio, considera plausibile una

consapevole dell'errore commesso, la ragazza è conscia delle conseguenze del suo gesto. Non vuole essere perdonata, non vuole scaricarsi la coscienza, ma desidera solo trovare un modo per non incorrere nelle ire di Neottolemo. Oreste, provvidenzialmente, rappresenta la sua salvezza. Cf. Ferrari 1971 pp. 227-229; e Albini 1974 pp. 88-90. Cf. *infra (*par. 8.2 "Andromaca ed Ermione").

[103]Stanchi 2003, pp. 134-135 osserva che l'*Andromaca*, come l'*Elettra* di Sofocle, si configura come "dramma dell'attesa", dove l'eroina indifesa attende l'arrivo del salvatore. Nella tragedia in esame il salvatore di Andromaca

data fra il 428 e il 424 a.C., mentre van Lennep[105] situa l'opera nel 425 a.C. Concorda con loro Lesky, per il quale cronologicamente l'opera sarebbe vicina all'*Ecuba.*[106] Storey, in base a un'analisi stilistica, propone invece una datazione non lontana dall'*Ippolito* (427-426 a.C.). Lo scolio al v. 445 ipotizza l'inizio della guerra del Peloponneso (φαίνεται δὲ γεγραμμένον τὸ δρᾶμα ἐν ἀρχαῖς τοῦ Πελοποννησιακοῦ πολέμου).[107] La rappresentazione avviene in una città diversa da Atene, ma rimangono prive di certezze le varie ipotesi avanzate.[108]

L'opera si incentra sulla sorte di Andromaca dopo la guerra di Troia, tuttavia la narrazione, pur prendendo il via dagli episodi omerici e dai poemi del *Ciclo*, lascia nella storia dell'eroina una lacuna, che investe un arco temporale che va dalla partenza da Troia al suo cambiamento di *status* (da semplice schiava a concubina).[109] La vicenda, nonostante si svolga a Ftia, gravita intorno a quattro aree geografiche (Troia, Ftia, Delfi e Sparta): Delfi è il sito del personaggio assente, mentre gli altri luoghi rappresentano i simboli dei punti di vista dei vari personaggi (Andromaca troiano, Menelao ed Ermione spartano, Peleo tessalico). Euripide riprende gli elementi della tradizione provenienti da storie differenti e li unisce in un'unica opera.[110] La trama è apparentemente semplice: protagonista (Andromaca), antagonista (Ermione), aiutante del protagonista (Peleo, potenzialmente Neottolemo), aiutante dell' antagonista (Menelao, Oreste); i ruoli sembrano ben definiti ma, in realtà, si ha l'impressione che nessuno di questi personaggi sia secondario e che tutti siano in qualche modo coprotagonisti. Forse proprio il *pastiche* di miti e la difficoltà di incasellare un personaggio, ha generato l'impressione di un dramma poco unitario, facendo meritare all'opera spesso una fama negativa.[111]

---

dovrebbe essere Neottolemo, che è però contemporaneamente anche il suo oppressore, essendo il figlio dell'uccisore del marito. Tuttavia, come si spiegherà più avanti, Andromaca non è legata da alcun sentimento affettivo verso il padrone e confida in lui solo perché è il padre del figlio.

[104] Webster 1967 p. 118.

[105] Lennep 1935 p. 81.

[106] Lesky 1996 p. 506.

[107] Canfora 2011, pp. 72-74, basandosi anche sulle osservazioni di Méridier (Méridier L., *Euripide*, Paris, 1927, p. 101), mette in relazione questa tragedia con la presa di Melo. Andromaca rappresenterebbe una schiava della suddetta isola e la tirata antispartana farebbe riferimento al tradimento degli Spartani, che non portarono alcun aiuto ai suoi abitanti assediati da Atene. Dalla tragedia si evince il seguente quadro: i greci spartani uccidono i bambini, mentre i greci di Ftia li salvano. Se nella guerra di Troia le ostilità opponevano i Greci ai Troiani, qui la situazione muta e ci troviamo dinanzi a uno scontro fra Sparta e Ftia, città entrambe greche ma con profili differenti. Vd. Elliott Sorum 1995 pp. 381,383.

[108] Per le varie ipotesi (Argo, città della Calcidica o della Tessaglia, corte del re dei Molossi, Sicione) rimando a Lesky 1996 pp. 506-507.

[109] Garzya 1952 p. 108. Nelle *Troiane* si dice solo che è stata scelta da Neottolemo (*Tr.* 272-274*)*.

[110] I filoni da cui Euripide attinge sono essenzialmente tre: 1)l'*Iliupersis*, da cui il poeta trae il racconto dell'assegnazione di Andromaca a Neottolemo; 2) il racconto dei re dei Molossi che si vantavano di discendere dal figlio di Neottolemo (cf. Pind. *N.* 7,38); 3) *Od.* 4,2-9.

[111] La stessa *hypothesis* sembra che lo consideri un dramma secondario (τὸ δὲ δρᾶμα τῶν δευτέρων). Loda, tuttavia, il prologo recitato da Andromaca (προλογίζει ᾽Ανδρομάχη. ὁ πρόλογος σαφῶς καὶ εὐλόγως εἰρημένος), il suo lamento elegiaco (*Andr. 1*03-116: εὖ δὲ καὶ τὰ ἐλεγεῖα τὰ ἐν τῷ θρήνῳ τῆς ᾽Ανδρομάχης·) e i versi recitati da Peleo (εὖ δὲ καὶ ὁ Πηλεὺς ὁ τὴν ᾽Ανδρομάχην ἀφελόμενος); critica, invece, il discorso di Ermione (ἐν τῷ δευτέρῳ μέρει

Qualcuno ricerca l'unità della tragedia, in questo o quell'altro personaggio.[112] Erbse vede Andromaca come garante di questa unità[113] e Pohlenz considera la vedova di Ettore il perno di tutta la vicenda: la prigioniera rappresenterebbe, come Alcesti, una donna di straordinaria grandezza d'animo e di eccezionali virtù, la cui sorte però è legata alla disgrazia del sesso, ed è determinata, quindi, non dal suo carattere ma dal rapporto con l'uomo.[114] Mossman[115] e Albini[116] ritengono che l'eroe principale sia Neottolemo, che farebbe da collante, come Ecuba nelle *Troiane*, a tutte le vicende .

Vari critici abbandonano l'idea che il fulcro dell'azione si trovi in un personaggio e ipotizzano spiegazioni differenti. Kamerbeek crede che l'unità dell'opera vada ricercata nel conflitto fra le due donne;[117] Garzya non pensa che esista un personaggio centrale e reputa, invece, come centro unitario della tragedia il problema erotico - sessuale di Ermione.[118] Kitto suggerisce che

---

ῥῆσις ῾Ερμιόνης τὸ βασιλικὸν ἐμφαίνουσα καὶ ὁ πρὸς ᾽Ανδρομάχην λόγος οὐ κακῶς ἔχων). Nella tragedia ci sono soprattutto alcuni punti ritenuti deboli: l'abbandono improvviso di Ermione da parte del padre, l'arrivo di Oreste, il cadavere di Neottolemo trasportato da Delfi a Ftia e poi di nuovo a Delfi. Per i moderni cf. Lesky 1996, pp. 519-520. Perrotta 1931, p. 200 (vd. anche p. 227), dividendo le tragedie euripidee in schemi, osserva che *Andromaca* ha la stessa struttura tripartita del dramma *Eraclidi* (tre parti poco legate fra di loro). Cf. Martinazzoli 1946, p. 119. Perrotta esprime un giudizio complessivamente negativo sull'opera che reputa priva di protagonista. L'intenzione del poeta sarebbe stata quella di descrivere la sorte della casa di Neottolemo, attraverso le vicende di tre personaggi (Andromaca, Ermione, Peleo). Stesso giudizio negativo viene espresso da Martinazzoli 1946, pp. 109-115, che salva solo alcuni passi, ma definisce nel complesso l'opera "fiacca"e l'intreccio "farraginoso", una vera "*défaillance* artistica", mettendone in dubbio persino la paternità. In generale anche la critica successiva rivela un giudizio poco lusinghiero su questo dramma, per la poca verosimiglianza cronologica per esempio. Garzya 1951, pp. 109-115, passando in rassegna la critica precendente e proponendo di interpretare diversamente l'*hypotesis* ("drammi del secondo gruppo", benché lo stesso studioso ammetta che non ci sono indizi validi a suffragare la sua ipotesi), giudica frettolosi le valutazioni totalmente negative sull'opera. Albini 1974, considerando l'*Andromaca* un "*dramma d'avanguardia",* sostiene che non bisogna "*cercare i difetti di chi si stacca dalla regola",* ma "i *principi di chi crea regole nuove*", in quanto la diversità di Euripide non è indice di debole capacità drammaturgica (Albini 1974 p. 120). Lesky 1996, pp. 519-520 confuta le varie argomentazioni contro le valutazioni positive dell'opera. Biondi 2001-2003 vol. 3, p. 1102 loda la ricchezza di temi dell'opera, la poliedricità del poeta e la sottile indagine psicologica dei personaggi. Centanni 2011 evidenzia soprattutto la polifonia della tragedia e la sua complicata e pregevole tessitura drammaturgica. Per una ricostruzione delle posizioni dei critici e sul problema dell'unità e del protagonista dell'opera si vedano anche Bornmann 1962 pp. XVII-XIX; Ferrari 1971, pp. 208-213;. Storey 1989, pp. 16-17; Nápoli 1999, pp. 42-48; Papadimitropoulos 2006, pp. 147-148.

[112] Lesky 1996, p. 518.

[113] Erbse 1966, p. 276.

[114] Polhenz 1978², p. 337. L'autore però, pur considerando la vicenda imperniata su Andromaca, evidenzia la centralità dello scontro fra le due donne e l'abilità di Euripide di fondere in un dramma compatto due vicende indipendenti in cui Neottolemo rappresenta il nesso (p. 338).

[115] Mossman 1996. Lo studioso, in particolare, interpreta la struttura dell'*Andromaca* come un romanzo poliziesco in cui la vittima si conosce attraverso i racconti dei conoscenti (p. 146). Neottolemo risulta la chiave per comprendere tutte quelle tematiche affrontate nella tragedia: effetti della guerra, nazionalità ed estraneità, le donne e la loro relazione con gli uomini, il rapporto fra dei e mortali (p. 144). Il figlio di Achille rappresenta nello stesso tempo il problema e la soluzione del problema (pp. 149-150).

[116] Albini 2011⁶, p. XXIV.

[117] Kamerbeek 1943.

[118] Garzya 1951, p. 132. Lo studioso nel suo lavoro rigetta anche l'ipotesi di Munno (Munno G., *I bimbi nelle tragedie euripidee*, Torino, Chiantore 1921) e di De Martino Rosaroli (De Martino Rosaroli A., *Maternità e infanzia nelle tragedie di Euripide,* Roma, Ausonia, 1937) che troverebbero in Molosso il centro della tragedia. Vd. Garzya 1951, pp. 136-137. Già Schmid (in Nápoli 1999, p. 41) classifica questa tragedia fra quelle che si occupano di problemi amorosi e coniugali.

il filo conduttore sia un attacco antispartano.[119] Boulter interpreta la tragedia come uno scontro fra concezioni diverse di *sophia* e *sophrosyne*.[120] Steven sostiene che la tragedia ruoti intorno alle conseguenze della guerra di Troia,[121] mentre Allan sottolinea l'estetica della sorpresa.[122] Storey, Phillippo e Kyriakou interpretano la tragedia alla luce delle relazioni familiari fra i personaggi.[123] Nápoli, analizzando la struttura esterna del dramma trova che, nonostante la connessione fra le parti sia determinata dalla guerra, causa e conseguenza dei mali di tutti i personaggi,[124] tuttavia il *focus* sia un conflitto di posizioni etiche differenti e di modi divergenti di intendere, all'interno della società, le relazioni istituzionali, tra cui anche il matrimonio.[125] Papadimitropoulos, senza rigettare le osservazioni di Steven, ricerca i punti cruciali dell'opera nel matrimonio e nella guerra[126].

Le tesi proposte dagli studiosi poggiano tutte su argomentazioni piuttosto valide, ma, anche alla luce del titolo dell'opera riportato dalla tradizione, credo, tuttavia, che Euripide, abbia voluto porre l'accento sulla centralità della vedova di Ettore. È possibile superare l'*impasse*, per cui l'eroina agisce solo nella prima parte, facendo un confronto con l'*Alcesti*, in cui la moglie di Admeto è parte attiva solo all'inizio e poi ricompare alla fine del dramma muta e velata. La vicenda della reggia di Fere ruota intorno agli antefatti e alle conseguenze del suo gesto, così come in questo caso le azioni sono legate in maniera diretta e indiretta alla principessa troiana, che è il motore dell'azione. Inoltre, a mio avviso, la figura dell'eroina, lungi dal poter sparire

[119] Kitto 1961, pp. 230-236. Numerose sono le affermazioni antispartane e i personaggi negativi per eccellenza sono Menelao, re di Sparta, e sua figlia. Cf. Martinazzoli 1946, pp. 113-114 e Lesky 1996 pp. 520-521. Non bisogna dimenticare che lo scoliaste al v. 445 sostiene che l'opera fu composta proprio quando l'odio fra Atene e Sparta aveva raggiunto il culmine. Garzya 1951, pp. 110-111, tuttavia, considera la *Tendenz* antispartana secondaria.

[120] Boulter 1966.

[121] Steven 1971, p. 13.

[122] Allan 2000, pp. 84-85.

[123] Storey 1989 (che in particolare si basa sulle frequenti occorrenze del lessico domestico); Phillippo 1995; Kyriakou 1997.

[124] Nápoli 1999, p. 42.

[125] Nápoli 1999, pp. 49-73. Lo studioso, partendo dal lavoro sul lessico di *Andromaca* realizzato da Juan Antonio López Féres (1976) e dallo studio di Rodríguez Adrados del 1995, individua l'uso del vocabolario dell'amore nella tragedia, ma sottolinea che all'interno dell'opera ci sia un intento istituzionale, in quanto il problema della sterilità è solo apparentemente privato, riflettendosi sul piano pubblico (eredità, potere, trono). Lo studioso rigetta il problema erotico sollevato da Garzya, giacché dallo studio sul lessico amoroso contenuto nella tragedia si evince che i termini vengono spesso impiegati in un senso diverso da quello apparente e che mai all'interno dell'opera ci sono lemmi che rimandano alla sfera erotica, ma essi si legano invece all'ambito interpersonale (*philia*). Sull'importante concetto delle relazioni interpersonali e sul lessico gravitante intorno alla *philia* all'interno della tragedia vd. Nápoli 1999 pp. 52-62 (che cita anche il lavoro di Craik E.M., *Marriage e Property*, Aberdeen 1984, pp. 24-26). L'uso dei patronimici ha la stessa funzione, in quanto priva il personaggio della sua individualità, intrappolandolo nella sfera istituzionale e palesando il ruolo occupato nella gerarchia sociale (pp. 50-51). La contesa fra le donne non è finalizzata a ottenere l'amore di Neottolemo, ma ad avere una posizione vantaggiosa nella società in cui si trovano (p. 67). Cf. Kyriakou 1997, p. 14.

[126] Papadimitropuols 2006.

così precocemente dalla scena,[127] salvo improbabili e grossolane *defaillances* narrative, fa sentire la sua voce proprio con il suo silenzio: non ha più bisogno di parlare perché il figlio è ormai salvo; il suo intervento non è necessario perché proprio come una donna virtuosa e ideale si affida silenziosamente all'uomo.[128] Non si ribella e acconsente a contrarre nuove nozze, come le ha imposto la divinità, ma il suo cuore appartiene a Troia. Euripide immortala così Andromaca: sarà per sempre la moglie fedele di Ettore (per cui intona l'unico lamento funebre) e la madre infelice (la nascita di un figlio non cancella la morte dell'altro). Ed è proprio con questa immagine che la ritroviamo in Virgilio: immobilizzata nel suo passato.[129]

Andromaca risulta la vera protagonista della vicenda, in quanto incarna l'apoteosi dell'ironia e della volubilità della sorte umana,[130] della metabolhé, che produce capovolgimenti di ruoli[131] e conduce allo scontro fra apparenza e realtà.[132] La vedova di Ettore è un emblema, il simbolo che rappresenta tutti questi elementi insieme. La donna è ambiguamente concubina e moglie di Neottolemo, amica e nemica nello stesso tempo, *mater dolorosa* (in quanto genitrice di Astianatte) e nel contempo piena di speranza (in quanto madre di Molosso), schiava ma con la libertà di parola, vittima e "carnefice"di Ermione, barbara ma portavoce delle istanze di moderatezza greca. La stessa dualità si riflette negli altri personaggi che si relazionano a lei: Ermione è moglie ma nemica del marito. Peleo è un vecchio che difende con la forza di un giovane l'unico erede della sua stirpe e la madre che lo ha messo al mondo, Menelao è il vincitore della guerra di Troia, ma al contempo è un antieroe, vile e codardo.[133] Oreste è il promesso sposo privato delle nozze e Neottolemo assume alternativamente i connotati di Ettore

[127] Vd. *supra* (stesso paragrafo) le varie argomentazioni degli studiosi.
[128] cf. Bornmann 1962, p. XXI.
[129] *Aen*. 3.300 ss.
[130] Risulta emblematico l'augurio che Andromaca rivolge a Peleo (v.750: ὦ πρέσβυ, θεοί σοι δοῖεν εὖ καὶ τοῖσι σοῖς, «Vecchio, che il cielo dia ogni bene a te e ai tuoi»), che viene presto disatteso con la morte improvvisa di Neottolemo.
[131] A parte Andromaca ed Ermione, anche Neottolemo e Peleo subiscono drastici cambiamenti: il figlio di Achille viene presentato durante l'aggressione come un agile danzatore (v. 1135), ma poi arriva in scena da cadavere fermo e immobile; Peleo nel diverbio con Menelao si presenta dritto e impettito (v.761), ma quando apprende la morte del nipote si accascia al suolo. A livello macroscopico, come ha osservato Centanni 2011, pp. 44-54, si ama l' a\prosdókhton, l'effetto imprevisto e inatteso, per cui si tende a utilizzare la norma sofistica del capovolgimento della *doxa*, presentando dei caratteri con peculiarità diverse da quelle della tradizione: Neottolemo è rispettoso e misurato; Peleo, pur provato dagli anni, non è debole ma forte e veemente; Menelao è sleale e vile, intervenendo con violenza in un'insensata contesa familiare e non in uno scontro bellico ad armi pari; la stessa Andromaca non rispecchia meramente la vedova omerica, ma modifica il suo carattere, si fa pragmatica, sembra aver accolto i consigli che la suocera le ha suggerito nelle *Troiane* (vd. *infra*, par. 3.1 "*Troiane*"), opera che, pur scritta successivamente, permette di giustificare *a posteriori* alcuni atteggiamenti di accondiscendenza dell'eroina verso i nemici.
[132] Cf. *Andr*. 319-320 : ὦ δόξα δόξα, μυρίοισι δὴ βροτῶν /οὐδὲν γεγῶσι βίοτον ὤγκωσας μέγαν «Cosa è mai la fama? La fama! Ha reso grandi tanti individui che non valevano nulla» (trad. it. Albini 2011⁶, p. 23).
[133] Euripide, inoltre, ribalta la situazione illustrata nell'*Odissea*, in cui Menelao ha caro Megapente, un figlio illegittimo avuto da una schiava, per il quale organizza il banchetto di nozze insieme a quello della figlia legittima Ermione *(Od*. 4.3-15).

e quelli del padrone omicida.[134] Molosso è il figlio illegittimo e schiavo, ma nel contempo il solo discendente della casa degli Eacidi. I vecchi alleati durante la guerra di Troia, si trovano a essere ora nemici (Neottolemo/Peleo e Menelao), laddove i nemici si alleano (Andromaca e Neottolemo/Peleo). Lo stesso coro è composto da donne tessaliche, che mostrano comprensione per la barbara. Gli eventi, poi, sono tutti legati da un rapporto di causalità, per cui dallo scontro di Andromaca e Ermione scaturisce quello fra Menelao e la concubina e, a seguire, quello di Menelao e Peleo e infine quello di Oreste e Neottolemo (che però non viene rappresentato sulla scena).

La tragedia si presenta inoltre come un'alternanza di a\mhcaniéa e swthriéa, in cui alla situazione di isolamento tragico succede di volta in volta la salvezza ad opera di un nuovo personaggio (Andromaca è salvata da Peleo, Ermione da Oreste, la casa degli Eacidi da Teti).[135]

La vicenda si articola con lo scontro di coppie antagoniste: Andromaca-Ermione; Menelao-Peleo; Oreste-Neottolemo. È abbastanza evidente la coloritura anti-spartana (anche se non è di primaria importanza): Menelao e la figlia Ermione sono la trasfigurazione dei valori negativi, o meglio degli anti-valori; Peleo e la barbara Andromaca, al contrario, sono i portavoce dei sentimenti più veri e autentici e delle virtù più alte, senza distinzioni fra vinti e vincitori, greci e barbari. Per essere considerati giusti non basta appartenere al popolo ellenico (Menelao, Ermione, Peleo, Neottolemo), perché la lealtà e la moralità si misurano in base al comportamento e non al territorio (Andromaca, pur essendo asiatica, è superiore ai suoi avversari).

[134] Neottolemo non è presente nella vita del figlio, a differenza di Ettore, tuttavia la sua descrizione ricorda in qualche caso l'eroe troiano. In effetti, ricopre il ruolo del marito di Andromaca quando indossa le stesse armi scintillanti (v. 1146). La descrizione dettagliata dell'aggressione ricorda quella che Andromaca immaginava per Ettore (*Il.* 6.409-410, dove la donna teme che il marito muoia sotto i colpi di molti Achei che potrebbero balzare tutti insieme sopra di lui). Quando l'eroe schiva i colpi dei nemici fa movimenti che rievocano quelli della danza pirrica, che lo stesso Ettore si vanta con Aiace di saper fare *(Il.* 7.241). Anche il cadavere orrendamente sconciato (vv. 1149-1157) ricorda l'accanimento dei Greci sul corpo dell'eroe troiano (*Il.* 22.367-374). Dopo l'allusione alla lotta per riprendere il corpo del figlio di Achille(v. 1159. Cf. libro diciassettesimo dell'*Iliade* in cui si narra la lotta per recuperare Patroclo ormai cadavere), questo viene riconsegnato alla famiglia, come quello del figlio di Priamo. Neottolemo, è vicino anche a eroi greci legati alle vicende di Ettore: Aiace è travolto dai dardi dei Troiani (*Il.* 16.101-108) e la morte del nipote di Peleo ricorda quella di Patroclo (*Il.* 16.805-808). Tuttavia Neottolemo rappresenta un *alter ego* del padre Achille, che, come lui, nell'*Iliade* può essere considerato un eroe assente per gran parte della narrazione, ma del quale si parla dall'inizio alla fine dell'opera. Neottolemo, nella fusione "tragica", è come se incarnasse l'elemento troiano e l'elemento greco insieme, a sostegno del fatto che non esiste per il poeta una netta linea di demarcazione fra gli opposti e che Molosso rappresenta l'unione delle due stirpi. Kyriakou 1997, pp. 18-19 osserva che Neottolemo è spesso associato al padre, ma la sua figura è scevra degli elementi negativi della tradizione.

[135] Ferrari 1971, pp. 215-218.

L'opera manca di una vera *Spannung*, in quanto fino alla fine del dramma si susseguono vari colpi di scena, ma la causa scatenante di tutti questi contrasti va ricercata in Andromaca e nel suo rapporto con il padrone.

Accanto alla mutevolezza della sorte, alla base dell'opera c'è il tema del matrimonio[136]-per utilizzare un'espressione saffica- "dolce-amaro:"[137] Andromaca è legata ancora a Ettore, che è morto; è la sposa concubina di un grande eroe, il cui padre le ha ucciso il primo marito; Ermione è moglie legittima di un uomo di nobile stirpe ma è insoddisfatta, insicura e per nulla legata da sincero affetto a Neottolemo (la loro unione conduce alla morte l'eroe; Peleo, infatti, aveva consigliato al nipote di non sposare una donna simile); Oreste per sposare Ermione deve uccidere il rivale. Vengono evocati altri matrimoni funesti: Menelao ed Elena, Paride ed Elena, Agamennone e Clitemnestra, Peleo e Teti. Quest'ultimo, ritenuto un matrimonio ideale, come quello di Ettore e Andromaca, pur iniziato sotto i migliori auspici e con la benevolenza degli dei, è tuttavia segnato da lutti (morte del figlio e dell'unico nipote).[138] Il dettaglio mitico, con la rievocazione delle nozze fra Peleo e Teti, quindi, non può essere giudicato retorica fine a se stessa o un elemento gratuito e superfluo[139]: il matrimonio è uno degli elementi fondamentali del dramma e le nozze divine chiudono anche la tragedia, con l'apparizione di Teti e il suo ricongiungimento con il marito Peleo, dando all'opera una struttura quasi ad anello.[140]

Andromaca rappresenta la personificazione di una contraddizione culturale: pur essendo barbara rappresenta la moderatezza greca e, nonostante sia una schiava, "*ironically becomes the center and the symbol of the legitimate household and its continuity*."[141]

---

[136] Non è dello stesso parere Martinazzoli 1946, p. 112.

[137] Sapph. 130. 2 LP. Nella tragedia Euripide utilizza l'aggettivo saffico pikroév in due occasioni: v. 291 in riferimento al matrimonio di Elena e Paride; v.384 in riferimento alla scelta che Menelao pone ad Andromaca. Al verso 1002 cui viene impiegato l'avverbio corrispondente per indicare proletticamente che il pentimento di Neottolemo a Delfi sarà doloroso.

[138] Cf. Albini 2011⁶, pp. XXV-XXVI.

[139] Rispecchia quello di Andromaca e Neottolemo: un'unione sbilanciata e quindi funesta (libero+schiava=dea+mortale).

[140] Allan 2000, pp. 13-39 osserva che a livello macroscopico la guerra di Troia si è aperta in un contesto mitico con le nozze di Peleo e Teti e le sue conseguenze possono dirsi concluse in questa tragedia con l'intervento della divinità, che offre la possibilità di un nuovo inizio e l'archiviazione dei fatti di Ilio. Elliott Sorum 1995 interpreta tutta la tragedia come una ricostruzione e manipolazione della tradizione, per cui Euripide avrebbe riproposto nella sua opera un doppio del giudizio di Paride (avvenuto, come si sa, in occasione delle nozze di Peleo e Teti e causa della guerra) e di episodi iliadici, colmando nel contempo il divario fra le storie indipendenti di Neottolemo, Andromaca, Ermione e Oreste. Neottolemo, a differenza di Paride, ha scelto una donna per il suo buon carattere e non per la bellezza fisica. Questo ha scatenato una guerra familiare per cui si richiede l'uccisione di un innocente (Ifigenia= Molosso). Come osserva la studiosa, sono presenti rimaneggiamenti di episodi omerici: ci sono due uomini che contendono per una donna, mentre qui la situazione è capovolta (due donne che litigano per un uomo); Menelao abbandona la contesa con Peleo, come Agamennone lascia quella con Achille. I personaggi che nell'*Iliade* sono presentati come vittime dell'impulso erotico di Elena e Paride, qui ricevono la speranza di un radioso futuro. La struttura ad anello trova il suo fulcro nella figura di Molosso: la tragedia si apre con il timore della sua sorte e si chiude con la garanzia del suo futuro (vd. Albini 1974, p. 94).

[141] Elliott Sorum 1995, p. 379.

Come aveva già ipotizzato Ettore nell'*Iliade*,[142] la moglie dovrà servire una padrona greca, tessendo per lei e soprattutto andando a prendere l'acqua a una fonte.[143] In questa tragedia c'è una grande attenzione alla condizione servile: al di là dei veri schiavi (Andromaca, Molosso, l'ancella, i servi che prendono e legano la vedova di Ettore), c'è anche chi teme di diventare uno schiavo (Ermione).

Il profilo di Andromaca che emerge dalle sue confutazioni alle argomentazioni di Ermione ci restituiscono l'immagine di una donna, la cui eloquenza è impiegata per ottenere il proprio scopo. La moglie legittima di Neottolemo le rivolge accuse basate su luoghi comuni (le barbare sono maghe e usano filtri magici, sono lussuriose, accettano la poligamia e l'incesto; uccidono i propri familiari), che, in parte, paradossalmente sarebbero da imputare proprio alla sua famiglia (Clitemnestra e Elena in particolare),[144] ma Andromaca riesce sempre a tener testa all'avversaria e apporta delle argomentazioni più convincenti: la stessa accusa di poligamia viene rigettata da Andromaca, la quale sostiene solo di non essere stata una moglie eccessivamente gelosa per il bene del proprio matrimonio (vv. 222-225), attribuendo invece tale costume ai Traci (vv. 215-219).[145] Andromaca tenta di rabbonire Ermione, usando abilmente il discorso e glissando sulle motivazioni sociali e politiche, non infondate, dell'intervento di Ermione. Le sue parole possono essere interpretate come una sorta di *captatio benevolentiae*. Se si considerano inoltre i suggerimenti dati all'ancella (v. 85, in cui dice che la donna è capace di trovare vari espedienti per i propri fini) si può pensare anche che il suo discorso non sia del tutto veritiero (ha allattato davvero i figli di un'altra donna?), ma che usi qualche menzogna per dimostrare la sconvenienza dell' azione della fanciulla.

Dopo la salvezza sua e di suo figlio la donna non parla più, perché non è necessario: non deve più agire o parlare per proteggere il marito (come nell'*Iliade*) o per salvare il figlio (come nelle *Troiane*). Ha esaurito il suo compito di moglie e madre. Il suo silenzio per la morte di Neottolemo è in sintonia con tutto il tono della tragedia: non c'è amore per l'eroe greco, non c'è complicità. Dai versi si evincono parole di stima solo dal punto di vista eroico (vv. 341-344) e non affettivo.[146] Il suo atteggiamento verso il padrone è rispettoso e accondiscendente

[142] *Il.* 6.454-458.

[143] Gualerzi 2005, pp. 29- 34, nella sua disamina della vita di Andromaca da Omero a Virgilio, osserva che la tessitura è un'attività che svolgono tutte le figure femminili, sia divine che umane, sia padrone che serve (infatti la stessa Andromaca in *Il.* 22.440-441 sta tessendo una tela), ma il simbolo della somma degradazione per la moglie di Ettore è doversi recare ad attingere l'acqua, perché ciò implica un abbandono della sicurezza delle mura domestiche, dentro le quali vive una brava e virtuosa moglie.

[144] Elliott Sorum 1995, p. 378.

[145] Nápoli 1999 pp. 64- 66.

[146] Bornmann 1962 p. XX sostiene che si tratti di "muto disprezzo",che si attenua in rispetto solo in quanto padre del figlio. In effetti i suoi sentimenti verso Neottolemo rimangono ambigui, ma sicuramente non si può parlare di

solo in termini opportunistici. Andromaca accoglie i suggerimenti che la suocera le ha dato nelle *Troiane*, per rendere più mite la sua situazione.[147] Morto il figlio di Achille la donna trova una difesa in Peleo e poi nel matrimonio con Eleno. Non ha bisogno di Neottolemo e quindi non c'è necessità di manifestare dolore per la sua morte. Euripide non stravolge l'immagine omerica di questa donna, ma ne cristallizza per sempre il ritratto: l'unico uomo che piange nella sua storia è Ettore, così come l'unico figlio defunto è Astianatte.

Andromaca rappresenta la fusione di presente, passato e futuro in un *unicum* di dolore,[148] per cui convivono nello stesso personaggio tre piani cronologici differenti. Esattamente come nell'*Iliade,* la donna già nel prologo[149] con una *climax* ripercorre il suo passato,[150] analizza il

---

amore né affetto (non riscontro neanche quella tenerezza indicata da Pohlenz 1978,² p. 337). È plausibile che il personaggio assuma un atteggiamento cauto rispetto al padrone; non vuole sbilanciarsi davanti ai nemici che potrebbero utilizzare le sue parole contro di lei; non parla mai male del figlio di Achille, tranne quando la situazione sembra ormai disperata (vv. 391-392: Andromaca accusa Neottolemo di essere l'unico responsabile,) e quando ha paura invoca Ettore come protezione e non il figlio di Achille (vv. 523-525). Il rapporto fra Andromaca e Neottolemo non è felice, è basato sulla forza, sulla sottomissione (cf. Ribeiro Ferreira 1971-72, p. 459; Pórtulas 1988, pp. 285-286) e sulla "resistenza passiva del corpo" (Pórtulas 1988, p. 289). Lo rimprovera implicitamente per la sua lontananza che rende il figlio vulnerabile e sembra condannare la paternità dell'eroe, che risulta "padre"più di nome che di fatto (vv. 75-76: ὁ δὲ κεκλημένος / πατὴρ ἔτ' ἐν Δελφοῖσι τυγχάνει μένων, «L'uomo che porta il nome di padre se ne sta ancora lì, a Delfi», trad. it. Albini 2011⁶, p. 9). La donna sottolinea più volte di aver giaciuto con lui per forza (vv. 36-37; 390) e solo quando non ha nulla da temere, lontano da orecchie indiscrete, si abbandona al doloroso ricordo (vv. 91-116). Già Kamerbeek 1943, p. 56 evidenzia che non c'è affetto per Neottolemo e che la prigioniera è sprezzante nei suoi riguardi (lo chiama "isolano"al v. 14. Cf. Sen. *Tr*. 989-992 in cui Ecuba disprezza il suo padrone Ulisse, la cui terra è circondata dal mare) e prova rancore per la sua partenza. La sua unica preoccupazione è il figlio e l'interesse che ha per Neottolemo è direttamente proporzionale alla sua capacità di difenderla (cf. Papadimitropoulos 2006, p. 151). Andromaca si sente sola, senza amici, a parte l'ancella (v.87). Mi trovo più vicina a questa interpretazione, anziché a quella di Albini 1974, p. 87, che reputa che Andromaca provi sincera stima per Neottolemo.

147 *Tr*. 697-705. Per ironia della sorte, la suocera consiglia la nuora di essere accondiscendente con il marito per avere la speranza che Astianatte, figlio di Ettore, crescendo, possa far risorgere Troia, ma, come si sa, l'unico bambino che sopravvive e che avrà il compito in qualche modo di far risorgere la rocca di Ilio sarà Molosso, figlio di Neottolemo. Vd. *infra* par. 3.1 "*Troiane*".

148 Elliott Sorum 1995, p. 377 afferma "*Andromache's past is familiar, but her present situation is new*". Infatti dalle nostre conoscenze sappiamo che la vicenda di Andromaca comincia in Omero, che probabilmente attinge a qualche tradizione precedente. La sua storia successiva è composta di frammenti in cui la moglie di Ettore diventa una schiava. In Euripide la troviamo a casa di Neottolemo, così come affermano alcuni passi dell'*Iliupersis* e *Nostoi*, ma ci sono versioni diverse sul suo trasferimento in Epiro (per la ricostruzione della storia dell'eroina rimando a Garzya 1952, pp. 107-110; Elliott Sorum 1995, p. 375; Nápoli 1999 pp. 38-40 e soprattutto a Bornmann 1962, pp. IX-XIII). L'Andromaca che troviamo in questa tragedia ha un temperamento diverso da quella omerica, pur mantenendo invariati i suoi requisiti di moglie devota e madre affettuosa. La situazione in cui si trova è diametralmente opposta a quella vissuta quando il marito era in vita; al di là delle innovazioni apportate al mito da Euripide, per cui rimando al già citato lavoro di Garzya 1952 (soprattutto pp. 115-116 in cui vengono elencate schematicamente tutte le modifiche e Bornmann 1962, pp. XIV- XVII), Elliott Sorum 1995, p. 377 evidenzia il ribaltamento della sua sorte e sottolinea come il passato e il presente diventino un tutt'uno e siano riscritti in forma nuova: la donna, infatti, 1) vive in un palazzo non familiare, ma straniero; 2) non è regina ma schiava; 3) ha un figlio diverso da Astianatte, ma che viene ugualmente minacciato di morte; 4) ha un altro "marito"; 5) ancora una volta c'è una contesa (fra due donne per un uomo e non fra due uomini per una donna,come nel caso di Briseide); 6) si attende la sentenza di uomo; 7) è ancora perseguitata dai Greci; 8) la causa del suo dolore è una donna (Ermione=Elena); 8) sebbene sia una schiava, l'ancella si rivolge a lei come "signora".

149 Vd. Volpe Cacciatore 2003, p. 45-46 che si sofferma sull'elegia (vv. 103-116).

150 La donna non parla della sua esistenza prima delle nozze con Ettore, né tantomeno di tutti i lutti causati dal padre del suo padrone. Euripide non si sovrappone a Omero, ma continua la sua narrazione. Il matrimonio,

suo presente e teme per l'imminente futuro. Laddove i suoi presentimenti nel poema omerico trovano realizzazione (Ettore è ucciso e Astianatte è gettato giù dalle mura), in questa tragedia le sue angosce non si concretizzano (Molosso *in extremis* viene salvato): Andromaca può proteggere il figlio, può essere per lui madre e padre nello stesso tempo, trovandosi in una posizione privilegiata rispetto all'ultimo giorno di Troia.

La tragedia presenta la contesa fra personaggi che basano le loro azioni su valori differenti; il dramma si può dividere in due quadri: nel primo Andromaca è la perseguitata ed Ermione è la perseguitante, nel secondo la situazione viene totalmente ribaltata. La tragedia, come le *Troiane*, si conclude con la morte di un nipote, pianto non dai genitori, ma dai nonni (il nonno Peleo e la nonna Ecuba). Senza la morte di Neottolemo, la tragedia avrebbe avuto un lieto fine, ma l'entrata in scena del cadavere riconduce l'opera al suo carattere tragico. La sensazione in apparenza non è totalmente negativa (come quella che si manifesta nelle *Troiane*): l'intervento della dea Teti allude a un barlume di speranza e promette la rinascita e la fusione di due stirpi, greca e barbarica, attraverso la sopravvivenza del piccolo Molosso, contemporaneamente troiano e greco.[151] La morte di Astianatte ha avuto il fine di evitare la rinascita di Troia,[152] ma è stato un sacrificio inutile in quanto la città nemica paradossalmente rinascerà attraverso il figlio di Neottolemo. Belfiore afferma che il finale è solo apparentemente felice:[153] la divinità, infatti, è indifferente alle sofferenze umane (Teti non si cura del nipote); nulla fa pensare a un culto di Neottolemo *post mortem*;[154] la scomparsa dell'eroe, se è vero che dissolve la relazione ambigua, fa perdere alle razze la loro identità. Neottolemo, come Paride, introducendo una straniera in casa, conduce alla morte la propria città (Troia=Ftia), di cui, infatti, non si sa più

azzerando la vita precedente, restituisce alla società una donna nuova. Vd. Kyriakou 1997, pp. 8-10. La studiosa osserva che, nonostante Andromaca parli spesso del suo passato, non accenna mai alla strage compiuta da Achille ai danni della sua famiglia. Un'informazione del genere sarebbe stata facile da inserire in qualsiasi punto della tragedia, soprattutto nel prologo, e avrebbe rafforzato il *pathos* dell'opera, in quanto avrebbe reso ancora più evidente la tragicità della sorte dell'eroina, costretta a vivere con il figlio di chi le aveva ucciso tutti gli affetti più cari. Euripide evidentemente non vuole spostare l'attenzione su elementi estranei alla fisionomia del suo personaggio, totalmente assorbito dal suo matrimonio, tanto da essere destinata a sposarsi con l'unico sopravvissuto della famiglia del marito, Eleno (che per ironia della sorte ha corrispettivo maschile dell'antroponimo della donna che le ha rovinato la vita). Nel dramma omonimo, come nell'*Iliade,* Andromaca rievoca il passato, analizza la sua situazione presente, vede in un uomo (Ettore=Neottolemo) l'unica sua salvezza. Come nelle *Troiane* qualcuno le annuncia (Menelao=Taltibio) la decisione di morte del figlio (Molosso=Astianatte). È un destino, al contempo drammatico e ironico, che si ripete e soverchia la vita di questa donna. Il tragediografo ateniese vuole evidenziare qui e nelle *Troiane,* che il suo personaggio ha senso solo in quanto madre e moglie, come nell'*Iliade*. In modo simile la storia di Neottolemo inizia con il suo arrivo a Troia (Neottolemo=Andromaca), mentre viene taciuta la sua vita precedente.

[151] Euripide veicola, quindi, un messaggio pacifista, in nome delle virtù e dei valori che non hanno confini geografici.

[152] Vd. *infra (*par. 3.2 "Commento alle *Troiane*" e par. 8.2 "Andromaca ed Ermione").

[153] Belfiore 2000, pp. 98-100.

[154] Il sepolcro di Neottolemo non serve per ricordare l'eroe, ma per non far dimenticare il vergognoso delitto di Oreste e degli abitanti di Delfi (*Andr.* 1239-1242).

nulla, spostando lo scenario a Delfi e in Molossia. Tutto ciò che sopravvive a Ftia sembra che siano le sue donne (coro), come accade a Troia (*Troiane*); Euripide lascerebbe così l'impressione che sia Troia che Ftia abbiano fallito nel creare una società civilizzata. Nonostante le valide riflessioni di Belfiore, tuttavia, l'epilogo, a mio avviso, prospetta un taglio con il passato, in vista di un futuro migliore,[155] benché per la realizzazione di esso sia fondamentale l'intervento degli dei, le cui imperscrutabili volontà condizionano gli eventi umani: gli immortali non si curano di punire gli ingiusti e di gratificare i giusti, ma concedono a tutti un premio, ai pii (Andromaca, Molosso, Peleo) e ai meschini (Ermione, Menelao, Oreste),[156] e permettono l'uccisione di un supplice (Neottolemo), salvandone un altro (Andromaca). La vita va avanti nonostante dolori inaspettati e ricompense; il destino accomuna tutti: buoni e cattivi, colpevoli e innocenti, vincitori e vinti, greci e barbari.[157] Nella tragedia si salvano tutti, tranne il figlio di Achille, che diventa quasi il capro espiatorio, il sacrificio necessario per propiziarsi il buon esito della nuova missione, della nuova vita.

Potrebbe sembrare priva di giustificazione la decisione di Euripide di accennare al primo figlio di Andromaca, Astianatte, una volta sola nel prologo. La sua morte ad opera di Neottolemo, che lo avrebbe gettato giù dalle mura, era presente anche nella *Piccola Iliade* ed era ben nota all'autore; il poeta, tuttavia, non si sofferma su questo avvenimento, probabilmente perché il rispetto mostrato dalla donna verso il suo padrone sarebbe risultato artificioso o quantomeno inverosimile e, di conseguenza, l'atteggiamento di Menelao sarebbe apparso meno grave agli occhi degli spettatori: giacere con il figlio dell'uccisore del marito è già presentata come un'immane sofferenza, ma doversi unire con il carnefice del proprio figlio e riporre in lui speranze di salvezza sarebbe stato troppo innaturale; il brutale comportamento tenuto dall'eroe nel poema del *Ciclo*,[158] viene taciuto e anche nelle *Troiane* non se ne fa menzione, anzi l'eroe è

[155] Non sono quindi del tutto d'accordo con Albini 2011⁶ p. XXVI, secondo cui la conclusione non serve a controbilanciare l'angoscia e le disgrazie trascorse. L'epilogo non è del tutto rasserenante, ma in un certo senso svolge una funzione catartica ed è latore di oblio: è l'inizio di una nuova vita, che sembrava impossibile (unione fra greci e barbari, immortalità per gli uomini), ma che invece ha trovato realizzazione, suo malgrado, attraverso gli dei (vv. 1284-1288: πολλαὶ μορφαὶ τῶν δαιμονίων, / πολλὰ δ' ἀέλπτως κραίνουσι θεοί / καὶ τὰ δοκηθέντ' οὐκ ἐτελέσθη, / τῶν δ' ἀδοκήτων πόρον ηὗρε θεός, «Molti sono gli aspetti del divino/ molte sono le risoluzioni inattese dei celesti;/ quello che si credeva non si è compiuto, / un dio trova la strada per l'impossibile, / e questa vicenda si è suggellata così». Trad. it. Albini 2011⁶, p. 75). Anche Nápoli 1999, pp. 72-73 conclude il suo lavoro con l'affermazione di un epilogo assolutamente negativo evidenziato dall'apparizione insperata e insospettata di Teti, che ha il fine di prolungare la sensazione di vanità e vacuità della condizione effimera dell'esistenza umana.

[156] Non sono d'accordo quindi con Kamerbeek 1943, p. 64 che interpreta la tragedia come il trionfo di Andromaca e Troia.

[157] Kyriakou 1997, pp. 25-26. La studiosa tuttavia giunge alla conclusione di un epilogo pessimista in cui nessuno cambia, nessuno apprende dai propri errori, ma tutti rimangono identici dall'inizio alla fine.

[158] Nel poema del *Ciclo*, risalente a circa il VII sec. e attribuito a Lesche, agisce con fredda crudeltà: *Ilias Parva*, *fr.* 21, 1-11 Bernabthraeo: αὐτὰρ ᾽Αχιλλῆος μεγαθύμου φαίδιμος υἱὸς/ ῾Εκτορέην ἄλοχον κάταγεν κοΐλας ἐπὶ νῆας./παῖδα δ' ἑλὼν ἐκ κόλπου ἐυπλοκάμοιο τιθήνης /ῥῖψε ποδὸς τεταγὼν ἀπὸ πύργου, τὸν δὲ πεσόντα /ἔλλαβε

rispettoso e acconsente alle richieste di Andromaca, mentre della morte di Astianatte viene accusato solo Odisseo.[159]

Il racconto di Andromaca funziona da raccordo fra due saghe differenti (quella degli Eacidi e quella troiana) e fornisce al prologo una nota di maggiore *pathos*, derivato dall'uso della prima persona.[160] Nonostante possa rimanere qualche perplessità sulla scelta dell'autore di ridurre nell'ultima parte della tragedia il personaggio principale a una presenza muta, tuttavia la figura di Andromaca risulta ben congegnata dall'inizio alla fine. Dissento quindi dal pensiero di Pohlenz quando osserva che il personaggio di Andromaca nel prologo parla in maniera stereotipata, che non è animata da una forte passione ma solo da un "dolore malinconico."[161] Il poeta sceglie di far raccontare le vicende alla donna per presentare sin da subito la sua nuova Andromaca: certamente il prologo risponde ai requisiti richiesti (racconto degli elementi fondamentali che permettano allo spettatore di orientarsi nel dramma), ma la rievocazione del suo passato in maniera lucida permette di caratterizzare sin da subito la donna come moglie di Ettore, che ha acquisito saggezza e ponderatezza, a differenza della sua rivale Ermione, e che mostra la sua dignità regale nonostante la condizione di schiava. La donna viene presentata nella sua dimensione umana e affettiva e mostra il suo eroismo all'interno di quel mondo che le compete (l'universo femminile si articola nel contesto domestico e nel ruolo materno).[162] La sua relazione con Ettore costituisce la sua vera identità e rappresenta l'unione ideale, anche se

---

πορφύρεος θάνατος καὶ μοῖρα κραταιή./ἐκ δ' ἕλετ' Ἀνδρομάχην, ἠύζωνον παράκοιτιν /Ἕκτορος, ἥν τε οἱ αὐτῶι ἀριστῆες Παναχαιῶν δῶκαν ἔχειν ἐπίηρον ἀμειβόμενοι γέρας ἀνδρί, «Dunque il valoroso figlio del coraggioso Achille condusse la moglie di Ettore sulle concave navi e avendo strappato dal seno della nutrice dalle belle trecce il figlio, avendolo afferrato per un piede, lo gettò dalla torre e la morte oscura e il potente destino accolsero quello che era caduto. Prese anche Andromaca, la moglie dalla bella cintura di Ettore, che a lui i principi degli Achei assegnarono come premio». Anche l'iconografia, già a partire dal VI sec., testimonia la morte del fanciullo per mano di Neottolemo.

[159] In *Tr.* 721-723 si fa ricadere la decisione su Odisseo che convince l'assemblea a non lasciare in vita il figlio del nemico. Già ancora prima di sapere questo, Ecuba ha un giudizio negativo sull'eroe, tanto che quando le viene riferito che è stata assegnata a lui, recita un vero e proprio lamento di morte (*Tr.* 279-282). Odisseo viene dipinto negativamente anche in *Ecuba*, dove l'eroe non si lascia convincere dalla donna a intercedere per Polissena, nonostante l'aiuto offertogli dalla vecchia regina in una situazione di pericolo. Vd. *infra* (par. 3.1 *"Troiane")*.

[160] Bisogna considerare che proprio nei drammi del mito troiano Euripide affida altre volte il prologo alle protagoniste della vicenda (Elena nella tragedia omonima, Ifigenia in *Ifigenia in Tauride*, Elettra in *Oreste)*.

[161] Pohlenz 1978², p. 335.

[162] A tal proposito mi discosto da quanto ha proposto Garzya, 1951 p. 117, secondo cui questa Andromaca di Euripide appare abbrutita dalla situazione, invecchiata, quasi irriconoscibile, se non fosse per i ricordi della vita felice del passato. A mio parere, pur nella sua condizione di schiava, la donna mantiene la regalità e la compostezza, che la connotano sin dai tempi di Omero e che la rendono regina, anche se indossa solo degli stracci. Non c'è riferimento alla sua avvenenza, perché questa non è un requisito fondamentale della moglie ideale; la sua bellezza non è deturpata, ma solo mutata. È sicuramente una donna più matura di Ermione, perché non è più una giovane sposa (ha già avuto due figli e si è unita con due uomini), ma la denigrazione della propria persona, pronunciata ironicamente da Andromaca stessa (vv. 196-198) fa parte dell'abilità dialettica della donna e del suo intento persuasivo. Le numerose allusioni alla prigioniera come regina o potenziale regina si scontrano con l'osservazione di Garzya; per Euripide la vera regalità non risiede nel potere ma nella buona disposizione d'animo. Cf. *supra* (par. 1.1 "Introduzione: Andromaca, emblema dei vinti in Euripide").

sfortunata. Il matrimonio con l'eroe troiano è basato sull'armonia, a differenza di quello con Neottolemo fondato sulla forza.[163] Pur nel dolore, la principessa troiana mantiene la sua lucidità nel ricordare lo sposo: le parole sono tenere, malinconiche piene di orgoglio. Tutto le è dolce di Ettore, forse anche l'infedeltà.[164]

La menzione del corredo e della ricchezza legano la sua figura a quella presentata da Omero e Saffo. L'Andromaca euripidea è meno idealizzata e più umana di quella omerica, perché reagisce e si ribella all'arroganza e all'insolenza dei suoi nemici, pur mantenendo inalterati i suoi tratti distintivi: la nobiltà, la moderazione, la capacità di sopportare le sue sofferenze, lo straordinario senso materno che le permette non solo di amare il figlio nato da una violenza, ma anche di sacrificarsi per lui. Si oppone a Menelao, obbedendo, come il marito, a valori eroici, pur declinati al femminile.

Andromaca è l'unico personaggio di cui non si dice nulla della famiglia di origine: per Euripide è come se la vita dell'eroina iniziasse con Ettore (esattamente come quella di Neottolemo inizia con la guerra di Troia[165]) e le sue virtù fossero misurabili in base al suo comportamento come moglie e come madre. Il riferimento a Tebe è funzionale solo a indicare l'inizio della sua vita a Troia come moglie e madre.

Concludo la disamina di questo argomento con le parole di Bornmann: «*Quello che fa di Andromaca una figura inconfondibile e le conferisce validità poetica è il suo pathos, un pathos che nasce dal ricordo della sua condizione regale perduta, ma pur sempre sentita, e dal tenace attaccamento alla memoria del marito. Euripide ha creato una volta per sempre quell'Andromaca che nell'episodio dell'Eneide, alla vista di Enea, saprà solo domandare : "Hector ubi est?" (III, 312). Di fronte ai suoi nemici dovrà di necessità essere passiva, una figura drammaticamente più statica, ma psicologicamente più mossa. Quella dignità di cui gli altri sono gelosi e che tenteranno di far riconoscere o imporre con la violenza, Andromaca sente di possederla già. Questo le conferisce un'ovvia superiorità morale, che contrasta tragicamente con il suo stato di schiava*».[166]

3.1 *Troiane*

[163] Come osserva Storey 1989, pp. 18-19 Neottolemo e Andromaca non hanno nulla in comune, *in primis* perché l'una è schiava e l'altro è libero. La casa in cui i due vivono è priva di armonia e non solo perché convivono due donne, ma anche perché lui, a differenza di Ettore, non è un padre presente. Quando si parla della loro relazione non si usa mai la parola *gamos (*ma in *Tr.* 660 Andromaca si definisce daémarta "moglie" di Neottolemo e in *Tr.* 662 l'eroe è chiamato poésin), eppure, per ironia della sorte, Andromaca deve confidare nella sua protezione e lei ha generato l'unico figlio dell'eroe.

[164] Cf. Ribeiro Ferreira 1971-72, p. 456.

[165] Vd. *supra*, stesso paragrafo.

[166] Bornmann 1962, p. XX.

L'opera viene presentata nel 415 a.C. e occupa il terzo posto di una tetralogia ruotante intorno a un unico argomento, la guerra di Troia, di cui facevano parte altre tragedie delle quali conosciamo i titoli e di cui possiamo ricostruire la trama a grandi linee soprattutto grazie all'aiuto di qualche papiro.[167]

Si procederà nell'analisi dell'opera seguendo la struttura utilizzata per *Andromaca*, ma dando particolare rilievo all'episodio che gravita intorno alla figura della donna e trattando più sinteticamente le altre parti.

a) Prologo (vv. 1-152)

Il prologo è recitato da Poseidone, che qui è amico dei Troiani,[168] a differenza di quanto accade nell'*Iliade.* Il dio racconta la presa della città e le drammatiche conseguenze (distruzione, uccisioni, riduzioni in schiavitù), descrive lo Scamandro risuonante dei lamenti delle prigioniere troiane, tra cui c'è "giustamente" (v. 35 e\ndiékwv) anche Elena, e preannuncia l'ingresso di alcune di loro (Ecuba, Polissena, Cassandra), senza menzionare Andromaca.[169] Atena, pur stupita del cambiamento di Poseidone, gli chiede inaspettatamente aiuto per punire i Greci per l'empietà compiuta da Aiace Oileo ai danni di Cassandra, violentata sul suo altare

[167] La tetralogia rappresentata durante gli agoni teatrali era composta da una trilogia tragica e un dramma satiresco. Nel nostro caso la prima tragedia del gruppo era *Alessandro*, che narrava la storia del figlio di Priamo dalla sua nascita fino alla sua *anagnorisis*. La seconda opera sarebbe stata *Palamede*, l'eroe accusato da Odisseo. L'ultimo dramma della trilogia tragica erano le *Troiane*, che comunque non chiudono l'argomento come invece avveniva con le *Eumendi* di Eschilo. La tetralogia era conclusa dal dramma satiresco *Sisifo.* Nel concorso tragico in cui la tetralogia viene presentata Euripide ottiene il secondo posto. Cf. Lesky 1996, pp. 570-572.

[168] Il dio afferma di aver sempre amato la città (vv. 6-7).

[169] Meridor 1989, pp. 19-20 osserva che Poseidone procede dal generale al particolare, parlando prima delle donne troiane e poi focalizzandosi a poco a poco sui personaggi. Tuttavia l'ordine di presentazione non segue quello reale dei fatti sulla scena. La studiosa fornisce anche una spiegazione sull'omissione di Andromaca nel prologo, sostenendo che, mentre tutti gli altri personaggi hanno qualcosa in comune fra di loro- in particolare la loro situazione è diversa o ha delle varianti rispetto a quella presentata nelle tragedie dello stesso autore-, la condizione di Andromaca è la medesima che troviamo nell'opera omonima (pp. 21-25). L'accurata riflessione di Meridor, tuttavia, a mio avviso, presenta qualche punto debole, in quanto la sorte di Polissena è pressoché identica a quella descritta in *Ecuba* e, omettendo la figura di Andromaca nel prologo, l'autore crea comunque una lacuna fra una scena e l'altra, che non può essere spiegata ipotizzando un grossolano errore della struttura narrativa. Inoltre l'ingresso dell'eroina su un carro, così come la sua partecipazione attiva alle esequie della giovane figlia di Priamo, costituisce un'innovazione euripidea assente nella tradizione e di cui non si accenna minimamente rispettivamente né nell'*Andromaca* né nell'*Ecuba* e che, quindi, poteva essere illustrata agli spettatori. Risulta plausibile che l'autore volesse fare proprio di questa omissione il punto di forza della sua opera: l'episodio di Andromaca gioca sull'effetto sorpresa, perché la donna entra in scena inaspettatamente su un carro insieme al figlio. Si può immaginare che in effetti Poseidone nel momento del prologo non veda la donna che non si trova nell'accampamento insieme alle altre. Sappiamo che più volte è stato rimproverato al poeta di scrivere dei prologhi troppo prolissi e particolareggiati con anticipazioni dell'epilogo (per esempio in *Alcesti,* in *Ecuba*, *Elena, Ifigenia in Tauride*), come in questo caso in cui si anticipa il sacrificio di Polissena e l'assegnazione di Cassandra ad Agamennone. Il silenzio su Andromaca carica l'ingresso del personaggio di un *pathos* sorprendente e inatteso e nello stesso tempo, essendo l'episodio posto tra quello di Cassandra e di Elena, presenta implicitamente la sposa di Ettore come intermediaria fra due tipologie di donne estreme: da un lato la sacerdotessa casta, priva di figli e destinata a morire presto, dall'altro la moglie fedifraga -che ha una figlia frivola come lei-, destinata a riottenere la sua vita spartana precedente.

(vv. 48-97).[170] Entra in scena Ecuba (già annunciata dalle parole del dio[171]), che recita una monodia in anapesti in cui compiange la sua città e se stessa, vittima del rivolgimento della sorte (vv. 100-101); la donna utilizza la frequente metafora della nave che naviga contro i flutti (vv. 102-109; cf. 137 dove è Ecuba ad arenarsi, e vv. 166, 686-696).[172] Ha perduto ormai tutto: patria, figli e marito.[173] Giace su duri letti (v. 114: e\n sterroi%v leéktroisi) e vuole vivere per sempre fra lacrime e lamenti (v. 119), perché questa è l'unica consolazione che le rimane (v. 120-121). Dopo una rievocazione sensoriale (vv. 126-127: la musica dei flauti per il peana e della zampogna) l'anziana regina accusa Elena di essere l'officiante del sacrificio di Priamo (v. 134: sfaézei). Lamenta il suo destino che l'ha vista, proprio ora che è vecchia, trascinata come una schiava via dalla reggia in cui era regina (vv. 138-142); la donna compiange le prigioniere troiane e le giovani vergini destinate a infelici nozze (v. 144: †καὶ κόραι δύσνυμφαι†) e le invita a piangere Ilio ridotta in cenere e intonare insieme a lei il canto, necessariamente diverso da quello che lei era abituata a cantare su cadenze di musica frigia nella reggia di Priamo.[174]

b) Parodo (vv. 153-229)

È composta da due coppie strofiche di diversa struttura. La prima vede uno scambio di battute fra il coro, composto dalle donne troiane, ed Ecuba, in cui le Troiane sottolineano ancora il dolore per la loro sventura e la vecchia regina, tramutatasi in una vecchia schiava, destinata a

[170] Anche la dea quindi modifica il suo atteggiamento rispetto all'*epos* omerico. Il dialogo fra le due divinità, come ha notato Canfora 2011, p. 68, sembra quasi estraneo allo svolgimento dell'azione tragica, in quanto la sentenza. secondo cui l'abbattimento di una città provoca la rovina del responsabile, non trova compimento nell'opera (vv. 95-97). Leggendo, tuttavia, l'*Andromaca* e le *Troiane* come un racconto unico, si può affermare che il secondo dramma rappresenti una giustificazione a posteriori dei comportamenti e fatti accaduti nel primo (vd. *supra,* par. 2.1 "*Andromaca*"). In tal senso la premonizione di Poseidone si realizza nella rovina della casa degli Eacidi. Nell'opera storiografica di Tucidide i Melii pronunciano una profezia simile agli Ateniesi (Th. 5, 90). Euripide potrebbe voler divulgare solo un messaggio pacifista, oppure, come afferma Canfora, dietro l'assedio di Troia si nasconderebbe Melo. Cf. *infra* (par. 3.2 "Commento alle *Troiane*").

[171] *Tr.* 37-38 Poseidone la descrive rannicchiata e piangente davanti alla porta. L'immagine è ancora più forte se si pensa che, mentre la donna versa in questa situazione drammatica, il dio la osserva dall'alto e parla con Atena senza che la vecchia regina se ne accorga. Il suo destino, quindi, è già segnato.

[172] L'uso della metafora nautica, così come in *Andromaca (*vd. *supra,* par. 2.1 "*Andromaca*"e *infra* par. 8.2 "Andromaca ed Ermione"), pone l'accento sulla volubilità della sorte ed evoca il viaggio dei Greci prima verso Troia e poi il ritorno verso la loro patria. Se nel primo caso l'esito è stato fortunato, nel secondo, sappiamo, anche in base alle dichiarazioni di Atena (ispirate probabilmente alla perduta opera del ciclo troiano Noéstoi), il viaggio sarà piuttosto difficile e travagliato. Cf. Albini 2011,[6] p. 177. La metafora del mare e della nave, frequente nelle *Troiane*, come ha osservato Pepe 1994, pp. XVI-XVII, fa sempre riferimento alla disgrazia. Il mare di per sé, sin dai tempi omerici, ha un'accezione negativa, che genera sentimenti di paura e presagi di morte (cf. le varie similitudini presenti nell' *Iliade*: per fare solo qualche esempio, *Il.* 2.144-149, 207-210, 394-399; 4.422-438.

[173] *Tr.* 107: ᾗι πατρὶς ἔρρει καὶ τέκνα καὶ πόσις, «[a me] a cui patria, figli e marito sono fluiti via come un corso d'acqua». La metafora è molto significativa in quanto indica il corso di un fiume che scorre ininterrottamente e le cui acque non possono mai tornare alla sorgente. La fortuna di Troia è totalmente tramontata e non c'è possibilità alcuna di una rinascita. In questi versi riecheggia il paénta r|ei% di Eraclito, filosofo di Efeso della generazione precedente a Euripide.

[174] Ecuba dice di cantare come una rondine che lancia ai suoi piccoli un grido. Cf. vv. 146-147.

divenire portinaia o nutrice (vv. 194-195), si paragona a "un inutile fuco,[175] miserabile forma di morte, evanescente[176] immagine di trapassato" (vv. 192-194, trad. Albini 2011, p.91). La seconda coppia strofica potrebbe intitolarsi, con una rievocazione manzoniana, "L'addio a Troia": le donne salutano per l'ultima volta (l'avverbio neéaton è ripetuto anaforicamente i versi 201 e 202) le loro mansioni domestiche (vv. 199-200, si ricordano il telaio e la spola) e le case dei genitori. Immaginano la loro imminente sorte: diventeranno concubine di un greco, schiave costrette prendere l'acqua alla fonte.[177] Si augurano nella sventura di essere assegnate ad Atene, alla Tessaglia, alla Sicilia o all'Italia meridionale,[178] ma non a Sparta (vv. 207-229).[179] Gli ultimi versi annunciano l'arrivo dell'araldo Taltibio.

c) I episodio (vv. 235-510)

Taltibio annuncia l'esito del sorteggio: Cassandra è stata assegnata ad Agamennone, Polissena alla "tomba di Achille"(v. 264),[180] Andromaca, la daémar, (v. 272 "moglie legittima") di Ettore, al figlio di Achille e infine Ecuba a Odisseo. Alla notizia della sua sorte, la vecchia regina comincia il suo rito funebre (si percuote il capo, si graffia il volto) ritenendo il suo padrone il peggiore di tutti i greci[181] e il suo destino il più doloroso di quello delle altre Troiane (vv. 290-292). Taltibio non rivela la destinazione delle rimanenti prigioniere, ma chiede la consegna immediata di Cassandra. La profetessa esce dalla tenda, con una fiaccola in mano, delirante (v. 307 mainaév), cantando un lugubre e sarcastico imeneo in proprio onore (vv. 308-341).[182] Subito dopo Cassandra si dichiara soddisfatta della sua sorte in quanto lei stessa è destinata a diventare la responsabile della morte di Agamennone (vv. 353-363. Cf. 404-405; 445; 448-450; 458-461). Infine argomenta che il destino dei Troiani sia migliore di quello dei

[175] Cf. Bacch. 1365. Cf. par. 9 "Approfondimenti intertestuali", D) Api e fuchi".

[176] *Tr.* 194 a\menhnoén "fugace" è detto propriamente dei sogni, delle ombre e dei fantasmi. Cf. *Od.* 10.521; 19.562. Ecuba si considera già morta alla stregua di uno spettro invisibile e impalpabile.

[177] Riecheggia in questi versi l'immagine iliadica evocata da Ettore in *Il. 6.* 456-458: la moglie dovrà tessere la tela per un'altra donna e dovrà portare l'acqua della fonte Messeide o Iperea.

[178] Si citano le terre bagnate dal mar Ionio e il territorio attraversato dal fiume Crati, che scorre presso Sibari. Euripide allude all'odierna Calabria dove sorgevano prospere colonie greche (Crotone, Sibari, Turi).

[179] Si pensi a tutte le valutazioni negative dei personaggi spartani (Menelao, Ermione) dell'opera precedente.

[180] Ecuba non comprende le oscure parole dell'araldo e immagina che la figlia sia stata addetta alla cura della tomba dell'eroe.

[181] Ecuba pronuncia un'aspra invettiva contro il figlio di Laerte: ἰώ μοί μοι./ μυσαρῶι δολίωι λέλογχα/ φωτὶ δουλεύειν, / πολεμίωι δίκας, παρανόμωι δάκει, / ὃς πάντα τἀκεῖθεν ἐνθάδ<ε στρέφει, / τὰ δ'> ἀντίπαλ' αὖθις ἐκεῖσε / διπτύχωι γλώσσαι, / φίλα τὰ πρότερ' ἄφιλα τιθέμενος πάλιν , «La sorte mi consegna come schiava/ a un essere immondo, subdolo, /nemico della giustizia, /a un mostro senza legge. /La sua lingua bifida rivolta le cose, /capovolge il qui e il là e /rende odioso a tutti ciò che prima era caro».(*Tr*. 281-288, trad. it. Albini 2011⁶ p. 97).

[182] Sono ripresi tutti gli elementi della cerimonia e del canto nuziale (fiaccole, accompagnamento della sposa, corteo, danze, inni a Imeneo, *makarismos*, lodi alla sposa) ma a Cipride viene sostituita Ecate, divinità ctonia legata al mondo degli Inferi (qaélamov= qaénatov). In *IA* 1054-1057 si mette in evidenza la circolarità e i movimenti coreografici del contesto imenaico con l'utilizzo del verbo e|liéssw, impiegato nei vv. 1054-1057, così come in E. *Tr.* 333. Sul ruolo svolto dai canti di nozze nelle tragedie di Euripide vd. Baltieri 2011 (soprattutto pp. 214-216).

Greci, che sono morti lontano dalla loro patria e dalla loro famiglia, e che Ettore, grazie alla guerra di Troia, ha acquisito onore e gloria (vv. 364- 404). Nonostante l'invito della figlia a non piangere ma a gioire per la vendetta che presto lei stessa compirà, Ecuba prorompe in un pianto disperato; l'anziana rievoca la felicità di un tempo, per averne conforto,[183] e piange la sua repentina e inesorabile disgrazia, per destare la compassione degli dei, passando in rassegna tutte le sue sventure (vv. 472-486). Si dichiara ormai senza speranza (v. 487): lei, madre di Ettore (v. 493), è destinata a divenire schiava e a dormire a terra anziché su letti regali (vv. 494-495). Vorrebbe avere accanto un figlio o una figlia, come conforto al suo dolore (vv. 500-504), e conclude il suo lamento con dei versi sentenziosi: τῶν δ' εὐδαιμόνων / μηδένα νομίζετ' εὐτυχεῖν, πρὶν ἂν θάνηι, «Tra i beniamini della fortuna nessuno può venir ritenuto felice, prima che abbia chiuso la sua esistenza ».[184]

d) I stasimo (vv. 511-567)

Il coro delle donne troiane nella triade del I stasimo descrive con immagini forti l'ultima notte di Troia: il giubilo per il cavallo di legno (strofe), le feste, i canti, le danze e i suoni di flauti che accompagnano il suo ingresso in città (antistrofe) e infine, nell'epodo, l'inganno disvelato accompagnato dalle grida e da immagini strazianti (bambini che protendono le braccia verso le madri, teste recise sui letti, massacri davanti agli altari, giovani donne destinate a generare figli preda dei Greci).[185]

e) II episodio (vv. 568-798)[186]

Il coro annuncia a Ecuba l'arrivo di Andromaca sul carro[187] nemico (v. 569-570, ᾽Εκάβη, λεύσσεις τήνδ' ᾽Ανδρομάχην/ ξενικοῖς ἐπ' ὄχοις πορθμευομένην;[188]): la donna insieme al

[183] Cf. *Tr*. 607-608: ὡς ἡδὺ δάκρυα τοῖς κακῶς πεπραγόσιν/ θρήνων τ' ὀδυρμοὶ μοῦσά θ' ἡ λύπας ἔχει, «Quale consolazione possono arrecare a chi soffre le lacrime, i gemiti e le lamentazioni, la musica segreta del dolore». (Trad. it. Albini 2011[6] p. 115).

[184] *Tr*. 509-510 (trad. it. Albini 2011[6] p. 109). Come in una Ringkomposition, nell'esodo Ecuba riprende lo stesso concetto, proclamando nei vv. 1203-1206: θνητῶν δὲ μῶρος ὅστις εὖ πράσσειν δοκῶν / βέβαια χαίρει·τοῖς τρόποις γὰρ αἱ τύχαι, / ἔμπληκτος ὡς ἄνθρωπος, ἄλλοτ' ἄλλοσε / πηδῶσι, †κοὐδεὶς αὐτὸς εὐτυχεῖ ποτε†, «È pazzo l'uomo che si rallegra pensando che gli andrà sempre bene: la fortuna con i suoi ghiribizzi è come un individuo capriccioso, salta di qua e di là: e nessuno ne gode in perpetuo i favori» *(*Trad. it. Albini 2011[6], p. 147). Cf. *supra*, par. 2.1 "*Andromaca*" in cui lo stesso concetto soloniano (Hdt. 1.32) è espresso da Andromaca (*Andr*. 100-103; 462-463).

[185] Virgilio (I sec. a.C.) nel far descrivere a Enea l'inganno del cavallo e la presa di Troia nel secondo libro dell'*Eneide* usa pressoché le stesse immagini (*Aen*. 2.265-267, 361-369, 486-495, 512-558, 755-767). Anche Quinto Smirneo ricorda l'ultima notte di Troia con espressioni simili che evocano le grida delle donne, l'uccisione dei figli e le stragi degli uomini (Q.S. 13, 78-167).

[186] Il secondo episodio è incentrato sulla figura di Andromaca. Finora si è accennato alla vedova di Ettore solo fugacemente una volta, in cui si dice che è stata scelta come schiava da Neottolemo (vv. 272-274). Meridor 1989, pp. 28- 35 sostiene che Euripide, non solo nel prologo, ma anche nel primo episodio, eviti di nominare Andromaca per dare maggiore risalto alla notizia della sentenza di morte del figlio. Gli spettatori conoscono bene l'Andromaca omerica e hanno imparato a vedere in lei la compenetrazione di due figure imprescindibili l'una dall'altra, la moglie e la madre. L'autore avrebbe evitato di rievocare alla mente degli spettatori la morte di Astianatte, sfruttando così l'effetto sorpresa, che per la studiosa, quindi, risiederebbe solo nell'uccisione del bambino e non nell'inaspettato ingresso in scena della donna.

figlio[189] stretto al seno[190] si trova vicino alle armi di bronzo di Ettore e alle spoglie dei Troiani (vv. 574 -575 πάρεδρος χαλκέοις Ἕκτορος ὅπλοις / σκύλοις τε Φρυγῶν δοριθηράτοις,) con le quali il figlio di Achille vuole ornare Ftia (vv. 575-576, οἷσιν ᾽Αχιλλέως παῖς Φθιώτας στέψει ναούς, ἀπὸ Τροίας;).[191] Andromaca, non appena incontra la suocera, esegue con lei un *kommos* (vv. 577-607): le due donne, in un commovente duetto lirico, alternando brevi *cola* in risposta l'una dell'altra, partecipano dello stesso destino, piangono e intonano il loro peana,[192] pensando ognuna alla propria sventura. Andromaca invoca il marito morto come difesa per la sua

[187] L'arrivo della moglie di Ettore sul carro è altamente evocativo, rimandando all'immagine omerica del marito trasportato cadavere dentro le mura di Troia. Inoltre il collegamento di Andromaca con il carro/cavallo che traina il cocchio proviene dall'*Iliade*: come si è osservato nel primo capitolo, in *Il.* 18.185-190 si dice che Andromaca accudisce i cavalli di Ettore e in *Il.* 24 710-711 la donna va incontro al carro che trasporta il corpo del marito. Un ingresso in scena simile non è una novità nel teatro ed è destinato a personaggi di primaria importanza: Agamennone nella tragedia omonima di Eschilo entra trionfalmente con un carro (vv. 905-906), così come Clitemnestra in E. *El.* 998-999; *IA* 599-600. Le immagini si pongono in contrasto con quella di Andromaca, dove il carro non è trionfale, ma è un carro servile. Cf. Di Benedetto-Medda 1997, pp. 74-78; Di Benedetto-Cerbo 1999, p. 184. Si può pensare che ci sia una precisa scelta dell'autore di opporre implicitamente due coppie fra loro antitetiche, Agamennone –Clitemnestra *vs* Ettore- Andromaca (matrimonio infelice *vs* matrimonio felice; sposa infedele *vs* sposa devota), e, al contempo, di appiattire le distanze fra vinti e vincitori (entrambe le coppie infatti partecipano dello stesso destino tragico: i mariti muoiono, le donne sono private dei figli); tuttavia, Clitemnestra, emblema della pessima moglie e della negazione del senso materno (almeno nei confronti di Oreste ed Elettra), viene uccisa dal proprio figlio ed è condannata a una sorta di *damnatio memoriae*, mentre Andromaca, donna esemplare, ottiene un riscatto e dopo la morte simbolica (perdita dei propri cari e della libertà) 'risorge' a nuova vita (seconda maternità e nozze con Eleno).

[188] Il carro è chiamato qui ὄcov (in numero plurale ma di senso singolare), che indica anche il "porto". Il termine è accompagnato dall'aggettivo "nemico" (in dat. xenikoi%v): il carro su cui si trova la donna quindi non è un rifugio sicuro, ma un "porto nemico". Successivamente però lo stesso carro al v. 572 è indicato con il nome di a\phénh (carro a quattro ruote. Cf. *Il.* 24.275 in cui è il carro che porta il riscatto di Ettore ad Achille e conduce in seguito il cadavere dell'eroe dentro le mura; cf. anche *Od*.6.57). In tal caso non si dice semplicemente che Andromaca è sul carro ma si usa l'espressione a\phénhv nwétoiv "sulla superficie convessa (del carro)". Quest'ultimo termine, essendo spesso riferito nella forma plurale al mare (*Il.* 2.159; *Od*. 3.142; Hes. *Th.* 762; E. *Hel*. 129), mantiene viva implicitamente la metafora nautica. Euripide lo associa altrove anche alla tomba (*Hel*. 842), creando così un'assimilazione fra il mare e la morte.

[189] *Tr*. 570-571: παρὰ δ' εἰρεσίαι μαστῶν ἔπεται φίλος ᾽Αστυάναξ, Ἕκτορος ἶνις, Lett. "Il caro Astianatte, figlio di Ettore, l'accompagna vicino al palpito del seno*"*. Il termine ei\resiéa indica letteralmente il "remeggio, il remare" (in senso traslato assume il significato di "movimento ritmico, palpito, battito"). Continua la metafora del mare e della navigazione: Andromaca è presentata come un marinaio che spinge la nave nei flutti marini con i suoi remi. L'immagine ha un'accezione negativa: la nave è soggetta all'imprevedibilità delle tempeste e della violenza delle onde. Il carro su cui viaggiano Andromaca e il figlio rappresenta quindi l'imbarcazione che presto sarà investita da una disgrazia improvvisa e inattesa. Secondo Di Benedetto-Cerbo 1999, p. 184 questa metafora nautica indicherebbe il senso di agitazione di Andromaca.

[190] Se il bambino è in braccio alla madre, deve essere, quindi, abbastanza piccolo. Dyson-Lee 2000, p. 24 osservano come nella tragedia l'età del bimbo è imprecisabile, in quanto non parla, piange ed è in braccio ad Andromaca. Tuttavia dai ricordi di Ecuba (vv. 1182-1184) apprendiamo che, quando era ancora in vita, Astianatte rivolgeva alla nonna parole affettuose.

[191] Andromaca chiede e ottiene da Pirro di non condurre a Ftia lo scudo di bronzo del marito, che verosimilmente si trova fra le spoglie trasportate dal carro su cui viaggia la prigioniera e che fungerà da bara per Astianatte e il letto nuziale. Vd. *Tr*. 1134-1142.

[192] Il canto, generalmente in onore di Apollo, indica ambiguamente anche il canto per la liberazione da un male *(Il.* 1.473), il canto funebre (A. *Th*. 869; E. *Tr*. 126), il canto di vittoria (*Il.* 22.391), il canto di gioia (A. *Ch*. 343; E. *IT.*1404). Come si è visto nel capitolo "Andromaca nella lirica arcaica*"*, par. 4 "I canti del componimento" anche Saffo fa riferimento allo stesso canto in onore degli sposi. In *Alcesti*, subito dopo la morte della donna, Admeto invita a intonare un peana per il dio degli Inferi, associando quindi il canto di vittoria (la morte vince sulla vita) al canto d morte. La situazione però viene ribaltata perché "*più che trionfo della morte, [è] il trionfo di Alcesti sulla morte"*(Paduano 2010, p. 89).

sposa[193] e pronuncia il suo desiderio di morte.[194] Deplora il comportamento di Paride che ha condotto alla rovina Troia per i suoi "letti odiosi"(vv. 597-600) e nostalgicamente si accomiata dalla reggia, dove divenne madre (v. 602: καὶ ἐμὸν δόμον ἐνθ' ἐλοχεύθην). La donna dopo essersi definita leiéa (v. 614:"preda")[195] insieme al figlio ed essersi lamentata per i rovesci della sorte, per cui i nobili diventano schiavi (v. 615), rivela a Ecuba la triste morte di Polissena, sostenendo che la fine della cognata è preferibile alla sua (vv. 630-631).[196] Ecuba si dispera per l'empio sacrificio (v. 628) ma risponde che la vita e la morte non sono paragonabili, in quanto con la prima si ha ancora la speranza, che vien meno però con la seconda (v. 633). Ne segue dunque un agone con il quale le donne, ognuna con il proprio discorso, argomentano la propria tesi (vv. 634-683). Per Andromaca si soffre di meno se non si è consapevoli delle sciagure e se non si è mai conosciuta una sorte fortunata, mentre chi dalla felicità precipita nella disgrazia è destinato ad angustiarsi (vv. 637-640). Polissena non ha avuto modo di comprendere la disgrazia che si è abbattuta su di lei, mentre Andromaca sì.[197] La moglie di Ettore si vanta di avere avuto tutte le virtù proprie delle donne ideali:[198] per non attirarsi il biasimo popolare e una cattiva reputazione stava sempre in casa, pur desiderando uscire,[199] senza ammettere pettegolezzi dentro le sue stanze,[200] e sapeva quando doveva parlare o tacere.[201] Proprio le sue qualità (e non la sua condizione di moglie di Ettore) sono la sua rovina: infatti, Neottolemo, figlio di Achille, l'ha richiesta in sposa (v. 660: daémar) e lei è destinata a essere una schiava

[193] *Tr. 5*90: ἄlkar cf. *Il.* 5.644 (con il dat.) e *Il.* 11.823 (con il gen.).
[194] *Tr. 5*94: κοιμίσαι μ' ἐς ῎Αιδου, «Accompagnami all'Ade».
[195] Cf. *supra,* par. 2.1 *"Andromaca* ".
[196] Andromaca consola la suocera per il destino di Polissena, ma poi, come si vedrà, si strugge dal dolore per la sentenza di morte del figlio.
[197] *Tr. 6*41-642: κείνη δ', ὁμοίως ὥσπερ οὐκ ἰδοῦσα φῶς, / τέθνηκε κοὐδὲν οἶδε τῶν αὑτῆς κακῶν. / ἐγὼ δὲ τοξεύσασα τῆς εὐδοξίας/ λαχοῦσα πλεῖστον τῆς τύχης ἡμάρτανον, «Polissena è come se non avesse mai visto la luce: è morta e ignora le sue sciagure. Io avevo mirato a raggiungere una buona fama e l'avevo più che ottenuta, ma la sorte mi ha tradito » (trad. it. Albini 2011⁶, p. 117).
[198] *Tr.* 645-646: ἃ γὰρ γυναιξὶ σώφρον' ἔσθ' ηὑρημένα,/ ταῦτ' ἐξεμόχθουν ῞Εκτορος κατὰ στέγας, «Tutte le virtù che sono state individuate le praticavo vivendo con Ettore» (trad. it. Albini 2011⁶, p. 117). Lett.«Sopportavo con pena nella casa di Ettore tutto ciò che è stato individuato come idoneo per una donna saggia»).
[199] *Tr. 6*47-650: πρῶτον μέν, ἔνθα (κἂν προσῇι κἂν μὴ προσῇι / ψόγος γυναιξίν) αὐτὸ τοῦτ' ἐφέλκεται / κακῶς ἀκούειν, ἥτις οὐκ ἔνδον μένει, / τούτου παρεῖσα πόθον ἔμιμνον ἐν δόμοις, «Intanto c'è un settore dove una donna, che si meriti o no il discredito, si attira una cattiva reputazione automaticamente, e cioè il non restarsene tra le quattro mura: io non uscivo mai fuori, ho respinto quel desiderio». (trad. it. Albini 2011⁶, p. 117). Virgilio (*Aen.* 2, 453-457) allude alla riservatezza di Andromaca, quando ricorda che, durante lo splendore di Ilio, la donna, per recarsi dai suoceri, non usciva fuori casa, ma da sola accedeva, attraverso una porta segreta, a un andito che univa tutti gli edifici della reggia.
[200] *Tr.* 651-653: ἔσω τε μελάθρων κομψὰ θηλειῶν ἔπη / οὐκ εἰσεφρούμην, τὸν δὲ νοῦν διδάσκαλον / οἴκοθεν ἔχουσα χρηστὸν ἐξήρκουν ἐμοί, «Poi, non ammettevo nelle mie stanze i consumati pettegolezzi femminili: ero contenta di avere nel mio intelletto un buon maestro dentro casa» (trad. it. Albini 2011⁶, p. 119).
[201] *Tr.* 654-656: γλώσσης τε σιγὴν ὄμμα θ' ἥσυχον πόσει / παρεῖχον ἤιδη δ' ἅμ' ἐχρῆν νικᾶν πόσιν / κείνωι τε νίκην ὧν ἐχρῆν παριέναι, «Ho sempre tenuto a freno la lingua e mostrato al mio sposo un viso sereno: sapevo in che cosa dovevo vincere e in che cosa invece, cedere di fronte a lui» (trad. it. Albini 2011⁶, p. 119). Da notare l'utilizzo del lessico della guerra (nika%n, niékhn).

nella casa di omicidi[202]. Adesso la donna si trova davanti a una scelta difficile: essere ossequente con il secondo sposo (v. 662: poésiv), rimuovendo il ricordo di Ettore, o incorrere nell'odio dei nuovi padroni.[203] La donna crede che sia ignominioso dimenticarsi del primo marito per il nuovo e si paragona a una cavalla che, separata dalla compagna, si rifiuta di tirare il giogo da sola.[204] La donna si abbandona poi al nostalgico ricordo del marito defunto, che eccelleva in stirpe, ricchezze e coraggio e che per primo si era unito a lei.[205] Ora, dopo la sua morte, lei deve sopportare il giogo della schiavitù (v. 678: dou%lon zugoén),[206] senza avere più

[202] *Tr.* 657-660: καὶ τῶνδε κληδὼν ἐς στράτευμ' ᾽Αχαιικὸν/ ἐλθοῦσ' ἀπώλεσέν μ'·ἐπεὶ γὰρ ἠιρέθην, /᾽Αχιλλέως με παῖς ἐβουλήθη λαβεῖν / δάμαρτα·δουλεύσω δ' ἐν αὐθεντῶν δόμοις, «La notizia di queste mie virtù è giunta al campo acheo e mi ha rovinato: una volta prigioniera, il figlio di Achille, Neottolemo, mi ha voluto in moglie: sarò schiava in una reggia di assassini» (trad. it. Albini 2011⁶ p. 119).

[203] *Tr.* 661-664: κεἰ μὲν παρώσασ' ῞Εκτορος φίλον κάρα / πρὸς τὸν παρόντα πόσιν ἀναπτύξω φρένα,/ κακὴ φανοῦμαι τῶι θανόντι·τόνδε δ' αὖ / στυγοῦσ' ἐμαυτῆς δεσπόταις μισήσομαι, «E se rimuovo da me il pensiero del caro Ettore per aprire il mio cuore al marito attuale, apparirò vile al morto; ma se manifesto avversione per il nuovo consorte, mi attirerò l'odio dei padroni» (trad. it. Albini, p. 119).

[204] *Tr.* 665-672: καίτοι λέγουσιν ὡς μί' εὐφρόνη χαλαῖ / τὸ δυσμενὲς γυναικὸς εἰς ἀνδρὸς λέχος·/ ἀπέπτυσ' αὐτὴν ἥτις ἄνδρα τὸν πάρος/ καινοῖσι λέκτροις ἀποβαλοῦσ' ἄλλον φιλεῖ. / ἀλλ' οὐδὲ πῶλος ἥτις ἂν διαζυγῆι / τῆς συντραφείσης ῥαιδίως ἔλκει ζυγόν. / καίτοι τὸ θηριῶδες ἄφθογγόν τ' ἔφυ / ξυνέσει τ' ἄχρηστον τῆι φύσει τε λείπεται , «Dicono che una notte sola basti a eliminare l'avversione di una donna per il letto di un uomo: ma per me è disgustosa una donna che a causa di nuovi letti si sbarazza del marito precedente e ne ama un altro. Ma neppure la cavalla se viene separata dalla sua compagna, si rassegna facilmente a tirare il giogo: eppure è una bestia, sprovvista di parola e di ragione, è un essere inferiore per natura» (trad. it. Albini 2011⁶, p. 119). Andromaca esprime una valutazione negativa dell'universo femminile, sostenendo che persino un animale non riesce a dimenticare la compagna di lavoro che insieme a lei è costretta a tirare il giogo (cf. *Il.* 13. 701-708 in cui Aiace Oileo non si allontana mai da Aiace Telamonio come due buoi aggiogati). In questi versi oltre a continuare la metafora dell'aggiogamento, che assimila il matrimonio all'asservimento, si inserisce quella animale, già affrontata nei versi della famosa satira di Semonide di Amorgo, giambografo del VII sec. a.C. (*fr.* 7 W. 57-69). Non è la prima volta che Euripide paragona la donna a una cavalla/puledra: cf. *Andr.* vv. 621 in cui Peleo aveva consigliato a Neottolemo di non sposare la "puledra di una donna di dubbia reputazione"; cf. *Hec*.142 in riferimento a Polissena. Per Semonide la cavalla rappresenta la donna egoista, vanitosa, superficiale, quella che pensa solo a se stessa e alla sua bellezza, che non ama davvero il marito, ma lo sopporta per necessità. Potrebbe esserci anche un riferimento implicito a Elena ed Ermione, che nelle due tragedie euripidee prese in esame vengono descritte esattamente in questi termini: i comportamenti della moglie di Menelao e della figlia, che avrebbero dimenticato tanto velocemente il marito, sarebbero quindi un'amplificazione parossistica dell'atteggiamento individualista e fatuo della donna-cavallo. Si ribadisce così attraverso la metafora animale la contrapposizione fra i vizi e virtù delle spose/madri: Andromaca ed Ecuba sarebbero chiocce e api, mentre Ermione ed Elena rappresenterebbero cavalle e fuchi. Stirpe comune delle donne rimarrebbe il serpente. Cf. par. 9 "Approfondimenti intertestuali- D) Api e fuchi".

[205] *Tr.* 675-676: σὲ δ', ὦ φίλ' ῞Εκτορ, εἶχον ἄνδρ' ἀρκοῦντά μοι / ξυνέσει γένει πλούτωι τε κἀνδρείαι μέγαν / ἀκήρατον[205] δέ μ' ἐκ πατρὸς λαβὼν δόμων / πρῶτος τὸ παρθένειον ἐζεύξω λέχος, «In te, Ettore, avevo trovato lo sposo ideale, spiccavi per intelligenza, stirpe, ricchezze e valore: mi hai presa vergine, dalla casa di mio padre e mi hai conosciuto per prima nel talamo nuziale». (trad. it. Albini 2001 p. 119). In base al rapporto fra il matrimonio e la morte (in questo caso simbolica) e i buoni auspici disattesi, questo potrebbe essere considerato un makarismoév alla rovescia perché tutte le buone qualità degli sposi non sono state garanzia di felicità.

[206] Il termine toè zugoén, proprio del lessico animale (è utilizzato prevalentemente per buoi e cavalli), è frequente per indicare il giogo matrimoniale. Il composto h| suézugov è impiegato da Euripide nel significato di "sposa" (*Alc*. 314.342; cf. *IT* 250; suézux in *Alc*.921). Cf. *supra* Sapph. *fr.* 213, 3 LP in "Andromaca nella lirica arcaica" par. 1.2 "L'attività cultuale e il canto di nozze". Lo stesso termine viene usato anche per indicare la coppia madre-figlio in *Andr*. 494-495. La donna, quindi, pur mantenendo invariata la sua condizione di sottomissione e dipendenza (o interdipendenza quando si riferisce alla coppia madre-figlio) è vittima di una degenerazione del giogo e quindi di un peggioramento della sua condizione. Infatti, il primo giogo è composto da sposa + marito, coppia complementare voluta degli dei basata sulla conformità del *nomos* e della *physis* (Xen. *Oec*. 7.16-28), per cui l'uomo con le sue doti compensa le mancanze della donna e viceversa (esterno *vs* interno); il secondo giogo, che possiamo chiamare materno, crea una dipendenza reciproca fra madre e figlio (surrogato del padre), per cui la

alcuna speranza di riscatto (vv. 681-683): la sua condizione, quindi, non può essere considerata migliore di quella di Polissena (v. 680).[207] La risposta di Ecuba è preceduta da un commento del coro che assimila la propria disgrazia a quella della donna.[208]La vecchia regina replica con una metafora marinara: i marinai se sono sorpresi da una tempesta fanno di tutto per resistervi e salvarsi, ma alla fine cedono, proprio come sta facendo lei che si è ormai arresa alla sorte (vv. 686-696).[209] Ecuba consiglia alla nuora di dimenticare Ettore, perché il suo pianto non lo riporterà in vita, e di essere docile con il "padrone presente" (v. 699: toèn paroénta despoéthn),[210] offrendogli una "gradita esca"(v. 700: fiélon didou%sa deélear…sw%n troépwn), in modo tale da allevare in sicurezza Astianatte ed essere utile a Troia: i discendenti del bambino, infatti, potrebbero far rinascere Troia.[211]

Il colloquio fra le donne si interrompe perché giunge Taltibio, unica presenza maschile della tragedia insieme a Menelao (se si escludono Poseidone e Astianatte[212]) per informare Andromaca della sorte decisa per suo figlio: il messaggero, appellando la donna come "moglie

---

prima è principio vitale e difesa (solo dai pericoli interni al *domos*) del secondo e viceversa (prima entrambi dipendevano dal padre); l'ultimo è quello servile: la donna (o donna+ figlio), dopo la morte di Ettore, è priva di difesa contro i nemici (pericoli esterni) e ha come unica compagna la schiavitù, che lungi dall'assicurarle protezione, la espone ai rischi propri della sua nuova condizione di inferiorità.

[207] Il discorso ha una struttura ad anello per cui si ritorna all'assunto iniziale: la condizione di Polissena è preferibile alla sua. Cf. Lesky 1996, p. 579.

[208] *Tr.* 684-685: ἐς ταὐτὸν ἥκεις συμφορᾶς·θρηνοῦσα δὲ/ τὸ σὸν διδάσκεις μ' ἔνθα πημάτων κυρῶ , «La tua sciagura è la mia: piangendo sul tuo destino mi riveli in quali miserie io mi trovi» (trad. it. Albini 2011⁶, p. 119).

[209] Ecuba non è mai salita su delle navi (v.686). In questo caso Euripide, quindi, accoglierebbe la tradizione omerica, secondo cui la vecchia regina sarebbe originaria della Frigia, terra confinante con Troia (cf. *Il.*16.718-719), e non della Tracia, dalla quale si raggiunge Ilio solo con un viaggio per mare (ma in *Hec*. 3 la donna è figlia del trace Cisseo. Vd. Battezzato 2010, pp. 196-197). In base al simbologia negativa del mare la puntualizzazione di Ecuba significa che la donna fino a questo momento non ha conosciuto sciagura, ma solo fortuna e felicità.

[210]Ecuba non accenna a Neottolemo come uccisore di Priamo, né tantomeno –si è già osservato- nella tragedia si dice che è stato il responsabile della morte di Astianatte, come invece si trova in *Ilias Parva* (vd. *supra*, par. 2.2 "Commento all'*Andromaca"*). Sembra che Neottolemo rappresenti proprio un buon padrone per Andromaca, essendo giovane, valoroso, prestigioso e non ancora sposato, e la nuora può essere considerata fra le prigioniere che "hanno avuto fortuna"(vv. 244-245), così come Cassandra, secondo le parole di Taltibio (vv. 259). Cf. Meridor 1989, p. 30.

[211] *Tr.* 701- 705: κἂν δρᾶις τάδ', ἐς τὸ κοινὸν εὐφρανεῖς φίλους / καὶ παῖδα τόνδε παιδὸς ἐκθρέψειας ἂν / Τροίαι μέγιστον ὠφέλημ', ἵν' οἵ ποτε / ἐκ σοῦ γενόμενοι παῖδες Ἴλιον πάλιν / κατοικίσειαν καὶ πόλις γένοιτ' ἔτι, «Se agisci così, i tuoi cari, tutti, ne saranno lieti e magari renderesti un gran servizio a Troia, allevando il figlio di mio figlio, i suoi discendenti potrebbero rifondare Ilio, la città potrebbe risorgere» (trad. it. Albini 2011⁶, p. 121).

[212] Ma Poseidone è un dio, per cui è estraneo alle vicende umane, mentre Astianatte è un bambino, una presenza muta, come nell'*Iliade*. Gli unici uomini sono Taltibio, cui non si deve alcuna azione, se non quella di far eseguire gli ordini dei capi, e Menelao, presentato solo come una pedina nelle mani della moglie fedifraga, Elena. Ciò fa sì che l'opera si configuri come una tragedia di donne, dove l'indifferenza maschile viene presentata implicitamente con l'assenza dei colpevoli sulla scena (Odisseo, Agamennone, Neottolemo) e la presenza dell'uomo responsabile della guerra (Menelao), che agisce non nella sua dimensione eroica, ma in quella personale e domestica. Il profondo pessimismo e l'assenza di aiuto maschile nelle *Troiane* mostra l'esacerbazione del pensiero euripideo, secondo cui la guerra toglie ogni speranza alla parte debole della società, abbandonata a se stessa e vittima dell'egoismo di chi detiene la forza e il potere.

di Ettore" (v. 709 ῞Ektorov daémar) non riesce a trovare la parole (v. 713) per dirle la verità,[213] ma poi è costretto a rivelare il responso dei Danai: Odisseo ha proposto l'uccisione del bambino gettandolo giù dalle mura (vv. 719; 721; 725[214]) e lei non potrà allevare il figlio di un eroe (v. 723). L'araldo le consiglia di rassegnarsi, sopportando nobilmente il dolore, di non tenere stretto il bambino e di non ribellarsi, perché la prigioniera è debole, senza patria e senza sposo: essendo gli Achei in grado di "combattere" (v. 731 marénasqai) una donna, le conviene non desiderare lo scontro (v. 732 maéchv e\ra%n).[215] Solo comportandosi così può sperare di avere la benevolenza dei Greci e ottenere degna sepoltura per il figlio (vv. 725-739). Andromaca si dispera, perché di fronte a questa disgrazia gli altri mali, comprese le 'nozze' con Neottolemo, non sono nulla (v. 720 οἴμοι, γάμων τόδ' ὡς κλύω μεῖζον κακόν). La morte di Astianatte determina, infatti, l'annientamento delle nozze con Ettore, perché distrugge definitivamente il frutto della loro unione, e annulla l'integrazione nel gruppo sociale di appartenenza.

Desidero riportare per intero i versi inerenti all'addio di Andromaca al figlio, che, essendo fra i più toccanti e commoventi della letteratura classica e moderna, meritano di essere presentati nella loro interezza, senza filtri di sintesi:

«Carissimo figlio mio, quanto ti onorano! Verrai eliminato direttamene dai tuoi nemici, lasciando tua madre nella desolazione: ti ha condannato la nobiltà di tuo padre,[216] che ha costituito salvezza per gli altri, ma il valore di tuo padre non può oggi soccorrere te. Oh, letti e nozze infauste! Ero entrata nella casa di Ettore per mettere al mondo un figlio mio, non come vittima dei Danai, ma come sovrano della fertile Asia. Tu piangi, bambino? Hai dei tristi presentimenti? Perché ti avvinghi a me, ti stringi ai miei pepli, perché ti getti sotto le mie ali come un uccellino? Ettore non uscirà da sottoterra, impugnando la gloriosa lancia, per

[213] Si ricordi che già nell'*Iliade* Antiloco non sa che parole usare per informare Achille della morte di Patroclo (*Il.* 17.694-699) e nessuno si reca da Andromaca per riferirle la morte di Ettore (*Il.* 22.437.438). Taltibio svolge qui la funzione che ricopre Odisseo in *Ecuba* (vv. 218-228): deve strappare un innocente (Astianatte=Polissena) dalle braccia di una madre (Andromaca=Ecuba). Tuttavia l'atteggiamento dei due uomini è diametralmente opposto: se Taltibio dimostra comprensione e partecipazione al dolore della vedova di Ettore, Odisseo è diretto e brutale. L'araldo dichiara di non essere d'accordo con la decisione dei Danai (*Tr. 7*10-711), mentre l'eroe itacese è solidale con la volontà dell'esercito e spiega la sua posizione con un lungo intervento (*Hec.* 299-331). Odisseo è pronto a reagire in prima persona contro Ecuba se questa si ribellerà (*Hec*.225-226), mentre Taltibio si dichiara un infelice esecutore di ordini (*Tr. 7*87-789).

[214] Così come aveva ipotizzato Andromaca in *Il.* 24.734-735. Per le diverse versioni sull'uccisione di Astianatte vd. Lelli 2013, p. 866).

[215] Cf. par. 9 "Approfondimenti intertestuali- E) Andromaca bellicosa".

[216] I valori positivi, che dovrebbero essere garanzia di sicurezza e felicità, in questa tragedia costituiscono la causa di sofferenza: Andromaca viene scelta per le sue doti di moglie ideale e Astianatte muore per il valore del padre. In *Il.* 24.734 ss. Andromaca immagina realisticamente il destino di morte del figlio, sostenendo, appunto, che i Greci lo uccideranno per vendicarsi di Ettore.

salvarti;[217] la famiglia di tuo padre, la forza dei Frigi non esistono più. Non ci sarà pietà: precipiterai con un salto orribile dalle mura, sfracellato esalerai l'ultimo respiro. Oh creatura, così tenera da stringere, così cara a tua madre, oh dolce alito della tua pelle: invano ti ho nutrito con il mio seno quando eri in fasce, invano ho patito per te dolori e fatiche. Abbraccia tua madre adesso per l'ultima volta, avvinghiati a lei, aggrappati al mio collo, posa la tua bocca sulla mia. Voi greci avete inventato crudeltà barbariche: perché uccidete questo bambino innocente?»[218] E dopo aver maledetto Elena, causa della morte di Troiani e Greci (vv. 776-774), in una *climax* appassionata e straziante continua «Cosa aspettate? Su, forza, scaraventatelo dalle mura, se avete deciso così: spartitevi le sue carni. Perché gli dei ci annientano e noi non possiamo impedire la morte di questo bambino. E voi, coprite il mio corpo, gettatelo su una nave: sto andando a un matrimonio splendido dopo aver perso mio figlio».[219]

Il bambino viene strappato dall'abbraccio della "madre sventurata"(inizio v. 783 mhtroèv mogera%v) e condotto a morte. Ecuba inizia il suo rituale funebre per il nipote, figlio "del figlio sventurato" (fine v. 790 paidoèv mogerou%)[220], perché è l'unica cosa che abbia la facoltà di fare: la catastrofe ora sembra completa. (vv. 790-798).

f) II stasimo (vv. 799-859)

Nella prima coppia strofica si narrano la spedizione di Eracle e Telamone e la distruzione di Ilio; nella seconda si ricorda che il rapimento del fanciullo troiano Ganimede non ha recato alcun vantaggio alla città, che anzi vede le donne piangere per lo sposo, per i figli o per la vecchia madre, come gli uccelli per i propri piccoli (v. 826: ἠϊόνες δ' ἅλιαι / ἴακχον οἰωνὸς οἶ-/ον τέκνων ὕπερ βοῶσ', / ἅι μὲν εὐνάς, ἅι δὲ παῖδας, / ἅι δὲ ματέρας γεραιάς.). Il coro conclude osservando che la rocca di Ilio è definitivamente abbattuta (vv. 847- 851).

---

[217] Cf. Sen. *Tr.* 681-684 dove Andromaca invoca il defunto Ettore e le sembra di vederlo giungere in aiuto del figlio.

[218] *Tr.* 740-765 Αν. ὦ φίλτατ', ὦ περισσὰ τιμηθεὶς τέκνον, / θανῆι πρὸς ἐχθρῶν μητέρ' ἀθλίαν λιπών, / [ἡ τοῦ πατρὸς δέ σ' εὐγένει' ἀποκτενεῖ,/ ἢ τοῖσιν ἄλλοις γίγνεται σωτηρία,] / τὸ δ' ἐσθλὸν οὐκ ἐς καιρὸν ἦλθέ σοι πατρός./ ὦ λέκτρα τἀμὰ δυστυχῆ τε καὶ γάμοι,/ οἷς ἦλθον ἐς μέλαθρον Ἕκτορός ποτε, / οὐ σφάγιον <υἱὸν> Δαναΐδαις τέξουσ' ἐμόν,/ ἀλλ' ὡς τύραννον Ἀσιάδος πολυσπόρου./ ὦ παῖ, δακρύεις; αἰσθάνηι κακῶν σέθεν; / τί μου δέδραξαι χερσὶ κἀντέχηι πέπλων, / νεοσσὸς ὡσεὶ πτέρυγας ἐσπίτνων ἐμάς; / οὐκ εἶσιν Ἕκτωρ κλεινὸν ἁρπάσας δόρυ / γῆς ἐξανελθὼν σοὶ φέρων σωτηρίαν, / οὐ συγγένεια πατρός, οὐκ ἰσχὺς Φρυγῶν·/ υγρὸν δὲ πήδημ' ἐς τράχηλον ὑψόθεν / πεσὼν ἀνοίκτως πνεῦμ' / ἀπορρήξεις σέθεν. / ὦ νέον ὑπαγκάλισμα μητρὶ φίλτατον, / ὦ χρωτὸς ἡδὺ πνεῦμα· διὰ κενῆς ἄρα ἐν σπαργάνοις σε μαστὸς ἐξέθρεψ' ὅδε, / μάτην δ' ἐμόχθουν καὶ κατεξάνθην πόνοις./ νῦν, οὔποτ' αὖθις, μητέρ' ἀσπάζου σέθεν, / πρόσπιτνε τὴν τεκοῦσαν, ἀμφὶ δ' ὠλένας/ ἕλισσ' ἐμοῖς νώτοισι καὶ στόμ' ἅρμοσον./ βάρβαρ' ἐξευρόντες Ἕλληνες κακά, / τί τόνδε παῖδα κτείνετ' οὐδὲν αἴτιον. Trad. it. Albini 2011[6], pp. 123-125.

[219] *Tr.* 774-779 <ἀλλ'> ἄγετε φέρετε ῥίπτετ', εἰ ῥίπτειν δοκεῖ·/ δαίνυσθε τοῦδε σάρκας. ἔκ τε γὰρ θεῶν / διολλύμεσθα παιδί τ' οὐ δυναίμεθ' ἂν / θάνατον ἀρῆξαι. κρύπτετ' ἄθλιον δέμας / καὶ ῥίπτετ' ἐς ναῦς· ἐπὶ καλὸν γὰρ ἔρχομαι / ὑμέναιον, ἀπολέσασα τοὐμαυτῆς τέκνον. Trad. it. Albini 2011, p. 125.

[220] Continua l'assimilazione lessicale fra Ettore e Andromaca, entrambi genitori sventurati (si usa lo stesso aggettivo). La scelta di non far chiamare Ettore per nome da parte di Ecuba potrebbe alludere a una condivisione del destino di nuora e suocera, entrambe madri addolorate per la morte dei figli.

g) III episodio (vv. 860-1059)

Si incentra sulla figura di Elena, che viene condotta al cospetto di Menelao. L'eroe dichiara la possibilità di scegliere se ucciderla o no; Ecuba mette in guardia l'eroe greco, consigliandogli di non guardare la moglie negli occhi perché potrebbe far riaccendere in lui il desiderio: la sua sposa fedifraga, infatti, attira gli sguardi degli uomini e poi procura la morte (vv. 890-894).[221] Ne segue prima un dialogo a tre poi un agone tra Elena ed Ecuba, in cui la prima cerca di discolparsi (vv. 914-965),[222] mentre la seconda argomenta le colpe della spartana, deplorando la sua condotta quando era la sposa sia di Menelao sia di Paride (vv. 969-1032).[223] Il marito tradito conviene con la vecchia regina che Elena debba essere punita e propone la lapidazione ad Argo.

h) III stasimo (1060- 1117)

Rappresenta un ulteriore addio a Troia e un rimprovero a Zeus che ha abbandonato la città nelle mani dei Greci. Nella seconda coppia strofica si evoca l'immagine di sposi morti e insepolti, di bambini piangenti davanti alle porte e di giovani ragazze strappate all'abbraccio e alla vista delle madri. L'antistrofe si chiude con una maledizione contro Menelao che si è ripreso la "donna dal matrimonio infelice" (v. 1114 duésgamon).

i) Esodo (vv. 1118-1332)

Il coro annuncia l'arrivo del corpo del piccolo Astianatte, gettato giù dalle mura come un "disco amaro" (v. 1121 diéskhma pikroén).[224] Taltibio annuncia che Andromaca è già partita,

[221] Sul potere dello sguardo di Elena e sulla sua forza distruttiva vd. Andò 1991, pp. 260-261. In generale, sul rapporto fra *eros* e occhio vd. Durup 2006, pp. 144-150.

[222] Di seguito le sue argomentazioni: la prima colpevole è stata Ecuba che non ha ucciso Paride; la seconda Afrodite, che ha promesso al giovane troiano le nozze con Elena. La spartana poi cerca di dimostrare come il suo rapimento sia stato vantaggioso per tutta la Grecia, che così ha potuto evitare di vivere sotto il dominio dei barbari, ma svantaggioso per lei, che ora rischia di morire ingiustamente.

[223] Ecuba confuta le argomentazioni di Elena: 1)le dee parteciparono alla gara di bellezza solo per civetteria; 2)la donna si è invaghita di Paride perché era bello e Afrodite non ha colpa;3)la sposa di Menelao è rimasta abbagliata dal lusso e dall'oro del giovane troiano, in quanto la sua vita in Argolide era piuttosto mediocre; decide spontaneamente di lasciare il primo marito, ma, durante la guerra, parteggia sempre per il più forte; non ha mai cercato di scappare né ha accettato il consiglio di Ecuba di andarsene per porre fine alla guerra di Troia, perché voleva comandare sui barbari; adesso si presenta al cospetto del marito tutta ben vestita, mentre dovrebbe essere coperta di stracci e con il capo rasato. Cf.*supra* (la descrizione dell'ingresso in scena di Ermione in *Andromaca)*.

[224] L'immagine è fortemente icastica. Euripide vuole impressionare lo spettatore con un'analogia che evoca una situazione di violenza inaudita e brutale: il piccolo, tanto leggero da poter essere sollevato da un braccio solo, come il disco impugnato saldamente nella gara del lancio, viene scaraventato con incurante violenza giù dalle mura, come se si trattasse di una competizione con un premio per il vincitore. Per dare un'idea sulle modalità dell'esecuzione e sulla forza impressa al lancio basti considerare l'atleta spartano rappresentato nel Discobolo di Mirone (circa 455 a.C.). Nessun riguardo per la giovane età, nessuna commozione o ripensamento dell'esecutore (non si dice il nome, ma si parla genericamente di Danai). Il bambino è un oggetto di cui sbarazzarsi, per il raggiungimento di un obiettivo. Il disco indica metaforicamente il corpo inerte del fanciullo e la freddezza (attrezzo in legno con un anello metallico esterno) allude proletticamente alla morte ormai prossima. La metonimia per cui "amaro" non è il disco ma la conseguenza del suo lancio, manifesta il risentimento e i sentimenti delle donne troiane. Il sintagma usato alla fine del verso dal coro (diéskhma pikroén) rivive in forma chiastica nelle parole di

ma, dopo l'ultimo saluto alla patria e alla tomba di Ettore, ha chiesto a Neottolemo di lasciare che lo scudo (v. 1136: a\spiéda) di Ettore non sia portato a Ftia, ma divenga la bara per il suo piccolo (vv. 1136-1142; 1192-1195)[225] e ha espresso il desiderio che sia Ecuba a seppellire il bambino. È la nonna, quindi, a recitare il discorso funebre per Astianatte, al posto della madre.[226] Il lamento è lungo (vv. 1156-1206) e si articola in quattro temi: 1) invettiva contro l'insensatezza dei Greci che hanno ucciso un innocente (vv. 1158-1166; 1191-1192); 2) tutte le gioie che rimarranno ignote al bambino (vv. 1167-1177; 1193; 1201-1202) e ciò che il piccolo non potrà più fare (vv. 1183-1186: seppellire la nonna,);[227] 3)ricordi di quando il bambino era in vita (vv. 1175-1176: la madre che baciava e accarezzava i suoi riccioli,); 4) fusione dell'immagine di Ettore con quella del nipote (vv. 1178-1179; 1196-1199).[228] Euripide stabilisce un collegamento con l'*Iliade*: come il poema omerico si conclude con il rito funebre per Ettore, così le *Troiane* trovano il loro epilogo nel funerale del figlio dell'eroe troiano.[229] Il corpo del bambino è orrendamente sconciato, come quello del padre, ma in questa occasione

---

Ecuba che, accogliendo il corpo del nipote, inizia il suo verso con luproén qeéama. La posizione e la somiglianza di suoni delle due coppie fa sì ci sia uno stretto legame consequenziale fra le parole del coro e quelle dell'anziana regina: infatti, se pikroév fa riferimento a un'amarezza, a un dolore preciso e puntuale provocato da una ferita (l'aggettivo spesso è riferito a dardi e a frecce. Cf. l 'amore glukuépikron "dolce-amaro"in Sapph. *fr.* 130, 2 LP), luproév è la conseguenza di questa sofferenza perché allude alla luéph, al tormento, all'afflizione duratura. Dunque il lancio del disco/Astianatte ha provocato alle donne un dolore immediato che si trasformato per la nonna in una penosa vista (viene mantenuto il campo semantico dello spettacolo, che è osservato dagli spettatori/prigioniere).

[225] Nella decisione di Neottolemo di non portare a Ftia le spoglie di Ettore si ritrova un'eco del comportamento di Achille, che per rispetto, non priva delle armi il padre di Andromaca, Eezione (*Il.* 6.414).

[226]Nella tragedia i Greci fanno per il piccolo quello che non hanno fatto per Polissena: provvedono alla sua sepoltura. Taltibio affida a Ecuba il compito di comporre il cadavere, ma lui stesso l'ha già lavato (e scava la fossa) e i suoi compagni sono pronti a ricoprire la salma con la terra (vv. 1147-1155). Questo comportamento indica il valore fortemente simbolico di Astianatte -perché i Greci finora non hanno onorato nessun nemico morto- e nello stesso tempo richiama alla mente le figure di eroi i cui corpi sono lavati prima delle esequie (Sarpedonte, Patroclo e soprattutto Ettore) nell'*Iliade*. Tuttavia, il gesto non riesce a riscattare i Greci dall'atto di barbarie di cui si sono macchiati (Greci=barbari). Euripide pone l'accento sul fatto che il funerale del figlio di Ettore (che impedisce la rinascita della città) in realtà simboleggi il funerale di Troia. Il bambino, infatti, essendo socialmente e politicamente incompleto, esiste solo in potenza: uccidendo lui, vengono meno tutte le aspettative future riposte nella sua persona. Cf. Dyson-Lee 2000, p. 20. Andò 2009, p. 259 osserva che il sacrificio del piccolo ha una funzione opposta a quella rituale in quanto non serve a salvare la comunità di appartenenza, ma a sancirne definitivamente la fine.

[227] Il coro piange quello che sarebbe stato il sovrano di Ilio (vv. 1216-1217). Successivamente Ecuba afferma che il nipote non potrà partecipare a quelle gare che i Frigi praticano senza eccesso (vv. 1210-1211) e che gli ornamenti funebri sono quelli che il nipote avrebbe dovuto indossare in occasione delle nozze con una principessa asiatica (vv. 1218-1220).

[228] Ecuba recita questo lamento facendo le veci di Andromaca, tanto che nelle immagini evocate le due figure tendono a coincidere e, nel ricordo della vecchia, Astianatte la chiama addirittura "madre" (v. 1182). Non è improbabile che in questo parossismo di dolore Ecuba riveda nel nipote il figlio e viceversa, confondendo i profili e piangendo contemporaneamente i due cari defunti. Secondo Dyson-Lee 2000, p. 24 la vecchia regina non confonde realmente figlio e nipote e l'appellativo usato dal piccolo potrebbe essere solo un segno di rispetto.

[229] *Ivi*, p. 17. Gli studiosi osservano che tutta la tragedia ruota intorno alle tombe, fin dal prologo (vv. 95-97), per evidenziare il carattere luttuoso dell'opera e per dare risalto al funerale del bambino. Non solo: anche il riferimento allo Scamandro, che risuona dei gemiti delle prigioniere e dei bambini strappati alle braccia delle madri (vv. 557-559), allude proletticamente all'allontanamento violento di Astianatte, chiamato dal padre Scamandrio, in onore del fiume divino della Troade, e alla sua morte.

non ci sono gli dei a preservarne la corruzione: il bimbo esamine viene restituito così alla nonna, privo della bellezza infantile dei tempi felici. Le esequie di Astianatte danno conferma alle parole di Cassandra (vv. 387-390) in cui la profetessa afferma che i Greci rimarranno insepolti, mentre i Troiani avranno una giusta ma inutile sepoltura[230] (v. 1232, 1250).

Lo stesso coro dichiara definitivamente estinte tutte le speranze della madre con la morte del figlio (vv. 1251-1255). Infine arriva l'ordine di Taltibio: bruciare la città e condurre le donne sulle navi. La tragedia si conclude con una scena apocalittica: distruzione, incendio, crolli di palazzi e madri e figlie trascinate via dalla patria.

3.2 Commento alle *Troiane*

La datazione e il luogo di rappresentazione dell'opera, a differenza di *Andromaca*, sono certi: 415 a.C. durante le Grandi Dionisie, in un momento storico in cui vige ancora la pace di Nicia, ma le tensioni fra Ateniesi e Spartani si sono già riaccese.[231] Infatti, nonostante la tregua stipulata nel 421 a.C., si è appena conclusa la vittoriosa spedizione contro Melo, i cui abitanti sono stati ferocemente sterminati.[232] Atene non ha deciso se accogliere la richiesta di aiuto di Segesta contro Selinunte, ma sembra che l'Ecclesia sia favorevole.[233] Rimane viva la diatriba se dietro la composizione di questo dramma ci sia un'intenzione politica del poeta: una posizione pacifista che scoraggi l'intervento militare di Atene, attraverso la rappresentazione tragica della guerra con le sue conseguenze[234] e l'evocazione dei terribili fatti della distruzione di Melo, ad opera dei suoi concittadini.[235]

L'opera, secondo Perrotta, è un "*tipico esempio di tragedia senza unità*",[236] in cui l'azione scenica è divisa in quadri, ciascuna con un suo protagonista. Il *trait d'union* sarebbe rappresentato dalla figura di Ecuba.[237] Lo stesso studioso, tuttavia, trova il filo unitario delle *Troiane* nella *Stimmung* del poeta, che rappresenta la fine non solo di una famiglia (come nel

[230] *Ivi*, p. 31.
[231] Per le valutazioni negative su Sparta in *Andromaca* e in questa tragedia vd. *supra (*par. 2.1 "*Andromaca*"; par. 2.2 "Commento all'*Andromaca*"e par. 3.1 "*Troiane*").
[232] Secondo Canfora 2011 è legittimo ritenere che le *Troiane* si siano ispirate al tragico destino riservato agli abitanti di Melo e alle donne prigioniere. Anche la vicenda di Andromaca nella tragedia omonima potrebbe adombrare la storia di Alcibiade, che desidera fortemente una schiava di Melo -di cui ha ucciso il padre e i parenti e distrutto la città- e ha un figlio da lei (And., *In Alcib*. 4.22-23). Lo studioso confuta le argomentazioni addotte a sostegno della tesi opposta, secondo cui non ci sarebbe nessun nesso tra la tragedia e la presa di Melo. La medesima posizione è assunta da Andò 2009 (che cita a sostegno anche Delebecque e Goossens). Sul problema si veda anche Di Benedetto 1992, pp. 184-192.
[233] Questo determinerà la terribile disfatta ateniese in Sicilia con la morte dei prigionieri nelle latomie di Siracusa.
[234] Pepe 1994, pp. XV-XXIII e Delebecque 1951, pp. 245-262.
[235] Vd. Biondi 2001-2003, vol.3, pp. 1064-1065.
[236] Perrotta 1952, p. 237.
[237] Unico personaggio presente dall'inizio alla fine della tragedia.

caso dell'*Andromaca* con la stirpe degli Eacidi o dell'*Orestea* di Eschilo con la stirpe degli Atridi), ma di una città (che, però, si può dire, coincide con la famiglia di Priamo):[238] l'opera può essere considerata, di conseguenza, un lungo epicedio.[239] Lo spirito della tragedia è unitario e omogeneo e gli episodi, a differenza di quel che può sembrare, sono concatenati e agganciati, in un crescendo di dolore e di sventura, in cui si mescolano passato, presente e futuro.[240]

È una tragedia dotta perché particolarmente intrisa di riusi e riferimenti letterari epici (*Iliade, Poemi del Ciclo*)[241] e tragici (*Agamennone* di Eschilo, e le stesse tragedie di Euripide come *Andromaca, Ecuba, Medea*).[242]

L'opera ha una struttura ad anello[243] e presenta un tono lugubre, cupo e luttuoso, che non abbandona mai il dramma e lo pervade di una malinconia e di una tale sofferenza che non lascia intravedere alcuna via d'uscita né di speranza, a differenza dell'*Andromaca.*[244] L'unica scena più distesa e a tratti farsesca e, come sostiene Perrotta, per nulla poetica, è quella in cui, dopo i discorsi dell'agone fra Ecuba ed Elena,[245] il 'giudice' Menelao pronuncia la sentenza di colpevolezza dell''imputata', ma poi procrastina -o meglio finge di procrastinare- l'esecuzione perché piegato dalla bellezza della donna.[246]

La tragedia ha una forte componente spettacolare[247] in cui i personaggi mostrano la violenza dei propri sentimenti: Ecuba, ancora prima di esprimersi a parole, palesa la sua pena mostrandosi prostrata a terra e contorcendosi;[248] Cassandra entra in scena delirante con i paramenti sacerdotali, con una fiaccola in mano, danzando e cantando un imeneo che però, sappiamo,

---

[238] Perrotta 1952, p. 237.
[239] *Ivi*, p. 248.
[240] Albini 2011⁶, p. XXXI.
[241] Di Benedetto-Cerbo 1999 pp. 10-17 analizza il rapporto fra le *Troiane* e l'*Iliade* e sottolinea come il senso di morte, lutto e desolazione presente nella tragedia sia invece assente nell'epica. Per il rapporto tra il testo euripideo e quello omerico vd. anche Di Benedetto 1992, pp. 228-231 e il puntuale lavoro di Davidson 2001, che si sofferma su varie tematiche presenti in entrambe le opere e i loro relativi significati (navi, fuoco, mura).
[242] Di Benedetto 1999, p. 6.
[243] Si apre e si chiude con un canto di lutto per Troia, intonato da Ecuba.
[244] La tragedia *Troiane* è un lungo canto di lutto: i riferimenti testuali a vari gesti tipici del rito funebre trovano la giusta conclusione nell'epilogo della tragedia, in cui il fuoco che avvolge la città può paragonarsi a quello che arde i defunti durante la cremazione, con l'unica differenza che in questo caso si mira all'annientamento (non sopravvive nulla della città) e non alla conservazione (le ossa del defunto vengono rinchiuse in un'urna). Di Benedetto 1992, p. 225 sostiene che Euripide nelle *Troiane* teorizza la "poetica del pianto".
[245] Discorsi che per i toni si potrebbero definire arringhe giudiziarie.
[246] Perrotta 1952, p 247 : «*Non manca [*sogg. la tragedia*] qualche tono semicomico: Menelao è un debole, e come tutti i deboli, si crede un uomo forte. Da principio dice parole tremende:"Io non sono venuto per discutere, ma per ucciderti"; e poi non la uccide e discute. Alla fine della scena, assicura Ecuba che ucciderà la moglie non appena saranno giunti ad Argo. Ma chi gli crederà*?».
[247] Albini 2011⁶, p. XXVII.
[248] La sofferenza di Ecuba è, per così dire, somatizzata e si avvicina ai moduli tragici raffiguranti personaggi in preda al dolore fisico. I gesti compiuti sono perlopiù tipici del rituale funebre (buttarsi a terra, percuotersi, graffiarsi, gemere). Di Benedetto-Cerbo 1999, pp. 29-33.

corrisponde a un canto di morte (qaélamov= qaénatov);[249] Andromaca mantiene la delicatezza che le aveva già conferito Omero presentandosi teneramente abbracciata al figlioletto esattamente come nell'addio a Ettore, quando il bimbo si stringe al suo seno odoroso impaurito alla vista del padre in armi. La passione che emergeva dalle parole rivolte al marito nell'*Iliade*, ora si ritrova in quelle rivolte al figlio, destinato a morire. La donna con il bambino fa un ingresso maestoso e inaspettato: è una figura isolata, che, almeno in questo momento, non si confonde con le altre prigioniere, perché è separata da loro; è insieme al bottino, è bottino lei stessa. È in piedi su un carro, come un vincitore, ma è una vinta. È sul carro, che nell'*Iliade* trasportava il marito morto, ma che ora trasporta lei e il figlio ancora vivo. La donna menziona il suo peana, canto di vittoria (Achille dopo l'uccisione di Ettore invita i compagni a intonare lo stesso canto) e, nel medesimo tempo, di lutto.[250] Il figlio, l'unico affetto che le rimane e che, secondo la nonna, potrà far risorgere Troia, per ironia della sorte, sarà ucciso[251] ed Ecuba stessa si trova ad accusare i Greci per un timore insensato, che, in realtà, era la sua precedente speranza.

Andromaca, come Ecuba, si staglia fra le prigioniere troiane che formano il coro: quest'ultime, infatti, vengono viste solo nella loro dimensione di spose e si rivolgono ai mariti, senza citare i figli. Nuora e suocera sono le uniche ad avere il monopolio delle sofferenze materne.[252]

Andromaca, come nella tragedia omonima, è l'emblema della sposa perfetta, saggia e devota, le cui virtù, *areté* e *sophrosyne,*[253] tuttavia sono la causa della sua sventura (Neottolemo la sceglie proprio per le sue qualità) e non le forniscono alcun aiuto o tutela, così come il valore di Ettore non è stato in grado di salvare né lei né il figlio.[254]

Questa tragedia è l'apoteosi della sovversione della realtà, perché ogni cosa è il contrario di come bisognerebbe che fosse: Ecuba dovrebbe essere una regina assisa su un trono, invece è prostrata a terra; Cassandra dovrebbe essere una sacerdotessa inviolata ma diventa una 'sposa' prossima alla morte; Andromaca dovrebbe essere una principessa ma è una schiava e, infine, le donne inermi del coro rappresentano l'innocenza e la tranquillità dell'*oikos* che viene travolto dalla violenza della guerra. Anche nell'ultimo quadro le contraddizioni sono l'elemento

[249] Amore e morte sono intimamente legati. Lo stesso termine leécov indica tanto il letto nuziale quanto il letto funerario e kh%dov è sia il lutto (e il funerale) sia l'unione mediante matrimonio. Per le analogie fra il matrimonio e la morte vd. *infra* (par. 5 "Le donne ad Atene fra realtà e teatro euripideo").

[250] Secondo lo scolio la donna parla di peana in modo antifrastico (τί παιᾶν' ἐμόν: ἐπειδὴ εἶπεν οἴμοι, λέγει· διὰ τί τὸν ἐμὸν θρῆνον θρηνεῖς; παιᾶνα δέ φησι κατὰ ἀντίφρασιν, ὡς τὸ [S. *Tr*. 783] 'ἅπας δ' ἀνευφήμησεν οἰμωγῇ λεώς').

[251] Gli scoli non ci offrono nessun commento a questo episodio.

[252] Dyson- Lee 2000, p. 18.

[253] Saggezza che si contrappone all'*aphrosyne* (stoltezza) di Elena (*Tr*. 990). Cf. Andò 1991 pp. 259-260.

[254] Pohlenz 1978², p. 430.

fondamentale: è un momento infernale per Troia, ma Menelao entra in scena dicendo che è "una giornata radiosa"(v. 860). Elena è trascinata fuori come una schiava, ma indossa ancora abiti lussuosi troiani, per sedurre il marito spartano. La sola responsabile della guerra, la moglie cinica, egoista e fedifraga, è l'unica 'vincitrice', che torna a casa viva e da regina:[255] la più grande beffa ai danni di tutte le Troiane[256] e di Andromaca in particolare, che compie come lei due grandi viaggi in mare, verso Troia e verso la Grecia, ma con un epilogo antitetico.

Le *Troiane* sono la rappresentazione dello scontro del mondo maschile contro quello femminile, della meschina vittoria dei valori degli eroi su quelli delle donne, della contrapposizione degli ideali della *polis* e di quelli dell'*oikos*,[257] del sovvertimento delle regole dell'*endon* in favore di quelle dell'*exo*, della vittoria dei "letti odiosi" (v. 598) di Elena e Paride sui letti insanguinati e vuoti delle Troiane[258]. La guerra entra prepotentemente nel mondo delle madri, delle mogli e delle figlie, distruggendo il loro equilibrio e azzerando le loro speranze. "*Le Troiane sono una terribile rappresentazione della sofferenza dei vinti*".[259] L'*eros* istituzionalizzato dall'unione matrimoniale (basato sulla filiéa tra i coniugi) cede il posto all'*eros* violento e aggressivo (padrone e schiave/concubine). I figli legittimi vengono uccisi (Astianatte) e sopravvivono quelli illegittimi (Molosso nella tragedia *Andromaca*). Il mondo esterno del *polemos* si intreccia con quello interno del *gamos*, turbando l'ordine precostituito e provocando la trasgressione della norma.[260]

Anche in questa tragedia gioca un ruolo fondamentale l'ironia della sorte: una sacerdotessa (Cassandra) è costretta ad abbandonare la sua castità; una fanciulla in età da marito (Polissena) viene sacrificata; una donna fedele (Andromaca) deve acconsentire a nuove nozze; una regina (Ecuba) non ha giacigli morbidi ma è prostrata a terra; un bambino innocente (Astianatte) muore

[255] Virgilio (*Aen*. 2.567-587) descrive la rabbia di Enea nel vedere Elena, i cui passi sono rischiarati dalla luce dei roghi: l'eroe troiano immagina realisticamente che la regina spartana torni incolume e trionfante in patria dalla famiglia.

[256] Albini 2011⁶, pp. XXVIII-XIX.

[257] Vd. Andò 1991, p. 251: «*La guerra in quanto espressione dell'ideologia della polis, appare infatti come un fenomeno gestito dalla società dei maschi[…] e sorretto da ideali che al "maschile"appartengono. […] L'unico traguardo che attende la fanciulla è la vita coniugale e la maternità nell'espletamento di un ruolo da svolgersi tutto all'interno dell'oikos*».

[258] Vuoti perché i mariti sono stati uccisi (Ecuba, Andromaca) o perché alle fanciulle sono interdette vere nozze (Cassandra, Polissena).

[259] Ieranò 2010, p. 150.

[260] Andò 1991, soprattutto pp. 251-256. Durup 2006, pp. 151-157 analizza il rapporto fra gaémov e poélemov ed evidenzia l'identità fra matrimonio e guerra/morte. Sulla complementarità della guerra e del matrimonio si veda anche Vernant-Vidal Naquet 1991, pp. 23-49; Loraux 1981 in cui il lessico utilizzato per l'oplita è simile a quello della partoriente (vd.*supra* "Andromaca in Omero", par. 3.1 "La maternità nell'*Iliade*"e *infra*, par.5 "Le donne ad Atene fra realtà e teatro euripideo"); Cf. Nancy 1984, p. 116.

per ciò che non è, ma potrebbe diventare (un eroe vendicatore) e l'unica colpevole (Elena) sopravvive e trionfa felice.[261]

Andromaca viene presenta come una fanciulla ancora ingenua, che si trova a dover decidere fra due alternative: cedere allo sposo/padrone o mantenere il ricordo di Ettore. È una donna molto diversa da quella della tragedia precedente. Ha un atteggiamento nobile e moderato, ma non ha ceduto ai compromessi e a una morale utilitaristica, aborrendo così l'atteggiamento più pragmatico di Ecuba. Andromaca qui non è ancora maturata; finora ha sentito solo parlare della guerra e delle sue conseguenze, ma non ha avuto un'esperienza diretta (come Briseide). È vissuta nella sua tranquillità domestica, fiera del suo ruolo di moglie, e sa di essere stata impeccabile (vv. 643-656); la vedova, tuttavia, manifesta un certo disappunto nel considerare che proprio le sue virtù siano state la causa del tragico destino che la porterà, suo malgrado, ad accettare un nuovo letto. Il suo orrore è evidente quando si paragona a una cavalla e l'attaccamento a Ettore è palpabile nell'elogio dei versi successivi (vv. 673-678).

La tragedia "*Troiane*" è un'opera statica, pressoché priva di azione, se si esclude il funerale di Astianatte. C'è una sensazione di luttuosa immobilità, in cui le donne sono messe davanti a una scelta: rimanere ancorate al passato o negoziare il futuro. Da *Andromaca* sappiamo che la vedova di Ettore opta per questa seconda opportunità, benché, pur assecondando i desideri del padrone, si abbandoni ai ricordi in segreto. La donna, tuttavia, utilizza il suo "*sexual value*"[262] non per fini materiali, come Elena, ma per non incorrere in ulteriori sofferenze.[263] Il servizio sessuale di Andromaca, quindi, è necessario per salvare il figlio e per avere prospettive future.[264]

Nella descrizione dell'ultimo giorno di Troia l'autore coinvolge quasi tutti i sensi: la vista (distruzione), l'udito (musica, canti e lamenti), il tatto (abbracci), l'olfatto (il fumo e gli altari odorosi d'incenso). Lo spettatore è fagocitato delle emozioni generate dalla terribile strage. Tutto cambia significato: le musiche e le danze allegre e trionfali dei frigi diventano canti di morte, l'imeneo si trasforma in *threnos*, le danze festose divengono contorcimenti di corpo e le nozze hanno la parvenza di lutti. L'atmosfera che si respira è quella di un enorme e disumano sacrificio, in cui il fuoco appiccato alla città nell'epilogo rappresenta la fase necessaria per lo svolgimento dell'azione sacra.[265]

[261] Ribeiro Ferreira 1971-72, p. 469.
[262] Scodel 1998, p. 143.
[263] *Ivi*, p. 153.
[264] Andò 2009, p. 58.
[265] Burkert 1981, pp. 22-28 analizzando il sacrificio come atto di uccisione, elenca le varie procedure necessarie per lo svolgimento dell'azione. La tragedia si configura come un immenso sacrificio: la processione (gli eroi greci che giungono a Troia), le vittime (la fila di prigioniere troiane che sono 'sacrificate' alla causa eroica), la menzione di

Infine anche le cose perdono la loro funzione: lo scudo di Ettore, destinato a difendere dalla morte, sarà la bara in cui riposerà per sempre Astianatte. Ecuba si rivolge ad esso con un'allocuzione, sottolineando l'aspetto patetico della situazione, in cui l'arma diventa un oggetto memoriale che sostituisce il proprietario morto.[266]

Il crollo di Troia è il crollo delle speranze, è un'apocalisse senza scampo, è la distruzione di case, palazzi, vite.[267] Euripide rappresenta il punto di non ritorno, l'inutilità dei valori eroici decantati dall'epica: ai personaggi non spetta una morte gloriosa, ma una desolante e umiliante schiavitù e si assiste al sovvertimento delle leggi di natura (l'anziano sopravvive al bambino), al trionfo dell'ingiustizia e alla maledizione della guerra.[268]

4. L'Andromaca di Euripide

L'analisi delle due opere euripidee ci consente di tracciare sinteticamente un ritratto della donna, così come appare agli occhi del tragediografo ateniese, che riprende e rinnova alcuni aspetti già presenti in Omero e Saffo. La costruzione del personaggio poggia su costanti che rimangono invariate in entrambe le tragedie: è madre addolorata e osteggiata; è moglie esemplare, che presenta una commistione di elementi antitetici (razionalità e passionalità; forza e debolezza; bellicosità e supplica/ remissività; principessa e schiava; moglie e concubina), i quali, benché in parte già presenti nella tradizione precedente, nel teatro euripideo trovano uno sviluppo decisivo, sottolineando la volubilità della sorte, di cui Andromaca è vittima. La caratterizzazione del personaggio, inoltre, si fonda su tre metafore costanti: quella della guerra, del sacrificio e del triplice giogo (matrimoniale, materno e servile).

---

canti e profumi, le urla delle donne. La mancanza di riferimenti alle abluzioni preliminari e alle preghiere agli dei configura questo particolare sacrificio come azione empia e sacrilega. Burkert stesso, nel già citato lavoro (Burkert 1981, pp. 50-52), osserva come nel mondo antico caccia, sacrificio e guerra siano simbolicamente interconnessi. "*La guerra è rituale, autorappresentazione e convalida della società maschile che si stabilizza nell'incontro con la morte, in un'ostinata disponibilità alla morte e nell'ebbrezza della sopravvivenza*"(*Ivi*. p. 51). La guerra di Troia, come qualsiasi spedizione militare, è iniziata con un sacrificio (Ifigenia) e si chiude con un altro rituale sacrificale (Polissena *in primis* e poi tutta la città di Ilio, rappresentata simbolicamente da Astianatte).

[266] Le *Troiane*, in generale, sono ricche di allocuzioni, che ben si confanno alla trama luttuosa. Cf. Di Benedetto-Cerbo 1999, pp. 54-64.

[267] Questa scena, presentata dal punto di vista dei vinti, cozza con quella descritta dal vincitore Agamennone nella tragedia omonima di Eschilo (vv. 818-828). Il re si vanta della sua impresa, ringrazia gli dei per la città ridotta in cenere e per il sangue reale di cui l'esercito, come un leone crudivoro, si è saziato. Pochi versi prima il poeta definisce la forza argiva chiusa nel cavallo neossoév, "piccolo, cucciolo", immagine che stride con la stessa metafora utilizzata da Euripide per presentare Astianatte, che cerca protezione sotto le ali materne (*Tr*. 750-751): il cavallo di legno protegge la forza argiva, rappresentata non da cuccioli indifesi, ma da eroi anelanti alla strage. E se Andromaca è l'uccello che difende il suo piccino, si deve ricordare che Ettore nell'*Iliade* è la colomba inseguita dal veloce nibbio Achille (*Il.* 22.139): i due sposi sono quindi uccelli pacifici vittime di rapaci.

[268] Elena, donna vanitosa e superficiale, causa di tutte le disgrazie, è l'unica che esce indenne dalla guerra di Troia. Ironia della sorte o assenza degli dei? Sul rapporto fra Euripide e gli dei tradizionali c'è una ricca bibliografia, fra cui Albini 2011⁶, pp. XVIII-XIX e Pohlenz 1978², pp. 433-436.

Nelle opere di Euripide si pone l'accento prevalentemente sul ruolo materno dell'eroina, rappresentando la donna sempre insieme a un figlio e mai da sola (quando Astianatte viene condotto via, anche lei esce di scena) e viceversa. L'autore evidenzia tra genitrice e figlio un legame simbiotico, tale per cui è impossibile pensare all'uno senza l'altro e ciò è reso ancora più evidente dal fatto che i due bambini (Astianatte e Molosso) non sono presentati con il loro nome proprio, come se non avessero possibilità di vita senza la madre.

La sposa di Ettore affronta una situazione ancora più dolorosa rispetto a quella di Ecuba in quanto quest'ultima riesce a seppellire i suoi figli e il nipote, ottenendo così, con l'estremo saluto, un balsamo delle sue pene, mentre ad Andromaca viene interdetto anche questo conforto. La mancanza di partecipazione ai funerali del figlio può aver contribuito al ricordo del bambino vivo, tanto che la donna sembra quasi averne rimosso la morte, facendo in parte rivivere Astianatte in Molosso. Se in *Andromaca* la donna lotta per difendere il figlio, che, nonostante sia frutto di una violenza, è amato tanto quanto il primo, nelle *Troiane* la madre impotente si vede strappare via dalle braccia il suo unico bambino, nato dall'unione felice con Ettore. Benché la maternità di Andromaca non sia foriera di gioia come nell'*Iliade*, ma fonte di angoscia e preoccupazioni, tuttavia Euripide vuole donare al suo personaggio tragico anche la speranza di un nuovo futuro: la conclusione di *Andromaca* rivela una sorta di riscatto, un risarcimento - anche se non completo- per il male subito.[269] Nella prima tragedia il dolore ha ormai plasmato il suo modo di sentire e reagire, ha modificato la sua percezione della realtà, trasformandola in una donna capace di tener testa agli avversari con le parole.[270]

Nella ricostruzione della storia di questa figura Euripide non trascura la tradizione omerica e saffica: la donna proviene da Tebe e giunge a Troia con una ricca dote per diventare moglie di Ettore e generare figli per lo sposo.[271] Le sue qualità di lealtà e devozione per il marito l'hanno resa desiderabile agli occhi di Neottolemo, perché Andromaca è la sposa ideale, anche se lei si sente adatta solo a Ettore. Quando dichiara di non voler dimenticare il primo marito, la donna aggiunge che se lo facesse apparirebbe vile agli occhi del morto. Andromaca sembra più preoccupata di non incorrere nel biasimo piuttosto che di assecondare il figlio di Achille, che definisce poésiv, marito, esattamente come Ettore (v. 662). Lo chiama così prima di divenire effettivamente concubina, dando quasi l'impressione di rifiutare il pensiero di abbandonare il

[269] Il viaggio in Epiro e le nozze con Eleno, che sono gli argomenti ripresi da Virgilio nel terzo libro dell'*Eneide* per presentare il personaggio di Andromaca.
[270] Ribeiro Ferreira 1971-1972, p. 472.
[271] "*La donna è madre[…] La condizione femminile è quella di materialità del figlio all'interno di un processo poietico che consegna il bene prodotto all'uomo e alla città che, soli, ne detengono la norma, il valore d'uso del cittadino*"(Campese-Manuli-Sissa 1983, p. 48).

proprio ruolo di donna libera[272] e di moglie legittima. Andromaca, come accade in alcuni passi dell'*Iliade*,[273] a volte allontana dalla sua mente i pensieri più dolorosi, e anche in questo caso sembra non accettare l'idea di non essere più una daémar. La sua stirpe nobile e la sua educazione non le consentono di agire come una concubina e così la donna, anche in una situazione di inferiorità sociale e di sventura, mantiene inalterate le sue qualità di compagna fedele e di madre premurosa. Nel suo personaggio si concreta la convivenza di ruoli opposti che scardina le immagini tradizionali che contrappongono la sposa legittima alla concubina: lei mantiene un atteggiamento nobile anche quando non è più libera, e, seppur schiava, è più regale di Ermione.[274] Quando Andromaca appare come supplice nel tempio di Teti si ha l'impressione di trovarsi non di fronte a una prigioniera, ma a una vera regina,[275] moderata, matura e saggia[276] al contrario della sua rivale. Andromaca non si riconosce nei nuovi panni, perché rimane, nonostante tutto, la moglie Ettore.[277] Nelle *Troiane* non si confonde con le altre donne, ma si staglia come figura isolata, fusa con il figlio, trasportata sul carro del vincitore, come se dovesse celebrare un trionfo (ma la verità è differente: si è trionfato su di lei). Euripide priva il personaggio della sua storia pregressa, ma le lascia ancora quella dignità regale che le fonti attestano, rendendo più evidente il contrasto fra apparenza e realtà.

La principessa troiana sviluppa quelle capacità elocutorie già presenti nell'*Iliade*.[278] Sa che agli schiavi non è concesso di parlare liberamente, ma lei intavola discorsi con i vincitori. La donna contende verbalmente prima con Ermione, poi con Menelao, risultando sempre la vincitrice

[272] All'inizio, infatti, la donna è semplicemente una schiava, a differenza di Cassandra che viene definita leéktrwn skoétia numfeuthéria "sposa segreta, clandestina, illegittima"(*Tr.* 252. Cf. *Tr.* 44).

[273] In Omero accade soprattutto per i pensieri dolorosi che riguardano il figlio. Cf. s*upra* "Andromaca in Omero", par. 3.2 "Andromaca, madre di Astianatte".

[274] Racine nel 1667 mette in scena *Andromaque*, dichiarando esplicitamente nella prefazione che il suo modello non è l'omonima tragedia di Euripide, ma altresì l'*Eneide* di Virgilio. Tuttavia, come ha magistralmente dimostrato Paratore (Paratore 1966), l'autore si ispira alle due tragedie euripidee (oltre ad avere altri modelli, come le *Troades*, di Seneca, le *Heroides* di Ovidio). Andromaca viene presentata metaforicamente come la padrona che tiene avvinto l'innamorato (Pirro), prigioniero nei suoi 'lacci'. Alla sua prima apparizione risulta una presenza evanescente, ossessionata dal ricordo del marito (l'insistenza sul campo semantico del pianto la connota come personaggio triste e inconsolabile). La sua passività termina bruscamente solo quando la vita di Astianatte -che è vivo e si sostituisce al Molosso euripideo- è in pericolo. La donna dimostra delle ottime capacità dialettiche e utilizza anche con abilità la *captatio benevolentiae* nei confronti di Ermione (Atto III, scena 3, vv. 858 ss.). E' un personaggio che rimane saldo nelle sue convinzioni fino alla fine del dramma, è un'Andromaca nuova, è finalmente la trionfatrice; non è più la schiava umiliata, ma la regina amata dal popolo (Atto V, scena 5, 1586 ss.). Mazzoldi 1994, p. 185 giustamente afferma che Andromaca non è tornata regina (come accade nell'*Eneide*), ma nella tragedia di Racine non ha mai abbandonato la sua condizione regale. Cf. *Infra* "Approfondimento: alcuni percorsi post-classici della figura di Andromaca", par. 2 "L'Andromaca di Racine: *contaminatio* di modelli classici".

[275] Vd.*supra (*par. 2.1 "Commento all'*Andromaca").*

[276] Cf. l'immagine di Ecuba dinanzi all'altare di famiglia nel secondo libro dell'*Eneide* di Virgilio.

[277] Lo stesso coro dell'*Andromaca* la ammonisce di ricordarsi la sua condizione (v. 136).

[278] La contesa verbale metaforicamente è presentata come uno scontro bellico, che può chiarire ulteriormente l'etimologia del nome. Infatti, nell'*Iliade* si contrappone a Ettore, in *Andromaca* a Menelao, nelle *Troiane* a tutti gli uomini Greci, contro cui lancia un'invettiva: sono loro i barbari, non gli asiatici (vv. 764-765).

morale. Nelle *Troiane* dimostra la sua razionalità, pacatezza e lucidità nel discorso in cui sostiene che la sorte di Polissena è preferibile alla sua. Le parole dell'eroina sono sempre equilibrate e ponderate fino a quando non si palesa il pericolo di morte del figlio; allora il tono si fa accalorato e appassionato. La maniéa che caratterizza il personaggio preoccupato per il marito nell'*Iliade*, si manifesta ora a causa del timore per la sorte del figlio, anche se non si parla esplicitamente di essa.[279]

Il ricordo di Ettore è nostalgico ma rassegnato: lei è la sposa ideale, esattamente come lui era lo sposo perfetto,[280] ma le corde del cuore di Andromaca vibrano solo quando parla del figlio e del suo imminente futuro e non del marito defunto. La donna vede nell'uomo la difesa e la protezione per sé e per il figlio. In sua mancanza è lei, in quanto madre, che deve ricoprire questo ruolo e accogliere sotto la sua ala protettrice il bambino.

Andromaca diventa il simbolo dell'imprevedibilità del destino umano, contro cui nessuno può combattere. La donna viene presentata come ingenua e fiduciosa nelle azioni umane, fino a quando, dopo essere stata ingannata, si rende conto della realtà (*Andromaca*). Nelle *Troiane* il pensiero di perdere il figlio, benché ipotizzato nell'*Iliade,* risulta troppo doloroso e non sembra sfiorarla fino a quando non viene messa di fronte al fatto brutale.

In Euripide c'è un'enfatizzazione del ritratto positivo della troiana a discapito dei personaggi negativi greci.[281]

5 Le donne ad Atene fra realtà e teatro euripideo

La tragedia può definirsi un genere "politico",[282] in quanto strettamente legata alla *polis*. Le rappresentazioni tragiche, infatti, si svolgono prevalentemente in occasione delle feste- politiche e religiose- delle Grandi Dionisie (o Dionisie cittadine) celebrate in onore di Dioniso Eleuterèo e vedono la partecipazione sia di cittadini ateniesi sia di Greci di altre *poleis*.[283]

[279] L'unica 'menade'nelle due opere è Cassandra con un atteggiamento delirante che mette a disagio sua madre. In *Andromaca* invece si parla solo della maniéa (v.52) di Neottolemo.

[280] *Tr*. 673-674: σὲ δ', ὦ φίλ' ῞Εκτορ, εἶχον ἄνδρ' ἀρκοῦντά μοι/ ξυνέσει γένει πλούτωι τε κἀνδρείαι μέγαν, «E io, caro Ettore, avevo in te uno sposo che mi bastava per intelligenza, stirpe, ricchezza e coraggio». Cf. *Il.* 6.429-430. Ettore quindi rappresenta lo sposo ideale per Andromaca. La donna pronunciando queste parole si mette implicitamente a paragone con Elena il cui sposo non l'ha soddisfatta (non le è bastato) tanto che ha dovuto sceglierne un altro. È possibile che ci sia una doppia critica: a Menelao, che non si è dimostrato un marito ideale (lasciandola sola in casa) e a Elena che lo ha abbandonato. A tal proposito l'unione fra Andromaca e Ettore continua a configurarsi come matrimonio ideale, a differenza di tutti gli altri.

[281] Ma Euripide tende a non generalizzare: fra i Troiani c'è gente meschina, come Paride, così come fra i Greci ci sono figure positive come Taltibio e Peleo.

[282] Rossi-Nicolai 2006, vol.2, p. 6.

[283] Altre occasioni di rappresentazioni sono le Piccole Dionisie (o Dionisie rurali) per soli cittadini ateniesi, in cui vengono proposte di solito delle repliche e dal 419/418 a.C., e le Lenee.

La tragedia offre agli spettatori una straordinaria galleria di ritratti femminili, desunti e rielaborati da miti e cicli epici; questa attenzione per la donna, tuttavia, sembra, cozzare con l'esigua considerazione accordatale nel mondo ellenico. La scena tragica, infatti, è costellata di donne (regine, principesse, madri, figlie, sorelle, concubine, matrigne) che agiscono attivamente ed energicamente, opponendosi a quell'immagine di personificazione della passività testimoniata dalle fonti storiche. Susanetti afferma che il modello androcratico ateniese suggerisce un ideale muliebre da seguire, in base al quale la donna non può ribellarsi all'autorità del marito, deve rimanere in casa e accettare ogni decisione maschile.[284] Sofocle stesso ci fornisce una definizione di donna attraverso le parole di Ismene: ᾽Αλλ' ἐννοεῖν χρὴ τοῦτο μὲν γυναῖχ' ὅτι / ἔφυμεν, ὡς πρὸς ἄνδρας οὐ μαχουμένα, «Ma soprattutto non dobbiamo dimenticare che siamo nate femmine,/ e non possiamo reggere lo scontro con i maschi» (*Ant*. 61-62).[285] Le donne virtuose, le 'normali', sono queste, mentre quelle con atteggiamenti maschili risultano eccezionali, ma in senso negativo. Aristotele, infatti, parlando proprio dei personaggi della tragedia, sostiene che l'indole di una donna non deve essere né coraggiosa né temibile.[286] Nella rappresentazione drammatica, però, questo modello può essere messo in discussione e in parte ribaltato, perché non si rappresentano le azioni di persone normali ma di eroi con caratteristiche al di là della normalità.[287] Il luogo della donna per eccellenza è la casa, in particolare il talamo, grazie al quale raggiunge o può raggiungere con la procreazione il *telos*, il compimento dell'esistenza femminile che determina dignità e rispetto.[288]

[284] Susanetti 2003, pp. 107-110. Cf. A. *Th*. 231; E. *Andr*. 210 ss.; *Tr*. 646 ss.
[285] Trad. it. Tonelli 2013, p. 769. Cf. par. 9 "Approfondimenti intertestuali- F) Le donne ideali".
[286] Arist., *Po*. 1454a, 16- 1454a 24.
[287] Pomeroy 1978, p. 104-105. Come osserva Pohlenz 1962, pp. 722-725 per avere un ritratto fedele della donna non si possono considerare solo le fonti letterarie, ma è indispensabile analizzare anche i rilievi funerari in cui la defunta viene compianta con parole di sincero affetto, che testimoniano rispetto e stima da parte dei congiunti.
[288] Le fanciulle che muoiono prima di raggiungere il *telos* vengono presentate simbolicamente come spose di Ade e, addirittura prima della loro morte intonano canti che ricalcano gli imenei (cf. Cassandra nelle *Troiane*). Vd. sull'argomento "L'uccisione come matrimonio" in Loraux 1988a pp. 39-44. Ma se il matrimonio si configura come un sacrificio, dai numerosi rimandi lessicali risulta chiaro che le nozze a loro volta devono essere interpretate come una consacrazione, un'immolazione. Matrimonio e morte sono ambiguamente speculari e la sposa, strappata dalla sicurezza della propria casa e dall'abbraccio della propria madre, diventa così la vittima, che la famiglia o meglio il padre e un estraneo (il futuro marito) 'sacrificano' per i propri interessi (parentela potente, sopravvivenza del *ghenos,* difesa della città). Seaford 1987, p. 107 osserva che ci sono vari elementi in comune fra il matrimonio e la vergine immolata: entrambe sono lavate, unte, coperte da pepli e coronate. Le accompagna una processione che procede alla luce delle fiaccole, intonando canti. I suoi parenti la abbandonano in una dimora sconosciuta a un uomo mai visto, che impone il controllo su di lei. Lo studioso (p. 128) nota che la stessa Ecuba, vedendo le fiaccole accese di Cassandra (v.344), le interpreta come segno di lutto. Sui rapporti fra matrimonio e sacrificio vd. Burkert 1981, pp. 58-66. Sul legame fra matrimonio e morte in Euripide, cf. Baltieri 2011, pp. 211-222 in cui vengono analizzati vari passi euripidei, dove è evidente il collegamento fra le due sfere: in E. *Alc.* 915-925 la protagonista rievoca l'imeneo per creare un contrasto fra la felicità del passato e le disgrazie del presente (pp. 212-213); la studiosa evidenzia inoltre come in *Ifigenia in Aulide* (vv. 1036-1097) il coro rievochi nella strofe e nell'antistrofe l'imeneo gioioso intonato per le nozze di Peleo e Teti, mentre nell'epodo in maniera antitetica si cita la sorte della fanciulla (cf. *Agamennone* di Eschilo in cui al canto festoso per le nozze di Elena e Paride fa da contraltare il canto luttuoso derivato dalle conseguenze del connubio).

Fra i tragediografi antichi è soprattutto Euripide che tende a valorizzare la donna e i rapporti familiari, proprio nel momento in cui la certezza nei valori democratici della *polis* comincia a vacillare. Nei suoi drammi, in particolare in tutte le tragedie del ciclo troiano,[289] sono le figure femminili a giocare un ruolo fondamentale, diventando le vere protagoniste di questa saga, che in epica vede l'uomo come unica –o quasi- *persona agens*.[290] Concordo con Di Donato nel ritenere riduttivo interpretare la relazione/opposizione fra uomo e donna presente nella tragedia solo come un riflesso antropologico del conflitto fra matriarcato e patriarcato, ma la spiegazione della presenza di tante eroine tragiche non può essere ricercata solo nella loro relazione di parentela con l'uomo.[291] Euripide, infatti, rielabora il mito e la verità storica in maniera critica prendendo in esame i tanti aspetti della realtà e i vari rapporti fra gli individui. Nel momento storico in cui vive, il poeta sente la necessità di mostrare le sofferenze di una parte della società e presentare a tutti il suo dolore. La rappresentazione femminile non è funzionale a completare il ritratto dell'uomo, semmai a metterlo in crisi: le azioni e i sentimenti delle donne -in bene e in male- troneggiano nei drammi e offuscano l'universo maschile e le sue azioni. "*Nel crollo rovinoso della città di Troia si possono adombrare le violenze e le minacce scaturite dall'insaziabile e spietato imperialismo ateniese*",[292] tutto maschile. Le donne sono le vittime della violenza degli uomini, ma risultano spesso le vincitrici morali. La presunta misoginia dell'autore è un luogo comune, frutto di un fraintendimento, derivato in particolare dalle *Tesmoforiazuse* di Aristofane (411 a.C.),[293] che, come già ha ammonito Pohlenz,[294] dovrebbe essere definitivamente debellato, in quanto non trova giustificazione nelle eroine dei suoi

[289] Ma naturalmente non sono secondarie a tal proposito la *Medea* e l'*Ippolito*.

[290] Tuttavia, come abbiamo già notato, nell'*epos* omerico la donna ricopre una grande importanza, seppur non dichiarata espressamente. Per la ricostruzione e l'evoluzione del ruolo della donna dall'età arcaica a quella classica risultano interessanti le pagine di Pohlenz 1962, pp. 713-734.

[291] Di Donato 2001, pp. 147-154. Susanetti 2003, p. 118, prendendo in esame la totalità dei tragici, sostiene che i personaggi femminili servono spesso -non sempre- a problematizzare la sfera maschile.

[292] Susanetti 2003, p. 89. Cf. *Ivi*, pp. 109-110.

[293] Ar. *Th.* 383-413, 497-519. Cf . Gell. 15.20: *Mulieres fere omnes in maiorem modum exosus fuisse dicitur, siue quod natura abhorruit a mulierum coetu siue quod duas simul uxores habuerat, cum id decreto ab Atheniensibus facto ius esset, quarum matrimonii pertaedebat. Eius odii in mulieres Aristophanes quoque meminit ἐν* ταῖς προτέραις Θεσμοφοριαζούσαις *in his uersibus*:

νῦν οὖν ἁπάσαισιν παραινῶ καὶ λέγω
τοῦτον κολάσαι τὸν ἄνδρα πολλῶν οὕνεκα.
ἄγρια γὰρ ἡμᾶς, ὦ γυναῖκες, δρᾷ κακὰ
ἄτ' ἐν ἀγρίοισι τοῖς λαχάνοις αὐτὸς τραφείς .

«Si dice che Euripide abbia detestato profondamente quasi tutte le donne, sia perché l'inclinazione naturale lo tenne lontano dalla compagnia delle donne, sia perché aveva avuto contemporaneamente due mogli- giacché ciò era legale grazie a un decreto varato dagli Ateniesi- il matrimonio con le quali lo disgustava. Anche Aristofane rammenta il suo odio verso le donne nei seguenti versi presenti nelle Tesmoforiazuse: "Ora io ammonisco e dico a tutte di punire quest'uomo per molti motivi: è selvaggio, con noi donne e ci fa del male, essendo stato allevato fra selvatiche verdure"».

[294] Pohlenz 1962, p. 728.

drammi.[295] Inoltre la conclusione della commedia di Aristofane allude in maniera eloquente a una riappacificazione fra le donne e il poeta, che promette di non offenderle più. È vero che in alcuni casi il giudizio sulle donne risulta estremamente negativo, perché l'universo femminile viene descritto come cruento, temerario e "*sessualmente sfrenato*",[296] ma è fuori di dubbio che altrove viene condannata con la stessa forza la violenza maschile ai danni di donne indifese (sacrifici di vergini e ignobili stupri). Alcesti rappresenta l'apoteosi della virtù, dell'a\rethé eroica,[297] che fa impallidire il gretto Admeto e i suoi meschini genitori.[298] Senza assolutamente voler considerare Euripide come precursore di un movimento femminista,[299] tuttavia, a mio giudizio, il poeta si astiene dal prendere una posizione, ma si limita solamente a porre sulla bocca dei suoi personaggi la concezione femminile popolare, senza per questo condividerla o condannarla.[300] La sua tragedia esamina i rapporti sociali e familiari criticamente e le donne possono essere le rappresentanti di valori positivi e negativi, esattamente come gli uomini, e contemporaneamente essere capaci di gesti straordinari nel bene e nel male.[301] Quelli che il poeta ci offre sono esempi d'umanità, con la loro forza e la loro debolezza: donne che dimostrano la loro abnegazione per la famiglia (come Alcesti, Ifigenia, Polissena, Macaria) o che esprimono la loro disapprovazione e timore per il ruolo che occupano in società (Medea, Fedra, Alcmena) o che palesano la propria sofferenza per la loro condizione (Andromaca, Ecuba, Elettra),[302] ma accettano con nobile dignità il destino imposto loro dall'agire maschile (Ecuba, Cassandra e Andromaca nelle *Troiane*).

La situazione di crisi politica e sociale in cui vive il poeta manda in frantumi l'immagine dell'uomo-eroe e porta alla ribalta la donna e la sua condizione: l'eroismo professato da

---

[295] Martinazzoli 1946, p. 14, osservando come la genesi della misoginia di Euripide risieda nell'aneddotica popolare, secondo cui il poeta sarebbe stato tradito, ricorda le parole dell'*Ecuba* pronunciate da Polimestore: "Le tue proprie sventure non devono farti mettere in un fascio tutto il genere femminile, biasimandolo". Lo studioso evidenzia come Euripide abbia concesso largo spazio alla donna e come risulti più femminista che misogino (p. 30). Già Ateneo di Naucrati (13.5.31) nel II secolo definisce il poeta filoguénhv "amante della donna". A tal proposito vd. Nancy 1984, pp. 73-92 e Pepe 2000 , pp. IX-VII. In generale, sulla presentazione delle donne in Euripide cf. Nancy 1984.

[296] *Andr*. 210.

[297] Biondi 2001-2003, vol.3, p. 1173-1174.

[298] Susanetti 2003, pp. 116-118. La condizione genitoriale non comporta necessariamente una volontà di sacrificio per i figli, ma ciò dipende dalle virtù del singolo personaggio. I genitori di Admeto rifiutano di morire al posto suo, a differenza di Andromaca che, nella tragedia omonima, è pronta a sacrificarsi per il proprio figlio.

[299] Le suffragette inglesi davano pubblica lettura delle tragedie euripidee. Vd. Pomeroy 1978 p. 114; Cantarella 2004, pp. 156-157.

[300] Perrotta 1931, p. 163 ss. mette in guardia il lettore dall'attribuire sempre al poeta i giudizi espressi dai suoi personaggi: è Ippolito che odia le donne, non Euripide.

[301]Cf. Pomeroy 1978, pp. 111-117. Albini 2009², p. XIII afferma:"*Se gli eroi maschili sono decaduti, scesi dal piedistallo, Euripide dimostra cosa possa, in bene e in male, la donna: nei suoi impulsi di generosità, nella cupa violenza dei suoi sentimenti,nella sua astuzia paziente, nella sua forza distruttiva"*.

[302] Bernard 2011, pp. 19-20.

Euripide è più femminile che non maschile e non è innato ma è frutto dell'azione di un momento particolare.[303]

L'eroina del mito Andromaca viene attualizzata nelle due tragedie euripidee (*Andromaca* e *Troiane*), incarnando l'ideale muliebre dell'Atene del V secolo: è subordinata all'autorità maschile, che accetta senza ribellarsi; è vittima della guerra e ha un rapporto simbiotico con il figlio, che rappresenta il suo unico bene. Nonostante non ci siano certezze, tuttavia è probabile, come attesta qualche fonte antica,[304] che la donna ateniese del V secolo, perlopiù relegata a una condizione di segregazione domestica (lo spazio pubblico, infatti, le viene pressoché interdetto) e priva di qualsiasi influenza politica,[305] fosse ammessa agli spettacoli e ciò le permettesse di identificarsi con le eroine del mito. Per il sociologo Slater, "*le donne erano legalmente inesistenti, escluse dalla vita politica e intellettuale, incolte, virtualmente imprigionate a casa".*[306] Le donne vivono sotto la tutela dell'uomo, ma paradossalmente quest'ultimo nel suo percorso per diventare adulto sembra essere guidato prevalentemente da donne. Infatti, l'educazione dei bambini avviene in un ambiente femminile, che determina sull'individuo una certa influenza psicologica. Slater[307] sostiene che la posizione sociale delle donne di questo periodo è così disprezzata solo perché l'uomo greco ha paura della loro superiorità.[308]

---

[303] Albini 2009², pp. XXIV.

[304] Nell'anonima *Vita Aeschyli* (9) si dice che l'apparizione dei membri del coro della tragedia *Eumenidi* impressionò a tal punto gli spettatori che i bambini svennero e le donne abortirono. Non è dello stesso parere Ehrenberg, secondo il quale è più probabile che le donne non assistessero agli spettacoli teatrali. Vd. Ehrenberg 1993, pp. 38-39 n.52.

[305] Per la ricostruzione della vita della donna in età classica si vedano soprattutto i seguenti contributi: Pomeroy 1978, pp. 60-99; Savalli 1983, pp. 59-65; Cantarella 1995, pp. 36-53; Bernard 2011 *passim*. Ferrucci 2007 sottolinea come la *polis* sia formata da *oikoi* (case), all'interno delle quali vige una gerarchia, al cui vertice c'è il marito, padre e padrone. Diritto privato e diritto pubblico, quindi, talvolta tendono a sovrapporsi per il cittadino. La costruzione di un *oikos* si basa sul matrimonio, mediante il quale la coppia convive (*synoikein*) legalmente. La successione all'interno dell'*oikos* avviene tra eredi maschi legittimi, ma se mancano questi si può procedere all'adozione, anche postuma, previa sentenza di conferma della *polis* (pp. 146-147). Quindi, in base al diritto ateniese, anche Neottolemo avrebbe potuto adottare Molosso e concretizzare i timori di Ermione. Sui rapporti fra città e casa, sulla funzione della famiglia e della riproduzione e sulla "virtù di obbedire e comandare", vd. Campese- Manuli- Sissa 1983, pp. 15-33. Sul matrimonio, il contratto e l'eredità vd. Vernant 2007, pp. 50-75.

[306] Slater 1968, p. 159. Gallo 1984, basandosi su fonti archeologiche e non solo giuridiche e letterarie, sostiene invece l'integrazione tra i due sessi, più che l'antagonismo. La figura femminile ha uno statuto ambiguo, poiché da un lato è indispensabile alla comunità in quanto procreatrice di cittadini, dall'altro è emarginata, giacché la sua natura è legata al selvaggio (p. 16). Cohen 1989 ritiene che le donne non siano segregate in casa, ma svolgano attività esterne e vedano altre persone. La donna nella vita reale, fuori dall'idealizzazione, ha la possibilità di uscire, ma deve avere sempre un buon motivo per farlo.

[307] *Ivi* pp. 163-164.

[308] Questo complesso di inferiorità porterebbe l'uomo a sposare delle fanciulle giovanissime che possano essere facilmente plagiate e totalmente sottomesse (la differenza di età è di oltre dodici anni come attesta anche Esiodo in *Op.* 695-699). Cf. la sposa di Iscomaco nell*'Economico* di Senofonte (8.5-6). La donna per essere accolta benevolmente deve essere produttiva, cioè feconda; per questo motivo l'immagine femminile metaforicamente è rappresentata come la terra, il campo da arare. La tragedia *Andromaca* mette in evidenza questo aspetto, sottolineando come la sterilità di Ermione comprometta il buon esito del matrimonio.(*Andr.* 636-638; cf. S. *Ant.* 569; *OT* 270-271; E. *Ion* 1095). Vd. Loraux 1988b, p. 158; Dubois 1990, pp. 51-114 e De Beauvoir 1961, p. 182, n.111; Volpe-Cacciatore 2003, pp. 41-42; Vernant 2007 pp. 141-145.

Nonostante l'elevata mortalità infantile e l'autorità patriarcale,[309] il rapporto così stretto fra madre e figlio, che cresce insieme alla sua genitrice fino al compimento dei cinque - sei anni, spiega, secondo lo studioso, la grande importanza e il forte attivismo delle donne della tragedia. Le eroine tragiche, quindi, avrebbero modelli contemporanei in cui prevalgono gli schemi tipici familiari, secondo i quali la famiglia e la casa sono affari della donna e non dell'uomo. In base a questa osservazione ne consegue che la sposa, tenuta in scarsa considerazione dal marito, crei con il figlio un "*rapporto intimo e vincolante, dove spesso sembra che la madre scelga il figlio come specie di surrogato del marito*."[310] Se il rapporto fra moglie e marito degenerasse, il legame fra madre e figlio potrebbe determinare una rivalsa della prima sul secondo.[311] Se il legame matrimoniale rimanesse stabile, la donna tenderebbe a vedere nel figlio l'immagine idealizzata del marito, che provvederà a lei e ai suoi bisogni, compensando la sua inferiorità sociale.[312] Proprio per questo nei drammi ateniesi le donne meno giovani e già madri sono ritenute più pericolose di quelle non ancora sposate o neo-spose prive di figli.[313]

Il figlio è il continuatore della casa paterna e della *politeia*, quindi "*il contratto matrimoniale è anche il mezzo di reperimento di una figura complementare a quella del figlio legittimo: la gyne gamete o engyete.*"[314] Inoltre *"il contratto matrimoniale è un atto di scambio tra uomini che sancisce la circolazione della donna da una casa a un'altra. Essa svolge un ruolo puramente oggettuale in tale scambio tra capifamiglia, volto a distribuire i beni all'interno della comunità."*[315]

Come si è già osservato,[316] una ragazza, che possibilmente deve essere di buona famiglia,[317] giunge all'età del matrimonio prima del ragazzo e deve sposare l'uomo che il padre o il parente

[309] Dissento in questo punto da Pomeroy (1978, p. 108) che sostiene come la mortalità infantile e l'autorità patriarcale scoraggino nell'Atene classica un rapporto stretto fra madre e figlio. In realtà, proprio questi due fattori potrebbero essere alla base del legame fra i due: la sopravvivenza del figlio –e quindi quella della madre- viene vista come un dono prezioso da custodire gelosamente e l'autorità patriarcale, che considera il figlio appartenente al padre e non alla madre, può essere ignorata ed elusa proprio negli anni in cui il bambino vive sotto l'ala protettrice della madre.

[310] Slater 1968, pp. 165-166.

[311] Cf. per esempio Medea che uccide i figli.

[312] Slater 1968, pp. 173-176.

[313] Limitandoci a Euripide, Ecuba e Clitemnestra hanno una furia e violenza vendicativa sconosciuta alla stessa Elettra, che, pur nell'odio per la madre, ha bisogno della forza del fratello per commettere il matricidio. Ermione da sola non riesce a controbattere e a vincere le argomentazioni di Andromaca, la cui maternità la rende accorta e pronta al sacrificio. Questa spiegazione non convince Pomeroy che propone invece una lettura della situazione più orientata all'evoluzione sociale, secondo la quale le donne, tra il periodo di Omero e quello dei tragici, hanno cominciato a nutrire un profondo malcontento verso lo stato patriarcale; i tragediografi, allora, facendosi quasi portavoce di questi nuovi sentimenti, hanno cominciato a rappresentare le donne intente a occuparsi di affari domestici e affetti familiari non più dentro, ma fuori casa. Vd. Pomeroy 1978, pp. 100-104.

[314] Campese-Manuli-Sissa 1983, p. 42. Cf. Nancy 1984, p. 118.

[315] Campese-Manuli-Sissa 1983, p. 42.

[316] Cf. le osservazioni presenti nel capitolo "Andromaca nella lirica arcaica". I riti matrimoniali rimangono pressoché invariati nell'età classica.

maschio che ne fa le veci sceglie per lei.[318] La fanciulla riceve una dote[319] e alle sue nozze partecipano tutti i membri della famiglia e della fratria e gli amici. Dopo i riti matrimoniali è compito della madre accendere le fiaccole nella stanza nuziale.[320] Com'è attestato dalla tragedia e dalla commedia, la famiglia è il fulcro della vita greca e la donna riveste un ruolo fondamentale ad Atene, naturalmente con le dovute differenze a seconda della classe sociale di appartenenza (i ceti inferiori hanno più libertà di quelli superiori).[321] Il passaggio alla nuova vita di sposa ha anche risvolti negativi, che si evincono *in primis* dalle metafore utilizzate per indicare questa fase di passaggio (aggiogamento e spiumatura di un fiore). In secondo luogo il matrimonio, in quanto separazione da amici e genitori, diventa un'occasione di ansia comparabile alla morte.[322]

Euripide pone la donna al centro del suo interesse e ciò è dovuto sicuramente anche all'influsso della lirica saffica, che in lui, più che negli altri tragediografi, fa capolino, presentando degli stilemi desunti dalla poetessa di Lesbo, benché con finalità differenti. Infatti, Saffo si ispira agli ideali tipici di una società aristocratica dell'età arcaica, Euripide invece fa riferimento a un quadro sociale e istituzionale differente, in cui l'autore auspica la fedeltà al vincolo del matrimonio.[323] Anche se nell'Atene del V secolo è consuetudine il tradimento del marito nei confronti della moglie, Euripide biasima questo comportamento ritenuto ingiusto e lesivo della dignità non solo della sposa, ma di tutta la famiglia.[324] Il poeta si inserisce nella tradizione considerando come matrimonio ideale quello fra Teti e Peleo (*IA*.1036- 1079),[325] così come già aveva fatto Alceo (*fr*. 42 V.) contrapponendolo a quello di Elena.

---

[317] Euripide però mette in guardia sui pericoli del matrimonio con chi appartiene a una classe sociale superore. E. *Andr*. 619 ss., 1279 ss. ; *El.* 1097 ss.; *fr.* 502 Nauck. Cf. Ehrenberg 1993, p. 275 .

[318] I due spesso sono estranei, ma non è infrequente nella tragedia e nella commedia riferimenti a un affetto e stima vicendevole fra i due coniugi. Basti a tal proposito considerare il caso non solo di Alcesti e Andromaca, ma anche di Evadne, moglie di Capaneo, che si getta sul rogo del marito caduto in battaglia, dimostrando il profondo amore verso lo sposo.

[319] Il matrimonio viene visto alla stregua d una compra-vendita. Cf. E. *Med*. 232 ss.; *Hipp*. 625 ss.*; fr.* 775 Nauck.

[320] E. *Phoen*. 344 ss.; *Alc*. 317.

[321] A tal proposito vd. Ehrenberg 1993, pp. 273-294.

[322] Seaford 1987, pp. 106, 111, elencando gli effetti negativi delle nozze, illustra anche il risvolto positivo degli stessi: la violenza sulla natura può indicare l'addomesticamento (il verbo zeuégnumi "aggiogare*"* viene usato regolarmente nel senso di contrarre matrimonio, così come damaézw "*domare*") e la coltivazione; la morte della fanciulla, equivalente alla perdita della verginità, può essere espressa dal sacrificio di un animale. Il matrimonio, quindi, rappresenterebbe la vittoria della cultura sulla natura selvaggia e indomita. Come è stato osservato, il mancato svolgimento delle nozze indica il fallimento della realizzazione della fanciulla nel suo *status* di donna.

[323] Per il rapporto fra Euripide e Saffo si rimanda a Cavallini 1982, pp. 17-35.

[324] Se per Saffo l'ingiustizia amorosa (*adikia*) ha carattere personale e individuale, per Euripide essa coinvolge e investe tutta la famiglia, moglie e figli. In *Medea* i bambini, oltre ad assomigliare al padre, talvolta rappresentano e si confondono con l'immagine della madre stessa, con la quale potrebbero vagare di paese in paese in miseria (*Med.* 488-491; 513-515); se le figure dei figli si fondono con quella della madre, Giasone, tradendo Medea, ha tradito anche loro (e contemporaneamente i fanciulli coincidendo con la figura del padre sono traditori, oltre che traditi).

[325] Ma in *Andromaca* anche questo connubio è fallimentare.

Il matrimonio perfetto deve essere suggellato da figli, in particolare da figli maschi, futuri potenziali eroi. La donna deve essere madre altrimenti l'*engyue* non trova realizzazione, per cui la sposa infeconda può essere allontanata.

La moglie di Menelao partorisce solo una figlia e questo elemento, benché nella tragedia omonima Elena venga discolpata dall'accusa di tradimento, marchia negativamente il suo matrimonio. Per una donna è di fondamentale importanza divenire madre di figli maschi in quanto sono questi a perpetuare il ricordo degli avi con le libagioni funebri e ad assicurare la continuazione della stirpe. I bambini sono considerati patrimonio dell'uomo e la loro mancanza mette in crisi il rapporto fra i coniugi. Il figlio quindi determina l'accettazione della donna nella famiglia dello sposo e il conseguimento completo del suo *telos*.[326] Questo fa sì che fra madre e figlio si crei un rapporto speciale, in quanto virtualmente è come se il figlio determinasse la sopravvivenza di chi l'ha messo al mondo. La donna che partorisce maschi fa il suo dovere nei confronti non solo del marito, ma anche della città, generando guerrieri che la difendano.[327] Le figlie sono più soggette dei maschi all'esposizione e la condivisione del medesimo ruolo nella società genera un rapporto quasi simbiotico fra madre e figlia (cf. Clitemnestra e Ifigenia o Ecuba con Polissena e Cassandra[328]). Una donna sterile è inutile e per questo può essere ripudiata,[329] giacché è un ostacolo alla sopravvivenza del patronimico (Antigone[330]). Come sostiene Pomeroy[331], la donna mascolina è quella che rifiuta il ruolo materno reale o potenziale (cf. Clitemnestra) e chi non è disposta a sacrificarsi per il figlio non merita il nome di madre.[332]

---

[326] La donna è "*moglie, madre di cittadino: il contratto matrimoniale è il luogo giuridico del venire all'essere del femminile attraverso il suo principio d'ordine, l'uomo, ma tale contratto è pura potenzialità di generazione: la sposa infeconda sarà allontanata dalla casa, perché quell' engyē [**contratto matrimoniale*] non ha avuto la sua attualizzazione*"(Campese-Manuli-Sissa 1983, p. 49)". *Il desiderio femminile è desiderio di maternità. Il figlio satura la privazione e azzera l'angoscia dell'indeterminatezza, perché risolve la sostanzialità conflittuale della materia nella limpida positività di un nuovo cittadino legittimo […] La casa è il luogo di mediazione tra la donna e la città*"(*Ivi*, p. 50).

[327] Ar., *Th*. 832-835. Gli spartani nelle iscrizioni funebri riportano solo i nomi dei morti in guerra e delle fanciulle morte di parto, che rappresenta la versione femminile della "bella morte"che fa conquistare alla donna il suo valore (Loraux 1981, pp. 37-39). Le puerpere, infatti, affrontando il pericolo del parto per dare eredi al marito e soldati alla città, contribuiscono ad accrescere il numero dei cittadini e dei difensori della patria. Senza il loro coraggio e il loro sacrificio la città rischierebbe di rimanere priva di protezione.

[328] A tal proposito, però, si può notare che la furia vendicativa di Ecuba scoppia con l'uccisione dell'ultimo erede Polidoro, che metaforicamente è come se la privasse inesorabilmente della sua dignità umana: con la morte dell'unico figlio rimastole la vecchia regina non è più madre e soprattutto non è più madre di un potenziale eroe che perpetui il ricordo della famiglia.

[329] Slater 1968, pp. 169-172.

[330] L'eroina del dramma sofocleo dichiara esplicitamente che ha osato disubbidire alle leggi cittadine, incorrendo nella pena di morte, solo per il fratello, ma non avrebbe agito nello stesso modo per un marito e un figlio, morti i quali avrebbe avuto la possibilità di averne degli altri. Cf. Hdt. 3.119 dove la decisione della moglie di Intafrene di salvare il fratello anziché il marito e i figli viene considerata saggia dal re Dario. A tal proposito si veda anche Savalli 1983, p. 113.

[331] Pomeroy 1978, p. 108.

[332] Alcesti nel suo colloquio con il marito non definisce i genitori di Admeto "padre"e "madre" ma utilizza solo una perifrasi ("colui che ti ha generato"e "colei che ti ha partorito"), dimostrando implicitamente che i suoceri sono

Euripide mostra particolare simpatia per le genitrici che amano e lottano per i figli,[333] sembra partecipare al dolore delle madri che perdono i figli maschi in guerra[334] e riconosce la loro importanza prima, durante e dopo il parto delle figlie;[335] infine, benché il padre sia più utile nella società, si evince che il suo ruolo ha la medesima importanza di quello della madre.[336]

6.1 La maternità in Euripide: rapporto madre-figlio

L'importanza della maternità nel teatro euripideo è testimoniata dall'alto numero di personaggi femminili che ricoprono questo ruolo, *in primis* Andromaca, presentata non tanto come moglie di Ettore quanto come madre di Astianatte e Molosso. Seveso osserva che nella tragedia la modalità di esplicazione del rapporto fra madre e figlio (che riguarda, quindi, anche Andromaca e i suoi figli) differisce da quello fra madre e figlia.[337] Tendenzialmente è sviluppato in modo abbastanza equo il rapporto fra madre-figlio infante e madre-figlio adulto (anche defunto o prossimo alla morte. Cf. per esempio, *Eraclidi)*, laddove per il secondo rapporto si predilige la figlia adolescente o adulta. La motivazione può risiedere nel fatto che, come già anticipato, il fanciullo è prezioso in ogni momento della sua esistenza, perché deve garantire la sopravvivenza del *ghenos*; inoltre, quando è piccolo, rimane a casa con la madre,[338] mentre, quando raggiunge l'età adulta, ne diventa il difensore; spesso però la madre, quando si rivolge al figlio adulto, tende a ricordare i momenti in cui era fanciullo e viveva sotto la sua tutela. La figlia è importante soprattutto dopo la pubertà, momento in cui può sposarsi con l'uomo scelto per lei dal padre, diventando utile alla famiglia e alla comunità. La ragazza vive con la madre fino al suo matrimonio e condivide con lei i momenti fondamentali della sua vita (cioè i vari passaggi della sua condizione femminile, dall'infanzia all'acquisizione del suo *status* di donna completa ottenuto mediante il parto). Il legame è molto stretto perché le due compartecipano a un mondo estraneo agli uomini. La madre può comunicare con il figlio ed essere compresa da

indegni del figlio, per salvare il quale sarebbe stato giusto e bello morire (*Alc*. 290-294). Ferete sostiene che col il suo comportamento Alcesti ha mostrato cosa sia un vero matrimonio e quindi come si debba comportare una vera sposa (v. 628), mentre poco prima Admeto accusa il padre di essere tale solo a parole e non in modo giusto (v. 636). Sull'opposizione fra verità e parola, cf. Snell 1971, pp. 136-138.

[333] *Ph.* 355; *IA* 918; *Andr*., *passim*; *Hec*., *passim.* La tragedia *Supplici* ruota intorno alla vicenda delle madri argive che chiedono aiuto ad Atene per seppellire i figli morti durante l'assedio di Tebe.

[334] *Tr*. 84, 792-785; *Med*. 1090-1115; *Andr*. 720-779; *Hec.* 650-656; *Hel*. 367.

[335] *Med*. 250-251; *Ph.* 355; *Hipp.* 161-165; *Alc.* 315.319; *El.* 1107-1108.

[336] Il padre e la madre sono posti sullo stesso piano: i figli sono orfani sia che perdano l'uno, sia che perdano l'altro genitore (*Alc*. 288.297) e l'affetto provato dal padre è equiparabile a quello della madre (*Alc*. 303), tanto che un genitore può ricoprire anche il ruolo materno (*Alc.* 377), così come in assenza del padre è la madre ad assumere il ruolo paterno (Andromaca deve difendere il figlio in assenza di Neottolemo). Cf. *Suppl.* 1132-1135.

[337] Seveso 2012, pp. 91-123, 142-158.

[338] Il bambino è un cittadino in potenza, ma, fino a quando non diventa adulto, vive in una condizione di relegazione come la madre. L'acquisizione della sua funzione politica rappresenta una rinascita biologica e una nascita per la città. Cf. Campese-Manuli-Sissa 1983, p. 19.

lui solo quando quest'ultimo è ancora piccolo e appartiene al microcosmo materno, estraneo e inconciliabile con quello paterno e maschile; la figlia invece è parte integrante del mondo della madre in tutti i momenti della sua esistenza e questo determina una naturale condivisione di idee, pensieri, esperienze e comportamenti.

Nelle tragedie -così come nell'*epos* omerico -il concetto di madre ideale -imprescindibile da quello di sposa ideale-[339] è sempre legato a quello di protezione,[340] di dolore e di morte.[341] La donna viene percepita in tutti drammi come una fusione di genitrice e moglie, per cui risulta impossibile stabilire una linea di demarcazione fra i due aspetti, perché non esiste una buona madre che non sia anche una buona sposa (e viceversa); inoltre una moglie per essere ideale deve partorire per il proprio marito e per la comunità di appartenenza dei figli maschi (in tal senso Elena non può rappresentare una sposa ideale, anche nelle opere in cui viene presentata come innocente).[342]

Per analizzare il personaggio di Andromaca, sarà bene partire da quello che, dalle tragedie, risulta essere il tratto più caratteristico della sposa di Ettore, la maternità, giacché nelle opere di *Andromaca* e *Troiane* la madre ideale e *maesta* per antonomasia è proprio la vedova di Ettore.

6.2 Una madre di nome Andromaca

In entrambe le opere Andromaca non ha un'esistenza propria e indipendente dal proprio affetto: se nell'*Iliade* la donna vive con e per Ettore, nelle tragedie di Euripide la donna vive con e per i figli. Genitrice e prole rappresentano un'unica entità,[343] così come nel poema omerico la sposa ha un rapporto osmotico con il marito. La madre, presentata sempre in una posizione di inferiorità rispetto agli oppositori, non ha la facoltà di compiere liberamente nessuna azione, a parte quella di lamentarsi e intonare un canto luttuoso per la sua sorte e per quella del figlio.

Come si è osservato, nell'Atene classica la donna, ricevendo un vero riconoscimento solo dopo il matrimonio, entra a pieno diritto nella famiglia del marito, solo dopo il parto, che le consente

[339] La donna ideale nasce dall'unione di questi due aspetti.

[340] In Ar. *Ec.* 233 si consiglia di dare il governo alle madri, perché nessuno più di loro potrebbe agire in maniera tanto solerte per salvare il figlio-soldato e per procurargli il sostentamento.

[341] Il lutto è "femminile" e *in primis* è proprio della madre. Sul lutto della madre e sui provvedimenti contro l'eccesso della manifestazione del lutto, vd. Loraux 1990, pp. 11-30.

[342] Tuttavia nelle tragedie è possibile che si evidenzi un aspetto più dell'altro o che uno dei due rimanga sottinteso (per esempio, il matrimonio nelle *Supplici*).

[343] In entrambe le tragedie il coro annuncia il loro arrivo insieme, stretti l'una all'altro (*Andr.* 494-496; *Tr.* 568-571).

di completare il suo *telos*. Euripide attualizza le figure del mito, dedicando tanto spazio alla maternità e al contrario non occupandosi, se non incidentalmente, delle unioni matrimoniali.[344]

Andromaca nella tragedia omonima pone l'accento subito sulla sua funzione procreativa: giunge a Troia δάμαρ δοθεῖσα παιδοποιὸς Ἕκτορι, «concessa come sposa legittima per generare figli a Ettore» (v. 4). La principessa troiana, quindi, viene data in moglie a Ettore[345] per generare dei figli non per sé ma per il marito, al fine di evitare l'estinzione della stirpe.[346] La sua funzione precipua è quella riproduttiva, che permette la sopravvivenza della specie; il legame fra i due coniugi, quindi, si basa in prima istanza sull'utile: la città si riproduce grazie al controllo del marito sulla moglie, determinante la nascita di cittadini legittimi e difensori della patria. La nuova famiglia, il cui buon funzionamento è basato sulla presenza di figli, rappresenta, di conseguenza, una potenzialità e una risorsa della comunità.[347] Perso momentaneamente il suo *status* di madre in seguito alla morte di Astianatte,[348] divenuta la concubina di Neottolemo, Andromaca si riappropria nuovamente della sua precedente condizione, partorendo nella casa del padrone un figlio maschio,[349] l'unico motivo che le dà speranza e la mantiene in vita.[350]

In assenza della forza del padre, la donna rappresenta l'unica difesa per il figlio, per salvare il quale deve utilizzare le sue "armi" femminili: l'astuzia (nascondere il figlio e presentarsi come

---

[344] Anche nelle due tragedie *Andromaca* e *Troiane* si sviluppa in maniera secondaria l'aspetto dell'unione matrimoniale felice, che risulta più un'eccezione che una regola (le scene tragiche in Euripide sono costellate perlopiù da nozze infelici, che rispecchiano, in maniera esasperata, la condizione della donna e del suo problematico rapporto con il marito: Fedra e Teseo, Medea e Giasone, Agamennone e Clitemnestra, Elena e Menelao, Ermione e Neottolemo). Le nozze in cui nasce un sincero affetto, sono destinate a fallire per la morte di un coniuge (Andromaca e Ettore, Ecuba e Priamo) o sono protetti *in extremis* dalla divinità (Alcesti e Admeto). L'attenzione è però sempre rivolta a evidenziare le virtù della moglie ideale, più che quelle del marito, che spesso ha un comportamento biasimevole (Giasone, Menelao, Admeto, Agamennone e in parte anche Neottolemo). Una situazione particolare si ha poi quando i coniugi appartengono a mondi diversi (Peleo e Teti), perché la loro sorte è disgraziata. Mirto 2012, analizzando la figura di Teti nella tragedia, osserva come il matrimonio con una divinità non sia garanzia di felicità, in quanto umano e divino non partecipano dello stesso ambito e una loro fusione è utopistica, a meno che uno dei due non cambi la propria natura. In particolare, la studiosa stabilisce un paragone con l'unione di Andromaca e Neottolemo (p. 56), anch'essa impossibile in quanto si tratterebbe di legare una vittima di guerra barbara con il suo carnefice greco. La fusione fra le due culture/nature è possibile solo in un luogo diverso, neutrale, nella terra promessa, in Epiro.

[345] Tralasciamo la spiegazione della prima parte del verso, in quanto è oggetto di analisi nelle pagine successive.

[346] Vd *supra* (par. 5 "Le donne ad Atene fra realtà e teatro euripideo").

[347] Sul rapporto casa-città, sulla famiglia e riproduzione, e sui ruoli di comando e obbedienza rimando al primo capitolo di Campese-Manuli-Sissa 1983, pp. 15-33.

[348]Astianatte, indicato come "il figlio che aveva partorito per il marito"(*Andr.* 9-10 παῖδά θ' ὃν τίκτω πόσει), ribadisce il concetto che il bambino non è di Andromaca, ma è del marito, essendo stato concepito per lui.

[349] Il poeta al v. 24 usa un'espressione che risulta ridondante "ἄρσενα…κοίρον", dove il sostantivo indica già un concetto maschile (il femminile corrispondente è κόρη). Il termine si trova in Omero spesso nel significato di "guerriero"(*Il.* 2.510, 551, 552; 9.86; 12.196). Potrebbe esserci quindi un'allusione prolettica alla sorte del bambino, destinato a diventare un eroe valoroso (perciò l'aggettivo non sarebbe da intendersi come "maschio" ma in senso figurato "virile, forte"). Andromaca quindi non diviene solo madre, ma madre di potenziali eroi e questo la rende prototipo di donna ideale.

[350] *Andr.* 27, 399-406, 409. Cf. *supra* (par. 2.1 "*Andromaca*").

supplice) e la parola.[351] Come nell'*Iliade*, anche nell'*Andromaca* l'assenza del padre determina la sostituzione dei ruoli: la madre, in mancanza della figura paterna, deve proteggere il figlio (vv. 49-52).[352] Genitrice e figlio conducono un'esistenza simbiotica e in senso metaforico la morte dell'uno conduce anche l'altra alla perdita della vita.[353] La violenza dei due carnefici (Menelao ed Ermione) viene equiparata a quella di due avvoltoi (vv. 74-75),[354]uccelli spesso ricordati nella letteratura per la loro necrofagia.[355].

Se la metafora animale da un lato serve per rappresentare gli avversari come rapaci, che usano la loro forza crudele e violenta ai danni di altri animali indifesi, dall'altro viene impiegata, con significato opposto, per manifestare l'affetto di Andromaca per il bambino: Molosso, infatti, viene presentato come un'esca (v. 264) a cui la madre abboccherà e, qualche verso dopo, come vittima sacrificale (v. 315). L'esca propriamente indica il cibo (che può essere anche di natura animale) utilizzato per attirare o prendere pesci, o l'allettamento per catturare bestie selvatiche che vivono in libertà. Molosso quindi rappresenta quel piacere cui la madre non riesce a sottrarsi, il 'cibo' che le permette di vivere, ma nello stesso tempo, suo malgrado, è l'inganno ideato dai nemici che possono così privare Andromaca della libertà e condurla alla morte. Nella seconda immagine, invece, Andromaca è la giovenca a cui viene strappato il vitellino per condurlo sull'altare per accattivarsi il consenso divino.[356] Il tema del sacrificio riconduce il figlio alla sfera dell'innocenza e l'azione alla violenza gratuita e inutile. Euripide, tuttavia, è lontano dal concetto tradizionale degli dei, che non sembrano curarsi degli affari umani né tantomeno essere sensibili alle preghiere o sacrifici.[357] Questa azione rituale quindi si presenta

[351] Andromaca stessa, per convincere l'ancella ad andare da Peleo, sostiene che la serva, appartenendo alla stirpe femminile, riuscirà a trovare delle scuse adeguate per giustificare la sua assenza ai padroni. La donna quindi viene presentata come tessitrice di inganni (la tela di Penelope è la trama di un inganno) e Andromaca stessa, minimizzando le paure di Ermione, utilizza la parola in maniera abile per ottenere il suo scopo.

[352] Cf. *supra* "Andromaca in Omero".

[353] Sono molteplici le espressioni per cui Andromaca dichiara di sentirsi perduta nel momento in cui Molosso rischia la vita (vv. 71-74; 115-116).

[354] Metafora animale per cui padre e figlia sono rappresentati privi di ragione e in preda a semplici pulsioni istintive (vendetta).

[355] Lo stesso Euripide in. *Tr*. 600 parla di cadaveri preda di avvoltoi. Andromaca, infatti, con le sue parole immagina il destino di morte che attende il bambino, il cui corpo potrebbe subire la stessa sorte toccata ai guerrieri insepolti, divenuti pasto di avvoltoi. L'immagine è piuttosto forte perché rappresenta padre e figlia che, non sazi dell'uccisione, in un parossismo di violenza si ciberanno anche delle carni del piccolo innocente.

[356] La stessa metafora viene ripresa pochi versi dopo quando Andromaca decide di sacrificarsi al posto del bambino. *Andr*. 411-412, 501-502 (vittima legata con stretti lacci), 506-507, 547.

[357] Come si è già accennato, gli antichi accusano Euripide di ateismo, in quanto per l'autore gli dei sarebbero indifferenti e lontani dal mondo umano, e il loro agire a volte risulterebbe meschino e incomprensibile, come risulta evidente anche nell'epilogo delle *Troiane*. Cf. Guidorizzi 2009-2011, vol.2, pp. 183-184.

agli occhi dell'autore come vana e insensata, esattamente come l'uccisione di un bambino, di una madre e di tanti altri innocenti in guerra.[358]

La paura rende Andromaca accorta e ponderata, nel tentativo di spiegare la sua posizione alla rivale. Così come già aveva fatto nell'*Iliade* con Ettore, nell'angoscia di perdere il marito, Andromaca, temendo per il figlio, sfodera le sue doti oratorie con Ermione, facendo leva sugli argomenti verso cui la giovane è più sensibile; tuttavia, come accade con lo sposo, le sue parole rimangono inascoltate ed Ermione e Menelao deridono i suoi sentimenti, reggendo in mano la sorte sua e del figlio. La genitrice è pronta a morire al posto di Molosso, perché la morte di quest'ultimo porrebbe fine comunque a qualsiasi altra speranza di gioia e, per di più, non sacrificarsi al posto suo sarebbe vergognoso (v. 410).[359] Il legame con il figlio viene esplicitato attraverso il riferimento al campo sensoriale della vista: se muore il figlio, Andromaca non avrà più nulla su cui rivolgere lo sguardo (v. 404, proèv tié…bleépein) e verrà meno l''occhio'della sua vita (v. 406). In questo caso, quindi, lo sguardo non è passivo, ma deve avere una vera e propria finalità: l'atto del guardare indica l'occuparsi attivamente di una determinata persona o cosa.[360] Poggiare lo sguardo presuppone un prendersi cura dell'altro, una focalizzazione dell'attenzione su un determinato oggetto, senza curarsi del resto. In *Andromaca* questo concetto è ribadito dall'utilizzo di un termine appartenente allo stesso campo semantico per indicare il figlio, che diventa l'"occhio"della vita della madre. Molosso viene presentato come il filtro visivo di Andromaca, senza il quale per la donna esisterebbe solo il buio e la tenebra (com'è noto, sin dai tempi omerici, elementi caratteristici del regno dell'Ade). I versi 404 e 406 sottolineano la funzione vitale del figlio per la madre (luce=vita, buio=morte) e l'inutilità della propria esistenza senza la possibilità di occuparsi del bambino. Se morisse il figlio, verrebbe meno nuovamente il suo ruolo di madre e la donna non avrebbe più nulla di cui occuparsi.

[358]Il passo si inserisce all'interno della metafora della guerra in cui Andromaca è la nemica e Menelao stesso è un alleato della figlia. Cf. *supra* (par. 2.1 "*Andromaca*").

[359] Situazione opposta rispetto a quanto accade in *Alcesti* dove i genitori non sono disposti a morire per il figlio. In *Ecuba* la vecchia regina chiede di potersi sostituire a Polissena.

[360] Il verbo in Euripide, infatti, è più frequentemente costruito con l'accusativo o con e\v (ei\v), ma in questo caso e in pochi altri lo troviamo con proév, con il significato più specifico di "occuparsi, rivolgere ogni sguardo, badare a". La stessa costruzione si trova in *Med*. 247, quando la protagonista nel primo episodio si lamenta della condizione della donna che, a differenza di quella dell'uomo, deve stare dentro le mura domestiche e guardare solo lo sposo (v. 247) e in *El*. 377 quando Oreste dichiara che non è sufficiente basarsi su una spada (proèv loégchn) per essere considerati valorosi. Emblematico è il caso della tragedia *Alcesti* in cui Admeto chiede alla moglie morente di rivolgere lo sguardo sui figli (v. 390, bleéyon proèv au\touév) e alla fine con la stessa espressione (v. 1121, bleéyon proèv au\thén) Eracle invita il re di Fere a guardare verso la moglie per accoglierla in casa e custodirla (cf. Altri casi si trovano in *Hel*. 1442; *Her*. 225; *HF* 1227; *IA* 1238).

La prigioniera impersona il valore eroico declinato al femminile in quanto, oltre a vantarsi di essere una sposa ideale,[361] ha il desiderio di essere ricordata dai posteri e dalla sua famiglia (incluso Neottolemo, il padre di suo figlio) come madre esemplare che si sacrifica per il suo bambino (vv. 411-418). La sventurata conclude la sua *rhesis* con parole che sintetizzano il suo pensiero, per cui l'amore per i figli è dolce-amaro esattamente come quello per un uomo: i figli danno senso alla vita dei genitori, anzi rappresentano la loro stessa vita (in v. 419 sono definiti yuché, termine che indica l'anima, il cuore, il soffio vitale), ma nel medesimo tempo procurano i dolori più grandi, incomprensibili a coloro che ne sono privi (v. 420).

Prima dell'intervento di Peleo, il testo ci offre un'altra metafora animale, quella della mamma-chioccia, che esemplifica il massimo grado del ruolo di madre espletato da Andromaca: la donna, infatti, paragona il bambino a un pulcino strappato dalle ali materne (vv. 441) e successivamente lo stesso concetto è ripreso dalle parole del piccolo che chiede protezione alla madre anche nell'aldilà (vv. 504-505). La chioccia suggerisce un contenuto simbolico ben preciso, in quanto già nell'antichità è considerata l'archetipo della madre.[362] Qui in realtà non si parla specificatamente di questo animale, ma il concetto, può essere esteso a tutti gli uccelli che proteggono i propri piccoli nel loro nido.[363]

Nell'ultima vera immagine della madre e del figlio i due si presentano agli occhi del coro stretti l'una all'altro (v. 495, si usa la parola zeu%gov, che rimanda al campo animale, ma anche al matrimoniale e servile. Cf. *supra*, par. 4 "L'Andromaca di Euripide").[364] Andromaca ha le mani legate con corde (v. 502.720 broécoisi) come se fosse un bue o un leone (v. 720). Il termine broécov evoca una serie di usi che contribuiscono a interpretare in maniera più precisa il significato della scena. Infatti, questo tipo di corde è utilizzato prevalentemente per

[361] Cf. *infra* (par. 7 "Una sposa ideale").

[362] Biedermann 2007, p. 212.

[363] Non si può sapere se Euripide volesse alludere davvero a questo animale o no. Sappiamo che nelle sue opere questo uccello non è mai menzionato, ma si parla in generale di ŏrniv, tuttavia non ci si sposterà troppo dal vero immaginando che nella mente dell'autore, comunque, la chioccia rappresentasse l'immagine più vicina alle madri della sue opere: infatti, la gallina è la personificazione della virtù domestiche della donna (la gallina addomesticata dall'uomo), è una delle vittime predilette per i sacrifici nei tempi antichi, come attestano i reperti archeologici; infine, è indice di sollecitudine materna. Cf. Charbonneau- Lassay 1994, pp. 247-249. Inoltre l'uovo, simbolo di fecondità e vita eterna, è associato al femminino (cf. culti della Grande Madre, uovo cosmico, l'idea di uovo nei misteri orfici e nel misteri dionisiaci in cui pigna=uovo). In generale, però, si può dire che gli uccelli sono noti nella tradizione per il loro attaccamento alla prole. In modo affine, ma con una nomenclatura ornitologica precisa, Omero descrive la ferocia di una serpe che ingoia una passera e i suoi otto piccoli, incurante del loro doloroso pigolio (*Il.* 2.311-320). Il fatto avvenuto sotto gli occhi degli Achei viene interpretato come un responso divino: i Greci dovranno combattere tanti anni quanti sono i passeri divorati (nove). Troia quindi è presentata come una passera-madre che viene annientata insieme ai suoi figli (passeri=troiani) da una serpe feroce (la Grecia), che però viene pietrificata da Zeus (v. 319). In *Il.* 9.323 l'uccello diventa il simbolo della madre che ricerca il nutrimento (=vita) per i suoi piccoli, non esitando a rinunciare al suo pasto.

[364] Dopo intervento di Peleo, il ragazzo, salvato dal nonno, collabora con quest'ultimo alla salvezza della madre (slega i lacci).

l'impiccagione, che è la morte destinata per eccellenza alle donne suicide. Euripide potrebbe voler evidenziare come Andromaca muoia spontaneamente per Molosso, sottolineando il suo gesto materno ed eroico, che l'accosterebbe alle vittime che si offrono volontariamente al sacrificio (Polissena, Ifigenia Macaria).[365] Il broécov è anche la rete per catturare gli uccelli e in questo caso potrebbe mantenere viva la metafora ornitologica, sviluppata precedentemente.[366] Questo laccio serve anche per trattenere due bestie forti (v. 720): la prima (bou%n) tradotta solitamente al maschile "toro", potrebbe riferirsi anche a un femminile per cui Andromaca rappresenterebbe "la giovenca"[367] pronta per essere sacrificata, evidenziando ancora l'aspetto rituale dell'azione; la seconda (leéonta), indicando il leone, farebbe riferimento alla forza guerriera della madre.[368]

Nelle *Troiane*, in un contesto diverso, si sviluppa l'immagine della maternità infelice e gemente già presente in *Il*. 2.289-290, in cui per Odisseo gli Achei, stanchi della guerra, sono ὥς τε γὰρ ἢ παῖδες νεαροὶ χῆραί τε γυναῖκες /ἀλλήλοισιν ὀδύρονται οἶκον δὲ νέεσθαι, «come bambini piccoli o donne vedove [che] gemono gli uni con gli altri»;[369] in questa tragedia, quindi, si realizza quel presentimento di lutto, strage e morte, che lega genitrice e figli, soltanto immaginato dai personaggi omerici (*in primis* Ettore e Andromaca).

Il tema della maternità di Andromaca trova il suo sviluppo nel secondo episodio, composto da tre scene differenti: la prima (vv. 577-607) è un *kommos* (canto lirico luttuoso), basato

[365] Seppur non in ambito troiano, risulta ugualmente interessante la figura di Macaria, la giovane figlia di Eracle, che si immola spontaneamente per salvare i fratelli e la città di Atene nella tragedia *Eraclidi*. In generale si può osservare che il sacrificio imposto a una fanciulla di nobile stirpe viene trasformato in Euripide in scelta volontaria della ragazza, che ha così la possibilità di mostrare il suo 'eroismo'. (Cf. Pohlenz 1962, pp. 729-730. L'osservazione si può estendere a tutti i personaggi femminili tragici che si guadagnano la gloria con la morte volontaria. Vd. Loraux 1988a, pp. 28-32). Le fanciulle trasformano in atto eroico le volontà degli eroi e ottengono così la gloria, a causa della quale sono morte (i sacrifici delle vergini sono compiuti dagli eroi per motivi bellici da cui si può trarre gloria eterna). Andromaca stessa ordina a Menelao di ucciderla (vd. *supra*, par. 2.1 "*Andromaca*"). I lacci con cui è legata Andromaca sono broécoi, termine utilizzato per indicare le corde dell'impiccagione (sono in particolare delle corde già annodate, pronte a chiudersi se vengono tirate. Loraux 1988a, p. 83), morte tipicamente femminile, inflitta volontariamente o come punizione per aver infranto le regole dell'*oikos* (per esempio le ancelle infedeli di Odisseo. Vd. Loraux 1988a, pp. 11-12; Cantarella 1996, pp. 19-21). Implicitamente quindi il 'sacrificio'di Andromaca si configura tanto come punizione per aver sconvolto la quiete domestica quanto come scelta volontaria della donna che decide di morire al posto del figlio.

[366] Potrebbe esserci un'allusione a *Od*. 22.468-473 in cui l'immagine degli uccelli (colombe o tordelle) in rete viene accostata all'impiccagione delle serve infedeli. Infatti, questa pena era riservata alle donne traditrici e Andromaca in un certo senso rappresenta la donna che ha tradito la famiglia, destabilizzando l'ordine a causa del suo rapporto con il padrone.

[367] Pi. *P*. 4,412; A. *Ag*. 1125.

[368] Cf. *supra* in "Andromaca in Omero", par. 3.1 "La maternità nell'Iliade", dove vengono analizzate le analogie fra la guerra e il parto (le donne e gli eroi). Il leone è utilizzato spesso nell'*Iliade* per indicare la forza immane di un guerriero rispetto a un altro: per fare qualche esempio, in *Il.* 3.21-36 Menelao combatte come un leone contro Paride, presentato come cervo o capro selvatico o in *Il.* 5.136-143, 159-164 Diomede balza contro i Troiani (la stessa immagine è impiegata in *Il.* 5.554-560 per giovani alleati greci Orsiloco e Cretone); in *Il.* 11.113-123, 172-178 per Agamennone; in *Il.* 11.548-554 per Aiace; in *Il.* 16.487-489 per Patroclo; in *Il.* 16.823-826 per Ettore; in *Il.* 20.164-175 per Achille).

[369] Trad. it. Calzecchi Onesti 1990, p. 55.

sull'*antilabé*; la seconda (vv. 608-708) è un dialogo in trimetri in cui suocera e nuora riferiscono rispettivamente le informazioni di cui sono a conoscenza (Ecuba la partenza di Cassandra, Andromaca la morte di Polissena) e si confrontano in un dibattito; la terza (vv. 709-798) presenta l'ingresso di Taltibio, che reca altre nuove terribili notizie, e l'allontanamento di Astianatte dalla madre.[370] La prima e l'ultima scena sono fondamentali per affrontare l'analisi del nostro tema.

L'ingresso in scena della donna coincide con quello del figlio; i due vengono presentati l'una stretto all'altro, come un'unica entità, esattamente come in *Andromaca*. Nella seconda scena Andromaca e Astianatte si mostrano come vittime della volubilità del destino, in quanto prima appartenevano a una famiglia libera potente e reale (v. 614: eu\geneév) che era solita arricchirsi con i tesori dei nemici sconfitti,[371] ora, invece, loro stessi sono diventati bottino (v. 614: leiéa[372]): la riduzione in schiavitù (v. 615) corrisponde alla perdita della dignità umana dei personaggi, che si trasformano in oggetti[373] in mano ai nemici. La stessa suocera consiglia alla nuora di pensare solo al figlio, dimenticando Ettore e dimostrandosi accondiscendente con il nuovo signore.[374] La regina spera che Andromaca possa migliorare la propria condizione,

[370] Albini 2011⁶, p. 184; Di Benedetto-Cerbo 1999, p. 185; Girotto Bevilacqua- Trocini Cerrina 1998, p. 126.

[371] Ettore viene indicato da Andromaca sia come sterminatore del popolo argivo (v.611) sia come difensore della sua sposa (v.429). Cf. *Andr*. 12-15.

[372] Raramente nella letteratura leiéa viene riferito alle persone, come invece accade in questo caso, dove l'autore vuole evidenziare le atroci conseguenze della guerra, che non solo uccidono indifferentemente uomini, donne e bambini, ma riducono anche i superstiti a esseri inermi e inerti alla mercé dei vincitori. Il termine è inoltre poco frequente in Euripide: a parte questo caso, si trova in *Andromaca* (v. 15) e in *Reso* (v.326).

[373] Cf. *supra*, par. 3.1 "*Troiane*"(Astianatte=disco).

[374] Ecuba invita Andromaca a non piangere più il primo marito, ma a sottomettersi al 'secondo'. Girotto Bevilacqua e Trocini Cerrina 1998, pp. 150-151 sostengono che Ecuba in questo passo si sveste degli abiti di regina e indossa quelli di una mezzana, maschera tipica della commedia, che invita le fanciulle ad essere accondiscendenti con i clienti per ottenere il più possibile, che, nel caso specifico, collima con la salvezza di Astianatte, bimbo destinato a far risorgere Troia. Ci sarebbe, quindi, secondo gli studiosi, un ribaltamento repentino e drastico dei ruoli, perché le due donne appartenenti allo *status* regale precipiterebbero nei bassifondi della società in cui la mezzana è la direttrice ('regina', padrona della reggia) di una casa di appuntamenti e Andromaca è una prostituta inesperta che viene invitata a tradire tutti i principi di devozione e fedeltà verso il marito defunto (vv. 661-678). Ecuba ricorderebbe, quindi, Nicarete, una *maitresse* di Corinto che fra il V e il IV sec. a.C. gestisce un lupanare, comprando delle giovani fanciulle che accudisce e cresce, come una madre, in vista del guadagno derivato dal loro lavoro di meretrici (una 'figlia' famosa di Nicarete è Neera). Il guadagno del sacrificio di Andromaca in questo caso non sarà il denaro ma la salvezza della stirpe; la moglie di Ettore quindi si deve 'vendere' per il bene della comunità (un altro gesto eroico del mondo femminile). Nell'antica Grecia sono comuni le unioni fra liberi e prostitute, che non sempre risultano tollerate dalle spose (cf. Plu. *Alc*. 8.3-4, in cui la moglie di Alcibiade chiede il divorzio), ma gli uomini tuttavia intrattengono relazioni piuttosto stabili solo con le concubine, tanto che matrimonio legittimo e unione irregolare sono pressoché equiparate (la differenza sostanziale è che, dopo la legge sulla cittadinanza del 451-450 a.C., i figli delle concubine non sono considerati cittadini e non possono ereditare. Vd. Pomeroy 1978, pp. 94-97; Cantarella 1995, p. 50). L'utilizzo della parola deélear da parte di Ecuba, così come nel caso di Ermione, caratterizza il personaggio anziano con una patina negativa, nell'ottica in cui Euripide si pone come sostenitore del vincolo matrimoniale e dei veri legami affettivi: Ecuba ed Ermione agiscono in maniera simile: cercano di fare violenza su Andromaca, forzando la sua personalità, ma, mentre l'una utilizza l'esca contro la concubina rivale, l'altra consiglia alla nuora di 'armarsi' con i mezzi a disposizione delle donne per blandire i nemici. In base allo sviluppo del mito e alla tragedia *Andromaca* bisogna immaginare, come si è già detto, che alla

entrando nelle grazie del padrone e abbandonando la vita di semplice e umile schiava. Scodel osserva come la sopravvivenza delle donne prigioniere dipenda, infatti, proprio dalla confusione che spesso c'è tra concubinato e matrimonio.[375] Benché il concubinato nasca da una violenza, da uno stupro, già nei poemi omerici sembra che esso possa trasformarsi in qualcos'altro.[376] Come si è visto anche in *Andromaca* si allude a questa ambiguità, confermata in parte anche dall'*Aiace* di Sofocle, in cui Tecmessa è la concubina dell'eroe ma gli dà il suo unico figlio, che diventa anche erede del suo scudo.[377] Ecuba consiglia ad Andromaca una strategia che lei stessa aveva considerato sconveniente per la figlia Cassandra (v. 343-352), ma per la nuora la regina spera un futuro diverso, quasi di integrazione nella nuova comunità, che le permetta di crescere il nipote, unico superstite della famiglia di Priamo (ma, com'è stato detto,, questa benevolenza da parte della famiglia del padrone e la rinascita di Troia avvengono attraverso il figlio avuto da Neottolemo[378]).

Quando nella terza scena delle *Troiane* Taltibio annuncia il destino di Astianatte, Andromaca assume gli stessi connotati di Penelope, che, già sofferente per l'assenza del marito, viene a conoscenza del pericolo di morte di Telemaco, presentato come un male grandissimo, superiore a tutti gli altri.[379] La morte del figlio è un dolore che non può essere confrontato con nient'altro e solo chi lo prova può capire (*Tr. 7*19-720): la massima sventura che può capitare a una donna è rimanere priva del marito e dopo perdere anche il figlio.[380]

Andromaca al v. 720 riprende significativamente le parole dell'araldo (v. 719)

Ta. κτενοῦσι σὸν παῖδ', ὡς πύθηι κακὸν μέγα.

---

fine la triste vedova di Ettore abbia accettato i suggerimenti della suocera, più anziana e più saggia di lei. La documentazione sulla prostituzione e il concubinato nell'antica Grecia è molto vasta. Per fare solo qualche esempio si vedano Pomeroy 1978, pp. 94-99; Salles 1994, pp. 129-159; Cantarella 1995, pp. 49-53; Bernard 2011, pp. 107-109.

[375] Scodel 1998, pp. 137-138; sulla confusione fra concubinato e bigamia vd. *supra* (par. 2.1 "*Andromaca*"); sulla sottile differenza fra matrimonio e concubinato vd. anche Vernant 2007, pp. 50-75. Dai suggerimenti di Ecuba sembra che la regina creda che la remissività di Andromaca e la sua disponibilità possano garantirle un'ascesa sociale, attraverso dei passaggi obbligati: schiava, concubina, moglie.

[376] *Il.* 1.111-115; 9.337-343;19.291-296.

[377] Cf. *infra* (stesso paragrafo).

[378] Scodel 1998, p. 149.

[379] Cf. *Od*. 4.697-699 dove, dopo che Penelope biasima il comportamento dei proci, Médonte le risponde: εἰ γὰρ δή, βασίλεια, τόδε πλεῖστον κακὸν εἴη./ἀλλὰ πολὺ μεῖζόν τε καὶ ἀργαλεώτερον ἄλλο /μνηστῆρες φράζονται, «Ah regina, se fosse questo il peggiore dei mali!/ Altro molto più grave e più terribile invece vanno meditando i pretendenti» (trad. it. Calzecchi Onesti 1989, p. 119). Cf. Di Benedetto-Cerbo 1999, p. 202.

[380] Cf. *Od*. 4.722--729, la regina, dopo aver appreso la notizia dell'agguato ai danni di Telemaco, piangendo dichiara: κλῦτε, φίλαι·περὶ γάρ μοι Ὀλύμπιος ἄλγε' ἔδωκεν /ἐκ πασέων, ὅσσαι μοι ὁμοῦ τράφον ἠδ' ἐγένοντο,/ἢ πρὶν μὲν πόσιν ἐσθλὸν ἀπώλεσα θυμολέοντα […]/ νῦν αὖ παῖδ' ἀγαπητὸν ἀνηρέψαντο θύελλαι /ἀκλέα ἐκ μεγάρων, οὐδ' ὁρμηθέντος ἄκουσα, «Troppo mi diede pene l'Olimpio/ più che a tutte le donne, quante con me nacquero e crebbero: prima ho perduto il nobile sposo forte come un leone […]. E ora anche il figlio amato i turbini me l'hanno travolto/ senza fama, lontano da casa, e io del suo patire non seppi» (Trad. it. Calzecchi Onesti 1989 p. 121).

An. οἴμοι, γάμων τόδ' ὡς κλύω μεῖζον κακόν

La costruzione del verso suggerisce quasi che all'annuncio della morte (κτενοῦσι) la madre risponda con un lamento (οἴμοι). Il posto del figlio (σὸν παῖδ[a]) è occupato dal suo termine di confronto (γάμων); infine, le due proposizioni introdotte da ὡς, che rappresentano per l'uno "*il sollievo per essersi liberato del penoso segreto*",[381] per l'altra l'inizio della sofferenza, essendo nella prima parte speculari (ὡς πύθηι= ὡς κλύω) e obbedendo nella seconda a una struttura chiastica (κακὸν μέγα= μεῖζον κακόν), evidenziano da un lato uno stretto legame fra i due interlocutori,[382] ma dall'altro l'impossibilità da parte di Taltibio di comprendere completamente la sofferenza della donna (per l'araldo la morte di Astianatte è un dolore, per Andromaca è il dolore più grande). Laddove Ecuba aveva invitato la nuora ad agire contro i suoi valori di moglie ideale per il bene del figlio vivo, qui Taltibio esorta la donna a seguire gli ideali eroici femminili (silenzio, remissività, rassegnazione) e a non comportarsi in modo riprovevole (deve essere dignitosa nella sofferenza) per il bene del figlio morto: la sepoltura.[383]

Il saluto al bambino risente dell'influsso omerico e saffico: Andromaca sostiene che Astianatte muore per colpa della nobiltà del padre[384] e che Ettore non potrà più soccorrerlo.[385] La donna

[381] Girotto Bevilacqua- Trocini Cerrina 1998, p. 155.

[382] In mancanza di uno scambio diretto fra Andromaca e gli eroi greci (Neottolemo e Odisseo *in primis*), Taltibio fa le veci di questi ultimi. In questa tragedia la totale sottomissione volontaria crea una sorta di solidarietà fra lei e Taltibio (così come in *Andromaca* Neottolemo viene trasformato quasi in un eroe salvatore). Cf. Scodel 1998, p. 140-142 spiega che la donna prigioniera perdendo tutti i parenti maschi e quindi la loro protezione legale decide autonomamente di affidarsi ai padroni per migliorare la sua condizione presente. Dal punto di vista dei vincitori rapire le donne del nemico significa trionfare in modo completo, in quanto gli avversari hanno perso la possibilità di proteggere le loro donne.

[383] Astianatte, come il padre e la madre, viene trattato alla stregua di un eroe: merita la sepoltura e il suo corredo funebre è rappresentato soprattutto dallo scudo del padre. La sua associazione con il mondo eroico è sottolineata dalle parole della nonna che si rammarica del fatto che il nipote non abbia avuto una "bella morte",combattendo per la patria (vv. 1168-1169). Dyson-Lee 2000, p. 22 evidenziano come lo scudo indichi la paura che Ettore incuteva ai nemici e la sua sepoltura insieme al figlio simboleggi la fine del matrimonio di Andromaca. I due studiosi osservano che non esistono nel mondo classico tali usi dello scudo, tuttavia da uno scolio di Tucidide (2.39.1), le madri spartane, salutando i figli che vanno i guerra, pronuncerebbero queste parole «Con lo scudo o sullo scudo» e in Theoc. *Id.* 24.4 Eracle dorme dentro uno scudo. Per Dyson e Lee ci potrebbe essere anche un riferimento all'*Aiace* di Sofocle in cui l'eroe prima di suicidarsi chiede che il suo scudo sia dato al figlio Eurisace (pp. 25-26). Astianatte è conosciuto sin dai tempi omerici per i meriti del padre e in questa tragedia, come in età arcaica, è impossibile allontanare la sua figura dal ruolo paterno, che potenzialmente avrebbe dovuto ricoprire lui, se fosse rimasto in vita. Lo scudo perde la sua funzione protettiva, così come le mura, e si lega alla morte (vd. anche Andò 2009, p. 263); nel contempo, però, lo scudo collega la vicenda a un contesto marziale in cui il bambino non ha avuto possibilità di esprimersi. Non è improbabile che Euripide abbia voluto richiamare alla mente degli spettatori le madri spartane, pronte a sacrificare figli e marito per il senso dell'onore e del dovere, per la causa bellica, a differenza di Andromaca che è costretta a consegnare il figlio, non per mandarlo in guerra, ma perché non divenga un guerriero pericoloso . La madre, chiedendo che il figlio venga sepolto con lo scudo, potrebbe voler restituire ad Astianatte quella dignità eroica che gli è stata ingiustamente e prematuramente sottratta, senza che abbia avuto la possibilità di palesarla.

[384] *Tr.* 740-744: ὦ φίλτατ', ὦ περισσὰ τιμηθεὶς τέκνον,/ θανῆι πρὸς ἐχθρῶν μητέρ' ἀθλίαν λιπών, / [ἡ τοῦ πατρὸς δέ σ' εὐγένει' ἀποκτενεῖ , «O figlio carissimo, onorato più di ogni altra cosa, per mano dei nemici morirai lasciando la madre infelice. La nobiltà di tuo padre ti ucciderà, nobiltà che per gli altri è salvezza: l'eccellenza di tuo padre non ti è stata utile» (Trad. it. Di Benedetto- Cerbo1999, p. 205). Il passo rievoca il famoso incontro fra Ettore e Andromaca presso le porte Scee e attua una serie di corrispondenze semantiche e di sovrapposizioni di ruoli, fra

definisce il suo matrimonio infausto perché è giunta nella casa di Ettore per generare un figlio,[386] per farlo diventare un sovrano dell'Asia, non una vittima (sfaégion)[387] dei Greci. Il bambino piange[388] e si rifugia come un uccellino (v. 751) nell'abbraccio impotente della madre. Andromaca non inventa menzogne per edulcorare la realtà; Astianatte viene trattato come un piccolo eroe che deve essere consapevole della sua sorte: la madre lo informa sul suo imminente destino di morte e sull'impossibilità di sfuggirgli.[389] L'addio al figlio rafforza i tipici elementi ricorsivi del rapporto madre-figlio: contatto fisico, allattamento, inutilità del parto, baci (vv. 757-763). [390]

La *climax* <ἀλλ'> ἄγετε φέρετε ῥίπτετε, «Conducetelo via, prendetelo, lanciatelo» (vv. 774), lungi dall'indicare la freddezza e il distacco della genitrice, manifesta tutta la rabbia e frustrazione della madre impotente davanti alla forza bruta dei nemici e all'indifferenza ingiusta degli dei. Pronunciando queste parole la donna è come se si riferisse a se stessa,

---

padre e figlio, moglie e madre: *Il.* 6.407-409; δαιμόνιε φθίσει σε τὸ σὸν μένος, οὐδ' ἐλεαίρεις/ παῖδά τε νηπίαχον καὶ ἔμ' ἄμμορον, ἢ τάχα χήρη /σεῦ ἔσομαι· τάχα γάρ σε κατακτανέουσιν ᾽Αχαιοὶ, «Misero, il tuo coraggio ti ucciderà, tu non hai compassione/ del figlio così piccino, di me sciagurata che vedova presto/ sarò, presto ti uccideranno gli Achei» (Trad. it. Calzecchi- Onesti 1990 p. 219). In entrambe le opere Andromaca inizia il discorso con il vocativo "daimoénie"(=ὦ φίλτατ[e]). Si dice che i Greci (᾽Αχαιοὶ =πρὸς ἐχθρῶν) uccideranno (κατακτανέουσιν =θανῆι) lo sposo/ il figlio e lei rimarrà una vedova/madre sventurata (ἔμ' ἄμμορον, ἢ τάχα χήρη /σεῦ =μητέρ' ἀθλίαν), perché il coraggio di Ettore sarà causa di morte per l'eroe/per il figlio (τὸ σὸν μένος =ἡ τοῦ πατρὸς δέ σ' εὐγένει' ἀποκτενεῖ). Sul valore delle allocuzioni nelle *Troiane* e sulle reminiscenze omeriche e tragiche del passo cf. Di Benedetto-Cerbo 1999, pp. 54-64.

[385] *Tr*. 743-744: ἢ τοῖσιν ἄλλοις γίγνεται σωτηρία,] / τὸ δ' ἐσθλὸν οὐκ ἐς καιρὸν ἦλθέ σοι πατρός, «[La] nobiltà [di tuo padre] che per gli altri è salvezza: l'eccellenza di tuo padre non ti è stata utile» (Trad. it. Di Benedetto-Cerbo1999, p. 205). Cf. *Il. 22*.507; 24.730 dove Andromaca presenta Ettore come baluardo difensivo ma inutile di Troia.

[386] Si riprende il prologo dell'*Andromaca* in cui si dice che la donna è giunta a Troia per essere paidopoioév (v. 4). In *Tr*. 745-746: ὦ λέκτρα τἀμὰ δυστυχῆ τε καὶ γάμοι,/ οἷς ἦλθον ἐς μέλαθρον Ἕκτορός ποτε, «Oh mio letto sfortunato e sfortunate nozze, per le quali venni un tempo nella casa di Ettore» (Trad. it. Di Benedetto- Cerbo 1999, p. 205,) riecheggia l'arrivo degli sposi a Troia presente in Sapph. *fr. 44 LP* (dove tra l'altro, troviamo la figura di un altro araldo, Ideo, che annuncia una notizia felice, laddove in questo caso Taltibio è latore di messaggi di sventura). Il confronto fra il passato felice e la tristezza del presente riflette i ricordi della vita lieta condotta da Astianatte prima della morte del padre in *Il.* 22.500-505. Ecuba ai vv. 1175-1188 usa lo stesso stilema, ma, mentre nel poema omerico Andromaca si concentra sul rapporto padre-figlio, la vecchia regina incentra il suo discorso sul legame fra madre e figlio/ nonna e nipote, segno, questo, del crollo dei valori eroici, in favore di quelli affettivi e familiari. In particolare in *Tr*. 1175-1176 la vedova di Priamo ricorda i gesti intimi e amorevoli di Andromaca che ravvia e bacia i riccioli di Astianatte.

[387] Si utilizza anche qui il lessico del sacrificio.

[388] Come in *Il.* 6.467-470, Astianatte è impaurito, perché, pur non conoscendo direttamente la guerra, ha presentimenti funesti.

[389] Andromaca qui ricopre il ruolo di Ettore che nel sesto libro dell'*Iliade*, senza eufemismi, immagina per filo e per segno la sorte che capiterà alla moglie, dopo la sua morte. Andromaca durante il lamento funebre per il marito, in occasione del quale è presente anche il figlio (in *Il.* 24.732 ss. la donna si rivolge direttamente al bambino), presagisce l'imminente tragico destino di Astianatte.

[390] Nel *topos* della maternità la figura di Andromaca si basa su alcune costanti riscontrabili in altre madri euripidee. Per il rapporto fra madri e figli nella tragedia euripidea vd. Seveso 2012, pp. 91-125. In particolare l'abbraccio fra madre e figlio rende ancora più tangibile il dolore di Andromaca. Quando si dividono il bambino, che non può più essere protetto dalle braccia della madre, deve camminare da solo (v. 783) in una direzione opposta rispetto alla genitrice, lontano dalla salvezza.

offrendosi rassegnata alla morte sua e non del figlio, è come se gridasse "Conducetemi via, prendetemi, lanciatemi". Infatti, la sovrapposizione tra la genitrice e il bambino è evidente quando la donna chiede che il suo corpo sia gettato sulla nave (stesso verbo).[391] Il termine deémav (v. 777) indica propriamente la struttura del corpo (da deémw "costruire"da cui deriva anche doémov) e spesso viene utilizzato in tragedia nel senso di cadavere. L'invito a coprirla denuncerebbe la volontà di Andromaca di morire (il corpo del defunto viene avvolto in un peplo e poi 'nascosto' sotto terra).[392] Il riferimento alla nave rappresenta implicitamente un messaggio funesto, in sintonia con l'immagine negativa del mare, più volte evocata nella tragedia: l'imbarcazione, infatti, diventa la sua bara, nella misura in cui la allontana dalla vita (Troia e i suoi affetti) e la conduce alla morte (Grecia e schiavitù).[393]

Andromaca presenta tutte le peculiarità che caratterizzano una genitrice ideale ed è priva di quei difetti o di quelle debolezze proprie di alcune madri presentate da Euripide. Pur nella sua idealizzazione, l'eroina rimane profondamente umana: fa tutto ciò che farebbe una buona madre per il figlio e reagisce con disperazione per la frustrazione di non poterlo aiutare.[394] In

[391] *Tr*. 778-779: κρύπτετ' ἄθλιον δέμας / καὶ ῥίπτετ' ἐς ναῦς , «Coprite il mio corpo e gettatelo su una nave» (Trad. it. Albini 2011[6], p. 125). Andromaca senza figlio rimane come un corpo senza anima (come si è detto, i figli in *Andromaca* sono definiti proprio yuché). Cf. *supra*, par. 2.1 "*Andromaca*". L'immagine potrebbe rimandare alla Demetra dell'*Inno omerico* (vv. 181-183; 193) che privata della figlia Persefone si aggira coperta da un peplo che la isola dal resto del mondo e si siede immobile su un seggio (immobilità = pietrificazione). Cf. Niobe che è presentata tutta coperta anche in un frammento di Eschilo (Tetralogy 26, play C, *fr*. 243a Mette). A tal proposito, vd. anche *infra*, par. 9 "Approfondimenti intertestuali- C) "L'acqua e la roccia". Il peplo, utilizzato anche durante le processioni nuziali, sembra suggerire che il lutto per la perdita del figlio cancelli forzatamente la sua condizione di maternità. Cf. Loraux 1991b, pp. 44-46 . L'archetipo della donna a lutto velata può essere ricercato in Teti, che in *Il.* 24.93-94 usa il suo kaélumma… kuaéneon anche per non mescolarsi con gli dei, in quanto le sue pene per l'imminente morte del figlio la rendono diversa dagli altri immortali, isolandola dal contesto olimpico.Cf. Slatkin 1986, pp. 18-19.

[392] Il verbo kruéptw significa, infatti, anche"seppellire".

[393] Quinto Smirneo (Q.S. 13.251-290) descrive dettagliatamente l'episodio, rifacendosi sia a Omero che a Euripide: i Greci strappano dall'abbraccio della prigioniera il piccolo, per odio nei confronti di Ettore (come aveva immaginato già Andromaca in *Il.* 24.734-739) e non per impedire la rinascita di Troia (come si spiega in questa tragedia); la scena è paragonata a quella di una vitella staccata violentemente dalle mammelle della madre da lupi affamati, mentre la stessa genitrice è sopraffatta da leoni. Andromaca viene trascinata via con le altre troiane ma, ricordando con l'artificio dell'*anticlimax* la perdita del figlio, del marito e del padre, la donna invita gli Achei a uccidere anche lei gettando il suo corpo (*derma*) giù dalle mura o in mezzo alle fiamme. Poi la troiana rievoca di nuovo i suoi lutti, ma questa volta con una *climax*: prima il padre ucciso da Achille nella venerabile Tebe (Cf. *Il.* 6.14 ss.), poi il marito, che era tutto ciò che il suo animo desiderava (cf. *Tr*. 673-674) e infine si sofferma su Astianatte in cui aveva riposto ogni speranza per il futuro (cf. *Tr*. 748). Privata degli uomini che si prendano cura di lei (il figlio l'avrebbe protetta se fosse stato vivo), preferirebbe la morte, perché non è bene che le persone un tempo fortunate vivano nell'umiliazione.

[394] Lo sfogo verbale contro Menelao (in *Andromaca*) e contro i Greci (nelle *Troiane*) si percepisce come una reazione normale di una madre che si vede strappare via il figlio. Andromaca è sì la donna ideale, ma è anche una donna reale, che Euripide presenta in carne, ossa e anima. La sua reazione è giustificata perché è umana; non è ritenuta sconveniente, perché non precipita nel disumano (a differenza di quella di Ecuba e di Clitemnestra, che vendicano la morte dei propri figli in maniera violenta); mostrandoci questa donna attanagliata dal dolore, l'autore non ci offre più un personaggio mitico, ma una persona, vera, una madre qualunque del V secolo a.C., con la sua sofferenza e la sua fragilità.

sintesi, l'esplicazione del suo ruolo materno poggia su fondamenta condivise da altre madri e la costruzione della maternità di questo personaggio si basa su costanti, elencate di seguito:[395]

Contatto fisico
Affetto incondizionato e devozione
Impossibilità di salvare il figlio senza l'aiuto di un uomo
Necessità di proteggere il figlio e desiderio di sacrificarsi al posto suo
Perdita del figlio= morte
Madre=protezione
Morte del figlio=inutilità delle nozze e del parto
Morte del figlio= perdita delle speranze
Maternità=sofferenza
Ricordi del florido passato e dell'infanzia felice del figlio

7 Una sposa ideale

Come si è già accennato, la figura di genitrice e sposa sono intimamente congiunte, quindi, nell'immaginario greco, è inevitabile che Andromaca rappresenti la donna ideale, proprio perché contemporaneamente incarna i valori della madre e della moglie ideale. Pur essendo più evidente l'elemento materno, è innegabile che all'interno delle due opere Andromaca si presenti sempre come la sposa devota verso il primo marito e compagna del padre di suo figlio Molosso.

Dall'*incipit* di *Andromaca* si può evincere che, almeno all'inizio, il rapporto fra i due coniugi troiani non sia basato su un vero legame affettivo, ma la loro unione sia determinata da fattori estranei all'amore.[396] Andromaca dice di essere giunta a Troia daémar doqei%sa paidopoioèv ῞Ektori. (*Andr.* 4). Il verbo δοθεῖσα indica la passività del soggetto (Andromaca) che viene assegnata,[397] mediante una transazione 'commerciale', dal padre al futuro sposo (Ettore).[398] Lo

[395] Come già detto (vd.*supra*), cf.. Seveso 2012, pp. 91-125.

[396] Non sappiamo nulla degli antefatti del matrimonio, ma c'è da supporre che, come era solito, la giovane conoscesse poco o per nulla il suo futuro sposo. Andromaca ha imparato a rispettare Ettore, forse anche ad amarlo, diventando la sposa ideale, perché, come ogni fanciulla proveniente da una buona famiglia, è stata educata a questo: a sottomettersi all'uomo. È facile rivedere in questo contesto l'Andromaca o le altre fanciulle prossime al matrimonio celebrate da Saffo: felici di completare il proprio percorso di iniziazione, ma nel contempo timorose per un futuro sconosciuto e nostalgiche della famiglia di origine.

[397] Il verbo diédwmi significa anche "consacrare", significato in linea con l'idea di sacrificio che aleggia in entrambe le tragedie. Il matrimonio e il sacrificio infatti indicano metaforicamente la fine di una dimensione esistenziale e l'inizio di un'altra, alludendo alla morte e alla conseguente rinascita in altra 'forma'. Polissena e la madre associano il sacrificio alle mancate nozze (*Hec*.416. 612). Potrebbe essere questa la spiegazione

stesso verbo, nella medesima forma, viene impiegato qualche verso dopo (*Andr*. 15) per indicare l'assegnazione di Andromaca a Neottolemo. Questo fa comprendere come il matrimonio, anche quello considerato ottimale, venga *in primis* percepito come una compravendita o come un ratto, un'azione violenta che prescinde dai sentimenti della donna. Si può facilmente ipotizzare che la figlia di Eezione, quando contrae matrimonio con Ettore, obbedisca a un ordine familiare. Come è giusto che accada, la fanciulla non prova a ribellarsi, ma accetta remissivamente la sua nuova condizione. La stessa docilità caratterizza Andromaca anche nel suo rapporto con il padrone: la vedova di Ettore accetta il nuovo destino nelle *Troiane* e non fa nulla per opporvisi. Come Clitemnestra, è costretta a giacere con chi è responsabile della sua disgrazia,[399] ma, a differenza della moglie di Menelao, Andromaca ha a cuore il figlio e non l'uomo,[400] non oltrepassa i limiti e non cerca una vendetta di tipo virile. La donna concessa in sposa deve rispondere a un requisito fondamentale: è necessario che diventi una δάμαρ παιδοποιοέν. Il sostantivo sia che si ricolleghi a damaézw "domare, sottomettere, soggiogare",[401] sia che appartenga al campo semantico di **dom*-[402] "casa" indicherebbe la prima funzione prevista per la sposa: rimanere dentro le mura domestiche, domata dal giogo matrimoniale;[403] l'aggettivo completa la rappresentazione della moglie ideale, che non solo

dell'attribuzione ad Andromaca del termine nuémfh, in quanto vittima immolata (metaforicamente come avviene nel matrimonio da parte del padre). Le vergini immolate sono in tutto simili alle giovenche (E. *Hec*. 557-567; *IA* 1551-1581) colpite al collo dall'officiante, ma possono assumere anche l'aspetto di eroi: in *Ecuba* Polissena chiede di essere colpita al petto (come un guerriero) o al collo (come una vittima). Neottolemo,però, decide di privarla dell'onore della morte eroica e di concederle quella rituale. Cf. Loraux 1988a, pp. 58- 63; Castellaneta 2013, pp. 99-102.

[398] Lo stesso concetto viene esplicitato da Medea nell'opera omonima (*Med*. 214-266): la maga, dopo aver dichiarato-come Andromaca- che il marito era tutto per lei (*Med*. 229; in *Med.* 257 afferma di non avere più madre, fratello né alcun parente), sostiene che la stirpe delle donne è la più infelice (*Med.* 231) perché deve comprarsi con molto denaro un marito (*Med.* 233-234), che diventi il padrone del loro corpo (*Med.* 234-235); la principessa della Colchide continua dicendo che c'è il rischio che lo sposo non sia buono (*Med.* 236-237), ma che bisogna impegnarsi ad andare d'accordo anche se si proviene da un paese straniero (*Med.* 239-241); se il marito rispetta il matrimonio, la donna vive tranquillamente, altrimenti sarebbe meglio per lei morire (*Med.* 242-244). Infine le donne sono costrette a rimanere a casa e a occuparsi solo del marito (*Med.* 245-248).

[399] Clitemnestra in *Ifigenia in Aulide* è un personaggio profondamente materno. La situazione descritta in questo dramma è paradossalmente la medesima delle *Troiane*: abbiamo il sacrificio di una fanciulla innocente (Polissena/Astianatte=Ifigenia) e una madre a cui viene ucciso un figlio/a. La moglie di Agamennone non ha i tratti ferini descritti nell'*Agamennone* di Eschilo. In questo dramma la donna è solo una madre che ricorda al marito tutti i suoi meriti di sposa ideale e devota (*IA* 1157-1163), che le dovrebbero far meritare la salvezza della figlia. La moglie di Agamennone sviluppa caratteristiche simili a quelle di Andromaca: ricorda il suo triste passato, l'uccisione del primo marito Tantalo e del figlioletto ad opera di Agamennone (*IA* 1149-1152). Anche lei, come la moglie di Ettore, è stata quindi costretta a giacere (*IA* 1156) e a procreare (*IA* 1164-1165) con chi le ha distrutto la sua vita familiare precedente.

[400] In E. *El.* 265 Elettra incolpa la madre di aver preferito l'uomo (Egisto) ai figli.

[401] *GEL s.v.*

[402] *DELG s.v.* e Semerano 1994 *s.v.* In entrambi si riporta anche l'ipotesi di A. Morpurgo, che scorge un riferimento al miceneo *duma*, evocante l'immagine di donna sposata.

[403] Cf. *supra,* par. 2.1 "*Andromaca*".

deve essere sottomessa al marito in casa, ma ha anche il dovere di dargli dei figli.[404] Il dativo ῞Εκτορι si deve intendere tanto come complemento di termine riferito al verbo (Andromaca viene concessa a Ettore), quanto come complemento di vantaggio riferito all'aggettivo (Andromaca deve partorire per Ettore).[405] Il verso poi è costruito in modo tale che daémar sia la prima parola e ῞Εκτορι l'ultima; marito e moglie quindi sono in una posizione principale che permette subito il confronto fra i loro ruoli: Andromaca è un soggetto passivo, a cui si richiede, come unica azione, quella di apportare un vantaggio allo sposo, soggetto attivo nel contratto matrimoniale (*engyē*), che rappresenta il mezzo legittimo per generare il continuatore della casa paterna e, in età classica, anche il continuatore della *politeia*.[406]

La sua condizione di moglie ideale le permette di ammonire la giovane sposa Ermione su comportamenti idonei da tenere verso il marito, che implicitamente alludono alle qualità che la stessa vedova di Ettore ha dimostrato di avere con lo sposo: il buon carattere è l'elemento fondamentale, superiore alla bellezza (*Andr. 2*07-208).[407] Una buona sposa non deve mai denigrare il marito, sostenendo la superiorità della famiglia di appartenenza o offendendo la forza del suocero, considerandola inferiore rispetto a quella del proprio padre. Una moglie leale deve amare il proprio sposo, anche se non è buono, deve saper tollerare le sue debolezze e controllare la propria gelosia, come ha fatto lei, allattando figli che Ettore aveva avuto da altre donne.[408]

Tuttavia Andromaca è vittima dell'ironia della sorte: tutte quelle virtù che avrebbero dovuto essere garanzia di un futuro felice si ritorcono contro di lei e, come la stessa eroina confessa nelle *Troiane*, con orgoglio misto ad amarezza, in una sorta di esplicitazione a posteriori di quei fatti solo accennati nell'*Andromaca*, tutte le sue buone qualità l'hanno resa desiderabile agli occhi di Neottolemo, che l'ha voluta per sé. La vedova troiana dichiara che diventerà quindi una nuova sposa, ma sarà costretta a essere schiava nella casa di assassini (*Tr.* 660 daémarta˙ douleuésw, d'e\n au\qentw%n[409] doémoiv). Com'è possibile che, divenendo daémar,

[404] Vd. *supra*, par. 6.2 "Una madre di nome Andromaca". In tal senso, quindi, come abbiamo detto, Medea, avendo dato dei figli a Giasone, avrebbe meritato almeno il rispetto e protezione. Anche in *Ione* il problema della presunta sterilità di Creusa mette a repentaglio il matrimonio.

[405] Anche in riferimento a Neottolemo si utilizza un dativo di vantaggio, ma in questo caso Andromaca non è più una sposa legittima, ma viene assegnata come bottino di guerra.

[406] "*Il contratto matrimoniale è un atto di scambio tra uomini che sancisce la circolazione della donna da una casa all'altra. Essa svolge un ruolo puramente oggettuale in tale scambio fra capifamiglia, volto a distribuire i beni all'interno della comunità*"(Campese-Manuli-Sissa 1983, p. 42).

[407] In queste parole si può ravvisare un'implicita accusa al comportamento di Elena, la cui bellezza è stata fonte di disgrazia per il marito. Successivamente, come si è già visto, l'accusa contro la Tindaride diventerà esplicita e manifesta.

[408] Per tutto questo passo vd. *Andr.* 209-221.

[409] In *DELG s.v.* si afferma che l'uso del termine nei tragici è attribuito a chi commette omicidi all'interno della famiglia; *GEL s.v.* riporta che esso si riferisce anche a una persona che appartiene alla famiglia di un assassino. Una

Andromaca sia anche una douélh? L'ossimoro è significativo e riesce a sintetizzare con sole due parole l'ambiguo *status* di Andromaca nella omonima tragedia precedente: Andromaca farà di nuovo un viaggio per mare, avrà con sé una ricca 'dote' (le spoglie del marito), sarà accolta in una nuova reggia e partorirà un altro figlio per un altro uomo. Tuttavia, il fine è differente, perché nel suo futuro questa volta non c'è il regno, ma la schiavitù: il verso, quindi, rappresenta una contraddizione perché contraddittorio è il ruolo che la donna svolge in *Andromaca*.

L'autore decide di rinnovare l'Andromaca della tradizione, ma senza contaminarla: la donna sarà per sempre moglie, con tutte le sue virtù e non viene mai presentata nella tragedia con il nome di concubina, perché ciò l'avrebbe inevitabilmente caricata di un'accezione erotica, estranea alla sua figura. Inoltre il termine daémar sottolinea che, anche in una situazione siffatta, le qualità della donna rimangono inalterate; è soprattutto la sua fertilità a offrire al padrone/marito quello che la sposa legittima non è stata in grado di dare.

Pur non essendo una vera coppia, la prigioniera e Neottolemo, sono genitori di Molosso e in quanto tali, come già accaduto con Andromaca ed Ettore,[410] in alcuni casi le loro figure tendono a coincidere e/o a scambiarsi i ruoli. Quando il figlio di Achille è via, si assiste a un'identità fra la schiava e il suo padrone: entrambi sono supplici in posti differenti (la donna presso l'altare di Teti, madre afflitta come lei dalla morte dell'unico figlio, Achille, uccisore di Ettore; l'uomo a Delfi presso l'altare di Apollo, divinità che ha guidato la freccia di Paride contro il padre). I personaggi chiedono l'alleanza di divinità che in primo tempo sono state ostili.[411] L'esito delle loro suppliche è antitetico: Andromaca, che, temendo la morte, chiede protezione, ottiene la salvezza grazie all'intervento di Teti; Neottolemo che, senza temere la

---

riflessione attenta sul termine all'interno della tragedia viene condotta da Belfiore 2000, pp. 83-90 in cui si esaminano le colpe di ogni personaggio e il loro ruolo ambiguo oscillante fra amico e nemico. In particolare, è un au\qenthév chi uccide una persona e il suo familiare e la vittima non è solo chi è ucciso ma anche i suoi parenti (se X ha ucciso Y, X ha ucciso anche un familiare di Y; se X è parente di Z, Z anche ha ucciso Y e conseguentemente i suoi parenti). Euripide non dice che Achille ha ucciso i familiari di Andromaca, ma l'uditorio ne è sicuramente a conoscenza; Ettore è stato ucciso sia da Achille che da Neottolemo; Neottolemo (ma anche Peleo e Teti) è quindi anche assassino (e nemico) di Andromaca, così come lei lo è di lui (di loro); infatti, essendo imparentata con Paride, è corresponsabile della morte di Achille (*Andr.* 657). Ermione è responsabile insieme alla madre Elena della "morte"di Andromaca, che a sua volta è la causa della rovina di Ermione (uccisione di Neottolemo). Nei dialoghi spesso gli interlocutori si rimbalzano le colpe: Andromaca accusa Ermione di aver ucciso Achille e viceversa, e Menelao incolpa Andromaca del medesimo reato, mentre per Peleo il colpevole è Menelao. La confusione di case (*Andr*. 959) genera anche la confusione di ruoli, che crea conseguenze simili a quelle dei delitti di famiglia: la vedova troiana e l'anziano re quindi sono colpevoli, perché hanno trattato un nemico come amico e l'amico come nemico (aiutare i nemici, infatti, è sbagliato tanto quanto danneggiare gli amici). Il caso di Neottolemo è emblematico, poiché l'eroe risulta amico e nemico di tutti. La posizione di Andromaca con Neottolemo è ambigua: i suoi due mariti sono nemici quindi lei non può essere amica di entrambi; anche il figlio Molosso, illegittimo come Ippolito, a volte è considerato legittimo, altre volte schiavo (Peleo sostiene che, morto Neottolemo, sia rimasto senza eredi). L'ambiguità di Molosso è determinata da quella della madre in quanto, come si è visto, è schiava e padrona insieme.

[410] Cf. *supra* in "Andromaca in Omero"le analogie fra Andromaca e Ettore in *Iliade.*

[411] Come nelle *Troiane*, le divinità che un tempo erano ostili diventano alleate.

morte, giunge per chiedere perdono, viene ucciso nel tempio del dio Apollo. Se, tuttavia, le intenzioni della coppia Andromaca-Ettore coincidono (proteggere il figlio), quelle della coppia Andromaca-Neottolemo no (Andromaca protegge Molosso, Neottolemo non se ne cura). Le motivazioni possono essere ricercate nella natura del rapporto stesso: nel primo caso i coniugi sono posti sullo stesso piano (nobili e liberi); nel secondo l'unione è sbilanciata (nobili entrambi, ma uno libero, l'altra schiava) e questo fa sì che non ci sia comunione di intenti.[412] Anche se Andromaca con le sue virtù può essere considerata la sposa ideale, tuttavia, perché l'unione sia perfetta, ha bisogno di un marito che sia adeguato a lei e alle sue qualità e Neottolemo, con il suo comportamento, pur scevro delle atrocità che la tradizione gli imputa, non è la persona adatta a lei.[413]

A tal proposito sono espliciti i versi che si trovano nelle *Troiane*, che chiariscono alcuni punti tralasciati o solo accennati nell'*Andromaca*. In particolare la vedova di Ettore si presenta in quest'opera come un arciere (*Tr*. 643 toxeuésasa[414]) che vuole centrare un bersaglio, rappresentato per lei dalla gloria[415]e dalla buona fama (eu\doxòa).[416] La donna durante il

[412] A tal proposito è possibile stabilire un confronto con il matrimonio della ninfa Teti. Questa divinità sin dai tempi omerici ha vari elementi di contatto con la sposa di Ettore, in quanto entrambe *matres dolorosae*, il cui matrimonio viene considerato paradigma di un'unione potenzialmente felice. Tuttavia Belfiore 2000, pp. 92-100 osserva che la situazione della ninfa è più vicina a quella di Andromaca, schiava di Neottolemo, rispetto a quella di Andromaca, moglie dell'eroe troiano. Teti condivide con Andromaca il ruolo di moglie e madre, ma ciò che soprattutto in *Andromaca* si evince è che entrambe hanno avuto un figlio nella casa di Peleo; Teti ha lasciato la casa del marito (*Andr.* 18.1231), come Andromaca ha lasciato il letto di Neottolemo (*Andr.* 30, anche se in realtà la donna afferma che è stato il padrone a lasciarlo). Il loro matrimonio è impari (dea+ mortale e libero + schiava). Le nozze con Peleo hanno causato dolore a Teti come quello con Neottolemo è fonte di sofferenza per Andromaca; Molosso, come Achille, è frutto di un amore diseguale; Teti si identifica con la sposa turbata, che prova disprezzo verso lo sposo (Andromaca dimostra disistima nei confronti di Neottolemo, chiamandolo "isolano"). Il matrimonio fra la dea e Peleo (come quello di Elena e Paride e adesso Andromaca e Neottolemo) è associato a guerra e contrasti (la ninfa, come Andromaca, non vuole sposare Peleo, cerca di sfuggirgli e l'uomo si unisce a lei con la violenza); anche *Andromaca* è la storia di una contesa (come il giudizio di Paride durante le nozze di Teti genera la contesa delle tre dee), quella di due donne (denominata *eris* in *Andr.* 563, 960, come quella delle dee in *Andr.* 279) e le conseguenze sono disastrose per entrambi i matrimoni.

[413] Potrebbe essere lo sposo adatto a Ermione (vd. *infra*, stesso paragrafo), come Menelao lo è di Elena (vd. *infra* par. 8.2 "Andromaca ed Ermione").

[414] In *Andr.* 365 la donna viene presentata con la stessa immagine dal coro, che la rimprovera di aver lanciato troppe frecce su Menelao, allontanandosi, quindi, dal suo spirito moderato. Il riferimento all'arciere, che a volte viene impiegato in senso dispregiativo (cf. *Il.* 11.385-387; E. *HF* 160-161), qui si spiega con il fatto che l'obiettivo è lontano e deve essere raggiunto tendendo bene l'arco e puntando nella giusta direzione.

[415] Andromaca, come il marito, desidera la gloria: è un valore eroico che, declinato al femminile, indica la buona reputazione ottenuta con le sue imprese domestiche e familiari. Se gli eroi acquistano la fama combattendo valorosamente, le donne devono agire all'interno dell'*oikos* e dimostrare le proprie virtù. La volontà di essere ricordata dai posteri per il proprio comportamento si trova anche in *Andromaca* quando l'eroina, consegnandosi a Menelao, prega il figlio di ricordare il suo gesto e di informare anche il padre (*Andr.* 414-418). La "bella morte"di una donna si manifesta tutte le volte che la madre/moglie è disposta ad anteporre il proprio bene a quello della famiglia, così come quello di un eroe trova la sua realizzazione in guerra, quando l'uomo pone innanzi al proprio interesse l'esercito. Ognuno ha il proprio campo d'azione, ma entrambi sono eroici e ambiscono ad essere ricordati dai posteri. Al di là degli aspetti già evidenziati e dei riferimenti alla guerra (Andromaca= combattente nemico), ci sono due passi in cui soprattutto si sottolinea esplicitamente il valore eroico di Andromaca: in *Andr*. vv. 461-462 la

matrimonio con Ettore aveva raggiunto più di quanto avesse ambito (*Tr.* 644: lacou%sa plei%on),[417] ma la sorte si è presa gioco di lei (*Tr.* 644: th%v tuéchv h|maértanon).[418] Come Alcesti,[419] anche la vedova elenca tutte le sue qualità che implicitamente la rendono antitetica all'Ermione della tragedia precedente:[420] non usciva mai di casa nonostante lo desiderasse (*Tr.* 649-650); la sua mente era l'unica consigliera;[421] non accoglieva i pettegolezzi femminili dentro le sue stanze (*Tr.* 651-653);[422] stava sempre in silenzio[423] e mostrava la sua tranquillità al marito (*Tr.* 654);[424] era abile a capire in cosa poteva vincere lo sposo e in cosa bisognava farlo vincere (*Tr.* 655-656). Adesso la ripugna il pensiero di essere costretta a tradire la memoria del primo marito e di dover rinunciare a quella buona fama che si è conquistata nella reggia di Troia, dove ha abbandonato la sua verginità (*Tr.* 661-664, 675-676).[425] Infine, la donna elogia il marito defunto –alludendo indirettamente a se stessa-, sufficiente per lei (*Tr.* 673: *ἄ*ndr' a\rkoun%taé moi) sotto tutti i punti di vista (*Tr.* 674): saggezza, nobiltà, ricchezza, e valore (tutte doti che possiede quindi anche la moglie).[426] Andromaca, quindi, come Alcesti (*Alc.* 324),[427] implicitamente si vanta di essere stata la migliore delle spose.

---

donna affronta coraggiosamente Menelao e la morte (vv. 459-460: «Uccidimi, falla finita!» Trad. it. Albini 2011⁶), paragonando il suo antico *status* a quello del re; 2) in *Tr*. 726 l'araldo le consiglia di sopportare il dolore con onore.

[416] Il termine è postomerico e viene impiegato da Euripide poche volte. Bisogna notare che questo sostantivo è strettamente collegato con la buona fama acquisita dai soldati valorosi in guerra o dagli atleti nelle gare sportive, che metaforicamente hanno i connotati di uno scontro. Lo usano, per esempio, Simonide di Ceo, nella sua celebre ode per i caduti alle Termopili (*fr.* 6.6 P.) e Pindaro (Pi. *P.* 5.8).

[417] Andromaca quindi ha superato il limite concesso dagli dei. Sarebbe questa la colpa della donna, quindi? La moglie di Ettore è incorsa, suo malgrado, nell'erodoteo fqoénov qew%n (cf. Hdt 7.10), contemplato nella concezione eschilea? Il suo comportamento, però, non è determinato dall' a"th ("accecamento") né dalla u$briv (tracotanza) umana, ma è semplicemente vittima di una sorte che prima le dà l'illusione di felicità e poi tradisce le sue aspettative.

[418] Lett. «sbagliavo il bersaglio riguardo alla sorte, mi ingannavo a proposito del destino». Continua la metafora dell'arciere, che pensa di aver scoccato la freccia nella giusta direzione, ma, appena si avvicina al bersaglio, si accorge di aver fallito il colpo.

[419] *Alc.* 280-307 sottolinea il valore eroico del suo sacrificio, ricordando ciò a cui è disposta a rinunciare.

[420] Per un confronto fra le due donne vd. anche *infra*, par. 8.2 "Andromaca ed Ermione").

[421] La sua mente, definita didaéskalon (maestro), si oppone alle cattive didaéskaloi di Ermione in *Andr.* 946.

[422] Ermione in *Andr.* 930-937 si dispera di aver ascoltato i pettegolezzi delle donne che le facevano visita.

[423] Ermione invece scredita il marito e la sua famiglia (*Andr*. 209-212), dice cose vergognose (*Andr.* 238) e non tace sulle sue turpi pene d'amore (*Andr.* 240).

[424] Ermione, al contrario, ha perso il senno (*Andr.* 938).

[425] Ermione, invece, è pronta a scappare con Oreste senza alcuna esitazione (*Andr*. 987-992).

[426] Se Ettore è il marito adatto ad Andromaca, Neottolemo lo sarebbe stato per Ermione (come la sposa di Ettore, la figlia di Menelao ha ricchezze, è regina, potrebbe avere figli legittimi), se lei avesse avuto le stesse qualità della principessa troiana e se lui fosse stato avveduto e non le avesse permesso di ricevere visite (*Andr.* 944). Neottolemo, in tal senso, è molto simile a Menelao, che lascia da sola la moglie in casa senza farla sorvegliare (*Andr*. 592-595).

[427] Il saluto ai figli è racchiuso dentro il più ampio discorso rivolto ad Admeto: dopo l'invocazione, la donna dice di onorare (*Alc.* 382, presbeuéousa) il marito con la sua decisione di morire al posto dello sposo (cf. *Alc.* 155 dove la serva sostiene la stessa tesi) e di non aver voluto vivere senza di lui, da regina con un altro sposo, ma con i figli orfani (*Alc.* 283-289). Dopo l'addio ai bambini, con una tipica costruzione ad anello, la donna conclude il discorso dicendo che Admeto può vantarsi di aver avuto la migliore delle spose (gunai%k' a\riésthn) e i figli una siffatta

La sua ultima battuta nelle *Troiane* (ἐπὶ καλὸν γὰρ ἔρχομαι / ὑμέναιον, ἀπολέσασα τοὐμαυτῆς τέκνον, «Sto andando a un matrimonio splendido dopo aver perso mio figlio»[428]) riprende il tono sarcastico e la tragica ironia che già l'hanno caratterizzata nella tragedia precedente e chiude definitivamente la sua immagine di sposa felice, decretando la fine del suo matrimonio con Ettore.

L'*Andromaca* e le *Troiane* sembrano quasi fornire le istruzioni per diventare sposa perfetta, perché, sinteticamente elencano tutte le doti indispensabili per un'unione perfetta. Andromaca è la figura femminile più completa delle tragedie euripidee, ed è quella che, pur nella disgrazia, mantiene intatta la sua granitica figura di donna ideale. Nessun gesto violento, nessuna volgarità, nessuna falsità o difetto che scalfiscano la sua immagine. Dignità, moderazione e saggezza, commiste ad ormai trascorsi valori eroici, che la avvicinano al marito defunto, rendono questo personaggio il modello di riferimento, il metro di paragone di tutte le figure tragiche.[429]

8.1 Le donne del ciclo troiano in Euripide

La saga troiana narrata da Euripide pone in evidenza la tematica della guerra, del dolore e del rivolgimento della sorte, di cui le donne, appartenenti al gruppo dei vinti o dei vincitori, rappresentano le protagoniste. Queste figure femminili, pur essendo le vittime, sono anche dotate di una forza e di un'energia pressoché sconosciute agli uomini. Davanti a loro gli eroi della tradizione impallidiscono: non hanno la stessa pregnanza, la stessa forza di volontà e, se è vero che i drammi mettono in luce come la donna senza l'uomo non possa trovare salvezza e portare a compimento i propri propositi, è ancora più vero che l'uomo qui rappresenta il 'sesso debole' che riesce a imporsi solo con la forza fisica e il potere, ma non con la saggezza e il *logos*.

Tutte queste figure –se escludiamo Elena, che rappresenta un caso isolato-[430] hanno in comune il repentino capovolgimento della propria sorte, perché da una condizione di estrema felicità cadono nella disgrazia più totale: da principesse e regine diventano povere o schiave, trovano la morte o procurano la morte con una violenza che le allontana dal ruolo che naturalmente dovrebbero ricoprire. Proprio l'imprevedibilità del caso fa sì che le donne talvolta trovino una via di scampo e che la loro situazione venga in qualche modo mitigata (è il caso di Andromaca,

madre. Anche in questo caso, Alcesti si configura come un eroe coraggioso che si sacrifica per il bene della collettività (la famiglia) eseguendo una vera e propria *aristia* domestica e privata.

[428] *Tr.* 779-780. Trad. it. Albini 2011[6], p. 125·.

[429] Cf. Ribeiro Ferreira 1971-72, p. 457-458.

[430] Elena è lo spartiacque essendo per metà greca e per metà troiana e partecipa, quindi, di entrambe le nature.

di Elettra, di Ifigenia). Le donne del ciclo troiano sono legate al sacro, al tema sacrificale (Ifigenia, Polissena e, come si è visto, anche Andromaca[431]), al tema della supplica (Andromaca, Clitemnestra) e al tema del rito (Ifigenia, Elena, Ecuba). Spesso la donna è costretta a subire gli adulteri del marito (Andromaca, Ermione, Clitemnestra) o a sopportare gli orrori della volontà dell'uomo (Andromaca deve dividere il letto con Neottolemo, figlio dell'uccisore del marito, e Clitemnestra sposa Agamennone, che le ha ucciso il primo marito; Cassandra diventa la concubina di Agamennone che ha provocato la rovina della sua famiglia così come Ecuba viene assegnata all'ideatore dell'inganno del cavallo di legno, Odisseo; Ermione, infine, si allea con Oreste che nella tragedia omonima di Euripide ha tentato di ucciderla).

I personaggi femminili troiani, sia mogli sia vergini, risultano immuni dalla maniéa dell'*eros* (a differenza di Fedra e Medea*)*, perché sono concentrati sul loro perenne dolore; e le spose devote (Andromaca, Ecuba) lamentano la perdita del proprio talamo e dei propri figli; le vergini o, essendo immolate, dimostrano il loro coraggio e valore (Polissena), pur rammaricandosi di non aver concluso il proprio *telos*, oppure, divenute oggetto di empia violenza, sfogano la propria rabbia sul nemico (Cassandra).[432] In ambito greco, invece, le spose e le donne in età da marito sviluppano il lato lascivo e lussurioso (Ermione, Clitemnestra, Elena, Elettra[433]), mentre le fanciulle hanno comportamenti simili alle loro coetanee troiane: Ifigenia può essere considerata una Polissena greca, vittima della logica militare, l'una viene sacrificata all'inizio della guerra, l'altra alla fine.[434]

In queste tragedie grecità e barbarie si scontrano sulla scena, ma spesso è la prima a essere soggetta a un giudizio negativo:[435] nello stesso diverbio fra Andromaca ed Ermione a uscire sconfitta è la donna ellenica, che, pur vantandosi di essere portavoce di una costruzione

[431] Le due tragedie prese in esame sono costellate da espressioni che rimandano al lessico sacrificale. Andromaca è una vittima da quando viene 'consacrata' a Ettore (vd.*supra,* par. 7 "Una sposa ideale*"*) fino a quando rischia di essere 'immolata' da Ermione e suo padre. Astianatte viene sacrificato agli dei inferi, essendo precipitato giù dalle mura (il corpo gettato raggiunge il suolo con un grande impatto, tanto da dare impressione di sprofondare nella terra, sede delle divinità ctonie).

[432] A parte la violenza verbale, Cassandra ha la stessa furia vendicatrice della madre, compiacendosi di diventare strumento della morte del suo oppressore.

[433] Elettra manifesta l'avversione per la madre che l'ha condotta alla rovina, defraudandola violentemente della ricchezza e della bellezza (*El.* 175-189, 305-316, 1004-1010).

[434] Cf. *supra* (par. 5 "Le donne ad Atene fra realtà e teatro euripideo").

[435] Il poeta altrove esalta la superiorità dei Greci sui barbari (*Ifigenia in Tauride*, *Elena*), ma nell'*Andromaca* e nelle *Troiane* l'autore biasima fra le righe la violenza del mondo greco –alludendo a quella dell'imperialismo ateniese- sulle popolazioni sottomesse (anche greche). Tutto ciò non deve essere letto come incoerenza da parte del tragediografo, quanto piuttosto come acuto senso critico che gli permette di non catalogare gli individui in base a luoghi comuni. La nobiltà non si ottiene con la nascita, ma con comportamenti corretti (cf. *El.* 37-52, 253, 262, 940-942). A tal proposito, non trovo arbitrario, come invece sostiene Perrotta 1931, p. 178, dare risalto ai frammenti del Fetonte (*fr.* 777): ὡς πανταχοῦ γε πατρὶς ἡ βόσκουσα γῆ e al *fr.* 1047 ἅπας μὲν ἀὴρ αἰετῷ περάσιμος,/ ἅπασα δὲ χθὼν ἀνδρὶ γενναίῳ πατρίς, «Tutto il cielo è libero per un'aquila»; «ogni terra è patria per un uomo nobile», in cui si supera la concezione nazionalistica ellenica e si abbraccia una visione più cosmopolitica.

ideologica eticamente corretta e pia, perseguita una supplice, dimentica le atrocità dei suoi familiari e glissa sulle colpe della madre. Andromaca rappresenterebbe il simbolo della *sophrosyne* (come Ismene e Crisotemi) contrapposta all'attivismo e alla ribellione di Ermione, che non accetta il suo ruolo di donna passiva (Antigone, Elettra).[436]

Per concludere l'analisi del personaggio in Euripide, è necessario stabilire un paragone fra le due principali figure femminili con cui l'eroina interagisce, Ermione e Ecuba,[437] che, come si vedrà, sembrano costruite le une in funzione dell'altra in un gioco di specchi in cui le immagini si deformano, si fondono e si confondono.

8.2 Andromaca ed Ermione

Al di là degli aspetti già analizzati,[438] sono numerosi gli elementi che accomunano e nello stesso tempo allontanano le due donne. Le rivali manifestano in maniera differente una profonda umanità.[439] Se Andromaca rimane un personaggio sempre uguale, caratterizzato dal suo ferreo equilibrio, Ermione, vittima della giovane età, risulta più volubile e contraddittoria. Entrambe sono attanagliate da un destino ineluttabile e, per quanto l'agire della figlia di Menelao possa suscitare le antipatie dello spettatore/lettore, tuttavia è innegabile che la situazione da affrontare non sia facile: rimanere senza figli e competere con un'altra donna che ha reso padre il proprio sposo. L'Ermione euripidea è nuova, originale e non ha punti di contatto con quella descritta da Sofocle nella perduta tragedia omonima, in cui non solo non c'è traccia di Andromaca, ma la protagonista addirittura si rifiuta di unirsi a Neottolemo, marito che lei odia e a cui è stata destinata forzatamente dal padre.[440]

Ermione si trova in una situazione simile a quella della zia Clitemnestra e come lei vorrebbe risolvere con un delitto la sua insofferenza.[441] La ragazza, inoltre, pur avendo caratteristiche

[436] Savalli 1983, p. 112-114 insiste sulla contrapposizione della suddivisione dei ruoli e sul pericolo che la ribellione delle donne, ribaltando il modello omerico, può rappresentare per loro stesse e per gli altri.

[437] Cassandra non interagisce con Andromaca, tuttavia condivide con la cognata notevoli caratteristiche: entrambe sono scelte da uomini potenti ed entrano nella casa come spose illegittime in una posizione privilegiata (*Tr.* 249-259). Tutte e due suscitano la gelosia e la rabbia della consorte legittima (anche se Ermione viene sposata successivamente, mentre Clitemnestra è già la moglie di Agamennone). Sia Andromaca sia Cassandra parlano del loro nuovo e funesto matrimonio (*Tr.* 308-342). Infine il loro rapporto con il padrone conduce la casa dei loro nemici alla rovina (*Tr.* 353-404). Non si dimentichi, infine, che Andromaca, nell'*Iliade (vd.supra* "Andromaca in Omero*")*, mostra delle doti quasi profetiche come la cognata, doti che permangono anche nella tradizione postomerica ("Approfondimento: alcuni percorsi post-classici della figura di Andromaca", par. 1 "Sopravvivenza di Andromaca in età post-classica: Omero ed Euripide 'reinventati' da Quinto Smirneo, Ditti Cretese, Darete Frigio").

[438] Vd. *supra* (par. 7 "Una sposa ideale").

[439] Garzya 1951, p. 127.

[440] Garzya 1952, pp. 110-112. Cf. Nápoli 1999, pp. 39-40.

[441] In *El.* 1030-1033 la stessa Clitemnestra ammette di aver ucciso Agamennone, non tanto perché lo sposo aveva immolato Ifigenia, quanto perché lui aveva permesso a un'altra donna (Cassandra) di vivere nella stessa casa e di condividere il letto.

diverse dalla madre, ne rappresenta il doppio, perché proprio come Elena è responsabile della situazione disperata in cui si trova Andromaca. Il matrimonio funesto di Paride ha consegnato Andromaca alla figlia di Elena e ha causato la morte di Neottolemo.[442] Come abbiamo già detto, finora la sposa di Ettore non si è mai rapportata con la regina spartana, perché i due personaggi, pur essendo simili (condividono lo *status*, sono cognate, dovrebbero essere pressoché coetanee) appartengono simbolicamente a mondi opposti, i cui valori inconciliabili non consentono loro di comunicare. Nella tragedia *Andromaca* invece la vedova di Ettore si pone in una condizione di superiorità anagrafica e morale (ma non sociale) sulla rivale, essendo più matura (esattamente come Ecuba con Elena) e questo fa sì che, per quanto siano figure antitetiche, tuttavia le due donne possano trovarsi insieme nella stessa scena, giacché la loro condizione non egualitaria permette all'una (Andromaca) di essere 'maestra' dell'altra (Ermione). Per Ferrari[443] la contesa fra le due donne è da intendersi come un dissidio fra i diversi sostrati sociali e uno scontro fra opposte concezioni di matrimonio. Le legittime unioni di Andromaca ed Ermione appartengono alla seconda generazione (la prima è quella delle nozze di Menelao ed Elena, Teti e Peleo), ma la loro visione è antitetica.[444]

Nápoli osserva che entrambe sono perdenti in questo scontro, in quanto Ermione fallisce perché incapace di comprendere che la felicità dipende dalla sua buona condotta,[445] mentre Andromaca, rassegnandosi alla sua situazione, perde la sua statura eroica, conducendo una vita inutile e insignificante, incapace, esattamente come la sua rivale, di trovare la felicità.[446]

Le rivali si presentano in due apparizioni fra loro opposte. Nel primo episodio Ermione prepotente e altera si oppone a un'Andromaca supplice, moderata e saggia. La seconda apparizione di Ermione è caratterizzata da un'angoscia rumorosa e plateale, antitetica alla presenza muta della vedova di Ettore, che, come abbiamo detto, probabilmente partecipa al lutto di Neottolemo in silenzio.[447]

Nel momento in cui Andromaca viene salvata da Peleo si genera un ribaltamento della situazione e dei ruoli, per cui la concubina perseguitata diviene simbolicamente carnefice e la crudele sposa legittima assume i connotati di una vittima.

[442] Papadimitropoulos 2006, p. 149-151.
[443] Ferrari 1971, pp. 220-221.
[444] Le nozze di Ermione e Neottolemo si oppongono a quelle di Andromaca ed Ettore.Pòrtulas 1988, p. 284.
[445] Ermione, tuttavia, non è totalmente priva di moralità, in quanto non risponde alle accuse di Andromaca contro la madre, perché sa che sono vere, e supplica la rivale di tacere per non recarle dolore. Inoltre la fanciulla soffre per colpe non sue, essendo anche lei, come Andromaca, vittima delle decisioni maschili e della logica della guerra.Vd. Kyriakou 1997, p. 15-17.
[446] Nápoli 1999, pp. 71- 72.
[447] Andromaca probabilmente partecipa, mentre la moglie legittima no. Vd. Papadimitropoulos 2006, p. 151.

a) Prima dell'intervento di Peleo

La prima forma di contrasto fra i due personaggi è presentata dalla bipartizione dei luoghi: Ermione agisce nel palazzo, che diventa il luogo dell'inganno e del pericolo; Andromaca viene presentata come supplice all'interno di un tempio, luogo di protezione dalle aggressioni.[448] Ermione è sterile, fisicamente e moralmente, e questo determina un matrimonio infelice[449] e indica metaforicamente la sua inadeguatezza a ricoprire il ruolo di madre e sposa.[450] Andromaca invece è fertile e ciò le ha permesso di vivere un matrimonio 'felice', rendendola idonea a continuare a svolgere il suo ruolo di madre e moglie.[451] Il comportamento delle due 'spose' di Neottolemo, già dal loro primo ingresso, risulta diametralmente opposto: quello composto e ordinato di Andromaca si oppone a quello arrogante e impetuoso di Ermione. Il contrasto fra apparenza e realtà si manifesta proprio nelle loro due apparizioni, perché laddove la prima si presenta in scena con abiti umili, coronata solo della sua schiavitù, la seconda si presenta tronfia delle sue ricchezze; tuttavia, la prima mostra la sua nobiltà nell'atteggiamento e nelle parole, la seconda si presenta come pura ostentazione, priva di sostanza, perché non c'è nulla di aristocratico nel suo incedere né nel suo discorso.[452] Entrambe ricordano agli spettatori la loro preziosa dote, ma con fini differenti: Andromaca rievoca i doni che ha condotto da Tebe a Troia per sottolineare la sua idoneità come moglie di Ettore, Ermione, invece, li menziona per evidenziare il divario fra la sua famiglia di origine e quella dello sposo, con lo scopo di screditare la stirpe degli Eacidi.[453] Entrambe richiamano alla memoria una processione nuziale (*Andr.* 1-5 *vs Andr. 1*47 *ss.*).[454] Ermione ritiene che la ricchezza sia prerequisito per la libertà di parola[455] e desidera che Andromaca si sottometta a lei umilmente, strisciando ai suoi piedi

[448] Ferrari 1971, p. 213; Volpe Cacciatore 2003, pp. 38-39.
[449] Albini 1974, p. 86.
[450] Nápoli 1999, p. 69.
[451] Kyriakou 1997, p. 10 osserva che Ermione è l'unico personaggio senza figli, se escludiamo Oreste, che però non ha ancora contratto matrimonio; Andromaca invece si dimostra in qualsiasi situazione idonea ad aver figli e quindi ad essere sposa.
[452] Andromaca è nobile non solo per nascita ma anche per animo. Ermione e Menelao incarnano i valori delle nuove classi basate sul potere e la ricchezza, mentre Andromaca e Peleo si identificano con la vecchia aristocrazia. Vd. Nápoli 1999, p. 47 e Polhenz 1978², pp. 337-338.
[453]Questo riporta al tema della femminilità, che viene presentato dalle due donne in maniera differente. vd. Ferrari 1971, p. 219.
[454]Storey 1989, pp. 19-22 osserva che queste processioni si rivelano fallimentari come quella di Teti (*Andr. 2*0): infatti la ninfa abita con il padre e alla fine farà vivere con il genitore anche il marito (sovversione e inversione della processione nuziale). Ermione parla di processioni nuziali anche con Oreste (*Andr. 9*84 ss.) e Peleo allude a un'inversione della dote, per cui i Troiani avrebbero dovuto pagare gli Spartani per riprendersi Elena (*Andr.* 608-609).
[455] Ermione si comporta come una straniera nella nuova casa, laddove sembra più integrata Andromaca. L'atteggiamento della fanciulla, tuttavia, non deriva dalla sua nostalgia di casa, ma dall'attaccamento alle ricchezza (cf. Elena amante del lusso), che appunto crede le garantisca libertà di parola. Vd. Kyriakou 1997, pp. 11-12. Papadimitropoulos 2006, pp. 150-151 osserva che Andromaca è trattata come una persona di famiglia (cf. per esempio, *Andr. 6*57-659), nonostante la donna non dimostri alcun sentimento di affetto verso Neottolemo e la sua

(*Andr. 1*53,164-165), la concubina, nonostante sappia di essere una schiava e di non avere quindi il diritto alla *parrhesia*, sfidando le conseguenze, ritiene che debba parlare[456] perché ha molte cose buone da dire (*Andr. 1*86-187) e tacere coinciderebbe con un tradimento alla sua persona (v. 191).[457] Ermione confida nell'aiuto di parenti maschi (Menelao) che la possano difendere, Andromaca è totalmente sola.[458] La figlia di Elena ritiene che la bellezza e la ricchezza siano sufficienti a garantire un felice matrimonio, Andromaca sostiene che l'elemento indispensabile sia il buon carattere. Se Ermione ha un concetto dell'amore esclusivo e possessivo, la vedova di Ettore argomenta la necessità che una sposa si adatti alle esigenze del marito, perdonando le sue debolezze. Nell'attualizzazione del mito, Ermione, come Elena, rappresenta l'ideale muliebre spartano, molle e sregolato, tanto disprezzato da Aristotele.[459] Andromaca, invece, pur essendo asiatica, avendo avuto un buon modello di riferimento,[460] è portavoce di quei valori di moderatezza e saggezza tipici degli Ateniesi dell'età classica. La figlia di Menelao si lamenta pubblicamente delle sue sventure d'amore (*Andr. 2*40-242), mentre Andromaca aspetta che l'ancella vada via per intonare il suo lamento (*Andr. 9*1-116). La

---

unica preoccupazione sia il figlio e la capacità di difenderlo del padre. Nel bisogno invoca per sé l'aiuto del primo marito, mentre Ermione è ancorata alla famiglia di origine e non trova nessun conforto o protezione nello sposo.

[456] Circa mezzo secolo dopo Senofonte (Xen., *Oec.* 7. 7-10; cf.13.9) sostiene che la capacità di dialegeésqai "affrontare una discussione" rappresenta la prima forma di addomesticamento della donna (=animale), che può essere attuata solo quando la fanciulla, abbandonata la sua selvatichezza, diventa ceirohéqhv ("mansueta"). Andò 2005, pp. 150-153. Andromaca, quindi, dimostra la sua maturità rispetto alla rivale, anche per la maggior capacità di argomentare le sue posizioni: la concubina ha accettato il giogo matrimoniale. Ermione, dimostrandosi indomita, non è ancora pronta per ricoprire il ruolo di sposa –e, infatti, è sterile e anaffettiva.

[457] Anche in questo caso si mantiene il lessico della guerra: prodiédwmi, infatti, indica propriamente "consegnare al nemico (tramite un tradimento)". Andromaca, quindi, si comporta come un guerriero fedele ai suoi ideali eroici, che sfida le conseguenze del suo gesto (incorrere nell'ira dei suoi rivali), pur di affrontare con dignità e coraggio la situazione di pericolo che si prospetta. Il verbo può significare anche "lasciare indifeso", come se le parole fossero le armi della vedova e rimanere in silenzio significasse restare inerme davanti al nemico, evitando di combattere. Successivamente la nutrice usa lo stesso verbo, sostenendo che Menelao non tradirà la figlia (*Andr. 8*75). Vd. *GEL s.v.*

[458] Menelao, pur essendo uno spartano e quindi educato esclusivamente alle attività belliche, tuttavia si comporta come un vile combattendo contro una donna sola. Andromaca fino a questo momento è abbandonata a se stessa e indifesa.

[459] Arist. *Pol.* 1269b Bekker. Peleo si abbandona a un'invettiva contro i costumi delle donne spartane in *Andr. 5*95-601: οὐδ' ἂν εἰ βούλοιτό τις / σώφρων γένοιτο Σπαρτιατίδων κόρη·/ αἳ ξὺν νέοισιν ἐξερημοῦσαι δόμους γυμνοῖσι μηροῖς καὶ πέπλοις ἀνειμένοις / δρόμους παλαίστρας τ' οὐκ ἀνασχετῶς ἐμοὶ / κοινὰς ἔχουσι. κἄιτα θαυμάζειν χρεὼν/ εἰ μὴ γυναῖκας σώφρονας παιδεύετε; «Del resto, neanche volendolo, le ragazze spartane potrebbero rimanere caste. Se ne vanno fuori casa discinte, a cosce nude, con dei giovanotti, frequentano insieme stadi e palestre, una cosa intollerabile per me. E poi vi stupite se non crescono oneste*?*» (Trad. it. Albini 2011[6], pp. 37-39). Ermione è la replica di suo padre, in quanto vile e sleale come lui, tuttavia nell'opera viene paragonata spesso alla madre, nonostante la loro situazione sia differente: Elena, infatti, ha dimostrato incontinenza sessuale, Ermione, invece, è vile e disonesta come Menelao (cf. *supra*). Nonostante non sia lussuriosa come la genitrice, è anche vero che lascia il marito come lei. Ermione è contesa fra due uomini, come Elena, e questo porta alla distruzione di una casa e di una città (famiglia di Peleo=famiglia di Priamo; Ftia=Troia). Vd.Kyriakou 1997, pp. 13-16.

[460] Euripide, come già è stato osservato, non dice nulla della famiglia di origine di Andromaca, ma gli spettatori sicuramente hanno ben in mente la sua storia dal testo omerico, in cui la madre della principessa troiana viene definita con un appellativo prestigioso, poétnia, che non permette di avere dubbi sulla sua rispettabilità. Cf. *supra* "Andromaca in Omero".

giovane sposa considera la prigioniera responsabile delle morte di Achille e quindi reputa sconveniente che la troiana cerchi l'appoggio di Teti (*Andr. 2*47), la rivale pensa esattamente il contrario, essendo Ermione la figlia di Elena, l'unica colpevole della guerra di Troia (*Andr. 2*48). La moglie legittima, considerando lo sposo ostile, vuole agire prima del suo ritorno (*Andr. 2*55), la compagna illegittima vuole attendere l'arrivo del padrone, ritenendolo la sua unica speranza (*Andr.* 256).

b) Dopo l'intervento di Peleo

Con l'intervento di Peleo la situazione si ribalta repentinamente. Si assiste all'apoteosi dei veri valori familiari (Peleo, nonostante la disparità sociale, considera Andromaca e il figlio alla stregua di una nuora e di un nipote) che si oppongono a quelli vuoti e falsi (Menelao, pur essendo il padre di Ermione, non esita ad abbandonare la figlia). Andromaca non agisce più sulla scena, ma troviamo solo Ermione. Si può immaginare che la fierezza e la forza della prigioniera troiana siano rimaste inalterate, laddove la sicurezza di Ermione è venuta meno: la ragazza ora è sola, impaurita e insicura. La giovane trova nella nutrice l'appoggio che Andromaca, all'inizio del dramma, ha trovato nell'ancella,[461] ma, mentre la vedova di Ettore cerca di farsi forza e reagire coraggiosamente, Ermione è totalmente in balia della sua isteria e finge di tentare il suicidio.[462] La pacata e sobria elegia di Andromaca all'inizio della tragedia (*Andr*. 91-106) si oppone alle violente, sconnesse e disperate parole -accompagnate da plateali gesti tipici del lutto (*Andr. 8*25-826: strapparsi i capelli, graffiarsi il volto)- della figlia di Elena.[463] Ermione, come Andromaca nell'*Iliade*, si toglie dalla testa il velo, decretando simbolicamente la fine del suo matrimonio (*Andr. 8*30-831), ma nel suo caso il marito dovrebbe essere ancora vivo,[464] mentre nel poema omerico è sicuramente morto. La figlia di Elena replica il comportamento della madre, denudandosi il seno (*Andr. 8*32) come se si trovasse in presenza del marito a cui mostrare le sue colpe (*Andr. 8*33-835); Andromaca, invece, non ha mai commesso nessun fallo da farsi perdonare, quindi rimane sempre composta e vestita. Lo

[461]Cf. Albini 1974, p. 90 che osserva come il primo episodio inizia con Andromaca e l'ancella, mentre il secondo ha come protagoniste Ermione e la nutrice. Se la serva di Andromaca agisce attivamente in favore della sua precedente padrona, la nutrice si oppone ai folli propositi della ragazza.

[462] La ragazza non sembra avere realmente intenzione di uccidersi, ma la sua reazione plateale ha più lo scopo di richiamare l'attenzione e farsi compatire (cf. Papadimitropoulos 2006, p. 152). In lei non c'è un vero pentimento, ma solo paura per la possibile reazione del marito; non si prende le sue colpe, ma accusa le donne di averle dato cattivi suggerimenti. Ermione, esattamente come il padre, scappa dalle sue responsabilità e si dimostra codarda, mentre, al contrario, Andromaca, combatte per salvare la vita sua e del figlio e, quando capisce di essere senza speranza, analizza razionalmente la sua situazione giungendo attraverso il logiézesqai al sacrificio eroico. Vd. Kamerbeek 1953, p. 59. Cf. Pohlenz 1978², p. 338, che, tuttavia, crede a un sincero pentimento della fanciulla.

[463] Cf. Kamerbeek 1943, pp. 54-60.

[464] Ermione ancora non conosce la sorte di Neottolemo e questo gesto sembra prolettico rispetto allo svolgimento della vicenda, suonando quasi come un augurio di morte per questo marito scomodo. Bisogna osservare che lo sposo, tuttavia, in quel momento probabilmente è già morto.

stesso laccio che è servito per legare Andromaca, ora è invocato da Ermione (*Andr. 8*44) per strangolarsi.[465] Ermione prima implora quel fuoco (*Andr. 8*47) con cui aveva intimato di bruciare viva Andromaca (*Andr. 2*57),[466] poi minaccia di buttarsi giù dalle rocce.[467] Nella sua disperazione la giovane sposa vorrebbe disperdersi in mare (*Andr. 8*49)[468] o nelle foreste (*Andr.* 849).[469] Ermione fino a quel momento è vissuta senza sventure, mentre adesso patisce la volubilità della sorte, come la sua rivale (*Andr. 8*51-852). La ragazza viene abbandonata dal padre e teme la morte (*Andr. 8*54-856), mentre Andromaca trova protezione e salvezza in Peleo, nonno di Neottolemo. Se Ermione si sente come una barca abbandonata sulla riva (*Andr.*

[465] Si menziona lo stesso broécov come trappola mortale in *Andr. 9*95-996, dove Oreste allude all'imboscata mortale ai danni di Neottolemo. Questo termine, quindi, ha vari usi e implicazioni semantiche che ben si adattano alla circostanza descritta (vd. *supra,* par. 6.2 "Una madre di nome Andromaca*"*). Questo laccio viene impiegato in generale per indicare un'uccisione senza confronto aperto, basata sull'astuzia e non sulla forza (Loraux 1988a, p. 83). "*Nella sua qualità di trappola intrecciata, il brochos è il luogo di un'interferenza costante fra i valori della caccia e quelli assolutamente femminili della tessitura*"(*Ivi.* p. 85).

[466] Ermione dichiara di volersi gettare sul fuoco, alludendo alle esequie funebri, in cui il corpo del defunto viene cremato. Il riferimento al fuoco per Andromaca, però, implicitamente ci riporta al destino di Troia. Questo elemento fa sì che la sorte della prigioniera coincida con quella della sua città. In base alle nostre conoscenze, nell'antica Grecia non è prevista una pena simile per nessun reato, a differenza di quanto succede a Roma, dove il rogo e la vivicombustione hanno origine antichissima, risalendo addirittura alle Dodici Tavole (Cf. Cantarella 1996, pp. 222-237), e rappresentano la pena prevista per chi dolosamente abbia dato fuoco a un edificio o alle messi altrui. In mancanza di altri riferimenti, è impossibile avanzare l'ipotesi che Euripide abbia voluto alludere a usanze romane, per cui bisogna limitarsi a osservare che Ermione minacciando di voler bruciare viva Andromaca, ribadisca il concetto che la donna rappresenti ancora l'ultimo barlume di speranza per la rinascita di Ilio, così come nelle *Troiane* è Astianatte a svolgere questa funzione. Il fuoco, inoltre, potrebbe alludere al sacrificio: Ermione quindi prenderebbe il posto di Andromaca, diventando la vittima della sua precedente vittima.

[467]Forse un riferimento indiretto ad Astianatte, che finora è stato praticamente assente dalla scena. Nell'antichità la punizione di essere gettato giù da un luogo elevato è destinata a chi ha commesso colpe contro gli dei. In età classica, però, essa è comminata a chi ha commesso reati contro il popolo (Cantarella 1996, pp. 91-105). In questo senso il sacrificio di Astianatte, anche se gettato giù dalla rocca e non da una rupe, risulta un atto preventivo necessario per impedirgli di compiere reati contro il popolo greco (=ateniese). Per comprendere queste parole pronunciate da Ermione è utile ricordare che Creusa nello *Ione* merita tale pena in quanto colpevole di un'azione temeraria: voler uccidere un presunto figlio illegittimo del re (*Ion* 1222-1225, 1268). A Roma sappiamo che i traditori venivano precipitati giù dalla rupe Tarpea. Cf. mito di Tarpea. Vd. Cantarella 1996, pp. 238- 247.

[468] Si fa nuovamente riferimento al mare, tuttavia, in questo caso, in senso letterale: il mare, nell'immaginario greco, come si è detto, rappresenta il pericolo e la morte. Cf. *Andr. 8*63-865 dove metaforicamente Ermione desidera mutarsi nella prima nave ad aver attraversato il mare. Ci sarebbe, quindi, forse un riferimento ad Argo, la mitica imbarcazione utilizzata da Giasone per la conquista del vello d'oro, ricordata anche da Seneca (*Med.*318-320) come la prima che osò dispiegare le proprie vele, rompendo l'equilibrio fra uomo e natura. "*In essa* [*nell'impresa argonautica] *il motivo dello scontro tra razionale e irrazionale, tra società arcaica dei Colchi (riassunta nella figura di Medea, passionale e sanguinaria e impulsiva) e la civiltà greca (rappresentata da Giasone, capo degli Argonauti e simbolo dell'agire razionale e legato alle leggi della polis) si fonde con quello della hybris (dell'empietà) di cui si macchiano gli Argonauti nel superamento dei limiti imposti all'uomo al volere divino*"(Alvise Ramirez 2006, p. 1). La situazione è in contrapposizione con quella di *Andromaca*, in cui è la barbara a essere razionale, mentre la greca risulta impulsiva e sanguinaria e dalla tragedia si evince che le leggi della *polis* appaiono secondarie rispetto a quelle di famiglia. Ermione, quindi, riconosce di aver oltrepassato il limite concesso agli uomini, volendosi sostituire al dio nei suoi propositi di vendetta.

[469] Ci potrebbe essere un'allusione all'*agoghè* degli spartani, in particolare alla krupteiéa. I giovani vengono nascosti, allontanati dalla comunità in campagna per dare la caccia e uccidere quanti più iloti possibile. Plut. *Lyc*. 28,1-3. Ermione quindi potrebbe palesare il desiderio di nascondersi dal marito e agire in segreto.

*8*55), la prigioniera è l'imbarcazione che ha trovato un porto sicuro nel vecchio re.[470] Così come la vedova di Ettore è stata strappata via dal suo talamo (*Andr. 1*2), ora è Ermione che subirà la stessa sorte (*Andr. 8*57).[471] All'inizio della tragedia Andromaca è supplice; ora, invece, è Ermione che vorrebbe trovare l'immagine di una divinità da implorare in ginocchio (*Andr. 8*59), ma, non riuscendoci, si limita a supplicare un uomo (*Andr. 8*92-893). La giovane rivale teme di doversi gettare ai piedi di una schiava (*Andr. 8*60. cf. *Andr. 1*65 in cui Ermione arrogantemente intima ad Andromaca di strisciare ai suoi piedi).[472] Se Andromaca è descritta come un uccello che protegge il proprio figlio sotto la sua ala, Ermione desidererebbe trasformarsi in un uccello le cui nere ali (riferimento simbolico alla morte, al lutto) avrebbero l'unica funzione di portare in salvo se stessa (*Andr. 8*61-862). Parlando con il cugino, la figlia di Menelao sostiene di aver architettato il piano di morte per difendersi, come se fosse lei, e non Andromaca, la minacciata (*Andr. 9*10). La principessa troiana ironicamente aveva detto che i Greci l'amavano (*Andr. 2*03), ora Ermione sostiene che Ftia la odia (*Andr. 9*25). La fanciulla ha dato retta ai pettegolezzi di altre donne,[473] pur non mancandole nulla; Andromaca, al contrario, ha sempre agito di testa sua.[474] Entrambe hanno un aiutante, ma Peleo è un vero salvatore, mentre Oreste risulta un vendicatore.[475] Ermione abbandona il primo sposo, come la madre,[476] di sua spontanea volontà, e contrae un altro matrimonio, Andromaca è costretta a subire la perdita del primo marito e viene destinata, suo malgrado, a nuove nozze.

8.3 Andromaca ed Ecuba

[470] Nella tragedia la metafora nautica compare in più occasioni e indica la situazione di chi lotta contro un destino avverso (in particolare le donne diventano delle imbarcazioni) e di chi è alla ricerca di protezione: Andromaca è una nave in mezzo alla tempesta che ha trovato in Peleo il suo vento favorevole (*Andr. 5*54-558) e il suo porto (*Andr. 7*47-749) al riparo dai venti sfavorevoli (Ermione, Menelao). Quando la situazione si ribalta con l'arrivo di Peleo, Ermione diventa una barca abbandonata dal suo proprietario/padre che l'ha usata e l'ha lasciata da sola per seguire un cammino a terra/un percorso differente (Menelao torna a casa senza la figlia). Per la fanciulla allora Oreste rappresenta quello che Peleo è per Andromaca: il porto sicuro (*Andr. 8*91-892). Infine la figlia del re di Sparta, ammettendo il suo errore, sostiene di aver dato retta alle Sirene (*Andr. 9*36), che, è noto, fanno naufragare le barche di chi si avvicina a loro. Vd. *supra* (par. 3.1 "*Troiane*"). Sulla metafora nautica in *Andromaca,* vd. Nápoli 2008.

[471] Cf. *Andr.* 35.

[472] Cf. *Andr.* 927-928. Peleo aveva già minacciato Menelao che Ermione sarebbe stata trascinata via dalla reggia per i capelli, esattamente come una schiava (*Andr. 7*10) e Andromaca (*Andr. 4*2) è condotta con la forza sulla nave greca. Vd. Stanchi 2003, p. 157.

[473] Cf. Papadimitropoulos 2006, p. 151.

[474] Vd. *supra (*par. 7 "Una sposa ideale").

[475] Papadimitropoulos 2006, p. 155 afferma che Andromaca quindi merita la salvezza, mentre Ermione no. L'isteria e la slealtà di Ermione renderebbero Oreste un marito adatto a lei.

[476] Elena è uguale al marito Menelao, che lascia sola la moglie (*Andr. 5*93 *vs Andr. 6*03). Anche Neottolemo si è macchiato pressappoco della stessa colpa, lasciando la sposa nella reggia e permettendole di ricevere visite (vd. *supra,* par. 7 "Una sposa ideale"), a differenza di quanto ha fatto Ettore, che viene presentato sempre accanto alla moglie.

Secondo Loraux,[477] Ecuba rappresenta il paradigma della maternità in lutto: dei sette figli avuti da Priamo, menzionati da Omero, fra i maschi, sopravvive all'eccidio di Troia solo uno, Eleno, gli altri muoiono durante la guerra di Troia; delle due figlie ricordate dal poeta sappiamo che Cassandra viene uccisa da Clitennestra, mentre di Laodice non si racconta nulla. La regina da una situazione di estrema prosperità e fecondità precipita nella katastrofhé, trasformandosi in *àpais*, *àteknos* e, in Euripide, anche *àpolis*, esattamente come la nuora. Andromaca ed Ecuba sono intimamente affini; l'anziana sovrana rappresenta tutto quello che Andromaca era destinata a diventare in potenza: regina felice e madre di numerosi eroi valorosi.[478] Le due donne si configurano come *matres dolorosae*, perché piangono e intonano lamenti[479] per i loro figli e per i mariti.

Nonostante le analogie, tuttavia, l'intervento di una sorte avversa non ha permesso alla sposa di Ettore di completare il suo percorso e di raggiungere i traguardi della suocera: la sciagura piomba su di lei proprio nel momento in cui avrebbe dovuto essere più felice. Le due donne condividono lo stesso destino di privazione (marito e figli) e di schiavitù e sono costrette ad affrontare la situazione nel miglior modo possibile. Dall'*Andromaca* e dalle *Troiane* si evince come l'autore abbia cercato di assimilare le due figure, evidenziandone da un lato gli aspetti simili, dall'altro quelli antitetici. Innanzitutto dalla prima tragedia apprendiamo che Euripide presenta le due madri nelle vesti delle principali protettrici dei figli: Andromaca, non è riuscita a salvare Astianatte, ma combatte per proteggere Molosso, la cui nascita, in un certo senso, determina il crollo di Ftia; Ecuba ha perso tutti i suoi figli perché ha deciso di salvare Paride (*Andr. 2*93-300), che è la causa della distruzione di Troia. La vedova di Priamo è presentata all'inizio delle *Troiane* paralizzata nel dolore e, pur rassegnata alla sorte, si sofferma a descrivere la sua sventura a partire dall'arrivo di Elena a Troia (*Tr.* 98-101), in maniera simile Andromaca, nella tragedia omonima, si presenta per la prima volta sulla scena come una supplice immobile e anche lei, come la suocera, trova conforto nel raccontare la sua triste vicenda, accusando le nozze infauste fra Paride e la regina spartana (*Tr.* 91-116). Andromaca dichiara di essere morta con Ettore (*Andr.* 455), così come Ecuba, tende ad annichilirsi, essendo stata privata del marito, dei figli e della patria (*Tr.* 505). Entrambe si considerano

[477] Loraux 1991b, pp. 41-42 .

[478] Le due donne differiscono, però, per tipologia matrimoniale. Sulla base delle notizie di Omero non si evince la possibilità né la volontà da parte di Ettore di contrarre altre nozze, secondo l'uso orientale, a cui sembra ubbidire invece Priamo: infatti, Ecuba non è l'unica moglie del re di Troia, anche se in alcune situazioni lo sembra (per esempio, quando tenta di fermare il marito che vuole recarsi alla tenda di Achille), e non è l'unica con cui il re abbia generato figli (dei cinquanta attribuiti a Priamo, solo sette sono partoriti da Ecuba, secondo Omero). Euripide è l'unico che in *Andr. 2*22-225 accenna ai figli che Ettore ha avuto con altre donne e che sono stati allattati da Andromaca.

[479]Per Andromaca *Il.* 6.499; 22.476.723. Per Ecuba *Il.* 22.430; 24.747.

semplicemente un corpo privo di vita che deve essere "gettato",[480] quello dell'anziana su un giaciglio di pietra,[481] quello della nuora su una nave.[482] Le due donne accolgono la medesima concezione erodotea, per cui nessuno può dirsi felice fino alla fine dei suoi giorni (*Andr*. 100-102=*Tr.* 509-510). Anche Ecuba, infine, utilizza la stessa metafora del mare per presentare la sua situazione difficile.[483] Nuora e suocera sono fiere e orgogliose e dimostrano la loro regalità impartendo ordini ai Greci (*Andr.* 411.459; *Tr.* 774.1246).[484] Le due donne sono impossibilitate a provvedere alle esequie funebri dei propri figli, per cui, scambiandosi i ruoli, Andromaca fa per Polissena quello che Ecuba fa per Astianatte.

Entrambe sono spose esemplari in tempi prosperi, a differenza di Elena, di Clitemnestra e di Ermione, tuttavia il loro destino è opposto: se la suocera, per l'età avanzata, si rifugia nel passato, non avendo più nulla da sperare nel futuro (diventerà una schiava costretta a svolgere lavori umilianti esattamente come le sue serve, quando era lei la regina: dovrà cucinare e servire, sarà vestita di stracci e dormirà a terra. Vd.*Tr. 1*40-142),[485] Andromaca, essendo ancora giovane e bella, può sfruttare il suo "*sexual value*"[486] per ottenere un destino più mite.[487] Le due donne si fanno portavoce di istanze diverse.[488] Ecuba consiglia alla nuora di rassegnarsi e non pensare più a Ettore, Andromaca vorrebbe rimanere fedele al proprio marito. Nel dibattito che le vede protagoniste (*Tr*. 634-708) la giovane vedova ritiene preferibile la morte, Ecuba in tutti i casi predilige la vita.[489] Entrambe provano orrore per la loro nuova situazione, ma mentre Ecuba odia apertamente il suo padrone e si abbandona a un'invettiva violenta contro di lui (*Tr*. 279-292, 490-497), Andromaca, in entrambe le tragedie, non manifesta mai giudizi palesemente offensivi e si mostra sempre prudente e moderata.

[480] Entrambe utilizzano il verbo r|iéptw.
[481] L'immagine della pietra su cui Ecuba dovrà consumarsi di lacrime ci riportano alla quella della roccia da cui sgorga l'acqua. Vd. par. 9 "Approndimenti intertestuali- C) L'acqua e la roccia".
[482] I due luoghi metaforicamente coincidono in quanto la nave deve portare Andromaca in una terra straniera, in cui sarà schiava e il giaciglio indica la fine della condizione regale: la sottomissione rappresenta per entrambe la fine della vita.
[483] In particolare in *Tr*. 137 Ecuba diventa la barca che si è arenata su un lido sfortunato a causa di Elena (che implicitamente rappresenta il mare, la tempesta, il flutto minaccioso, il vento avverso.). In *Tr*. 686 si riprende l'immagine del mare in tempesta, che fino a quel momento non ha mai travolto la vita della vecchia regina. Per Andromaca vd.*supra (* par. 8.2 "Andromaca ed Ermione").
[484] Vd. Andò 2000, pp. 260-262.
[485] Vd. Silva 2014, p. 78-79; Scodel 1998, pp. 145-146.
[486] Vd. Scodel 1998, p. 143.
[487] Ribeiro Ferreira 1972, p. 462.
[488]*Ivi*, p. 465.
[489] Nel loro comportamento si evidenziano anche della contraddizioni: Andromaca conforta Ecuba per la sorte della figlia Polissena, sostenendo che la giovane, non avendo conosciuto la disgrazia, ha avuto un destino migliore del suo, tuttavia poi piange per la sorte del figlio. Ecuba prima vuole lasciarsi morire, pensando che non ci siano più speranze, poi ammonisce la nuora sul valore della vita, anche in situazioni disperate come la loro (*Tr.* 632-633).

Le loro immagini, in tutti i casi, si accattivano la solidarietà degli spettatori e suscitano il risentimento per i loro oppositori.

9 Approfondimenti intertestuali

L'analisi delle due tragedie euripidee ha messo in luce alcune spigolature intertestuali che l'autore inserisce nelle sue opere e che meritano attenzione. Sono state isolate all'interno della trattazione sei tematiche che in un primo momento possono passare inosservate, ma che implicitamente affermano dei concetti importanti per la comprensione dell'Andromaca euripidea e del testo tragico in generale.

A) I patronimici

Phillippo dedica uno studio attento all'uso dei patronimici nella tragedia *Andromaca*.[490] La studiosa osserva che essi hanno una funzione altamente significativa e, includendo anche l'espressione "moglie di" riferita ad Andromaca, sostiene giustamente che l'uso non è casuale né è spiegabile solo in funzione di necessità metriche. Euripide usa i patronimici per evocare paragoni (con padre, madre, coniuge) ed esplorare le relazioni fra i personaggi e i loro familiari. Neottolemo è chiamato con il patronimico tredici volte, mentre con il nome proprio una sola volta. Andromaca è la "moglie di Ettore" quattro volte (in tre occasioni viene presentata con l'antroponimo), mentre Ermione è l'unico personaggio di questo triangolo a essere indicata solo quattro volte con il patronimico e ben otto volte con il nome proprio. Neottolemo è il figlio di Achille, perché rievoca la forza del padre, il destino tragicamente ironico di Andromaca, concubina dell'uccisore del marito, e la contesa di Achille e Agamennone, che rivive in quella dei figli (Neottolemo e Oreste); Ermione è la figlia di Menelao perché è infida, sleale, codarda ed egoista come il padre (la ragazza viene paragonata anche alla cattiva madre, con la quale condivide l'abbandono del primo marito); sottolineando che Andromaca è "moglie di Ettore" viene posto l'accento sulle sue qualità di moglie devota e nello stesso tempo si evidenzia la tragica fusione fra presente e passato e il disagio che ne consegue (la moglie dell'eroe troiano cerca e trova protezione nella famiglia di chi le ha ucciso gli affetti più cari e Neottolemo spesso viene descritto con dei tratti che lo avvicinano a Ettore).

B) Il viaggio di Andromaca

[490] Phillippo 1995.

La descrizione del viaggio della moglie di Ettore verso la Grecia in *Andromaca*, oltre a essere ricca di omerismi, è densa di significato. Innanzitutto, la donna, nonostante le avversità, metaforicamente mantiene integro il pudore, tipico della fanciulla che procede velata durante il corteo nuziale (tuttavia la sua testa non è avvolta da un velo ma dalla schiavitù[491]). Questa immagine, inoltre, si ricollega al racconto dell'*Iliade* (*Il*. 22.468-472) in cui l'eroina non appena vede il marito morto, si toglie dal capo il velo nuziale, per simboleggiare la fine del suo matrimonio (vd. "Andromaca in Omero*"*). Infine, implicitamente c'è un'allusione al velo funebre indossato in occasione del lutto (*Il*. 24.93-95). Andromaca quindi è tutto questo: è la donna che mantiene la sua integrità morale, nonostante la sua nuova condizione di concubina, rinunciando alla vita e rimanendo legata al suo primo marito defunto. Pochi versi prima Andromaca ha ricordato il viaggio di Elena verso Troia (vv. 103-104); ciò permette di evidenziare l'effetto disastroso di quest'ultimo, che ha causato il ribaltamento delle sorti della moglie di Ettore, destinata compiere un "secondo viaggio di nozze" in una direzione opposta a Troia, cingendo la testa non con una corona, ma con la schiavitù, e accompagnandosi non al marito, ma al figlio del suo uccisore.[492]

C) L'acqua e la roccia

L'immagine dell'acqua che sgorga da una rupe è usata due volte da Andromaca all'interno della tragedia (*Andr*. 116: τάκομαι ὡς πετρίνα πιδακόεσσα λιβάς. «Mi struggo come un rivolo di acqua sorgiva che stilla da una pietra»[493]; *Andr* 533-534: στάζω λισσάδος ὡς πέτρας / λιβὰς ἀνάλιος.« Stillo come goccia non illuminata dal Sole, che cola dalla roccia nuda»[494]), per esprimere il parossismo della sofferenza che genera annichilimento. Per comprenderne il significato, è indispensabile osservare che nella simbologia della Grecia classica la terra è considerata madre, mentre le pietre sono le sue ossa (cf. mito di Deucalione e Pirra). L'elemento litico è associato tanto alla verginità (cf. Antigone in S. *Ant*. 824-831.) quanto alla fine della fecondità. A un livello più generale la pietra si oppone alla terra fertile e indica le potenzialità incompiute della donna e la sua capacità di tesaurizzare e proteggere i beni della comunità (l'utero diventa uno scrigno, un recinto in cui è custodito il bene/il figlio, esattamente come le mura della rocca erette con pietre difendono la città e la sua comunità). La donna e la

[491] E. *Andr*. 110.
[492] Vd. Seaford 1987, p. 130. Sull'argomento vd. Castellaneta 2012, che cita e pubblica l'immagine dell'eroina dipinta da un pittore vittoriano, Federic Leighton, in cui la donna, ormai prigioniera, risulta tutta avvolta da un manto nero che contrasta con la policromia del quadro (cf. Llewellyn-Jones 2003, p. 131).
[493] Trad. it. Tonelli 2013, p. 1801.
[494] *Ivi*, p. 1825.

roccia sono intimamente connesse: la Gorgone pietrifica gli avversari e Niobe per il dolore viene trasformata in pietra. I versi euripidei rievocano l'*Iliade*; infatti, in *Il*. 8.349 Ettore ha gli occhi di Gorgone, per cui atterrisce il nemico (e Agamennone ha una Gorgone raffigurata sullo scudo in *Il*. 9.36-37). In Omero non si accenna, però, al suo potere di pietrificare, quindi bisogna interpretare la Gorgone solo come figura apotropaica che costringe il guerriero alla fuga.[495] Più significativi per l'interpretazione del nostro passo risultano invece altri versi della stessa opera: in *Il*. 9.14-15 Agamennone piangente è paragonato a una fonte d'acqua bruna che versa acqua da una rupe scoscesa (= *Il*. 16.3-4 in riferimento a Patroclo) e in *Il*. 24.601-619 si narra la storia di Niobe che, dopo aver perso i suoi dodici figli (sei ragazzi e sei fanciulle), viene trasformata in pietra (*lithos*) e tra le rocce "porta a maturazione" (e\k...peéssei) il suo dolore perpetuo. Quindi Andromaca sarebbe colei che "è pietrificata" dal dolore, come Niobe, emblema della madre in lutto, della genitrice che sopravvive ai propri figli. Mirto suggerisce che con questa immagine indirettamente Andromaca voglia assimilarsi alla statua immobile della dea, prototipo di *mater dolorosa.*[496] L'unione della rigidità della roccia con la fluidità dell'acqua alluderebbe alla fusione fra elemento maschile (rigidità) e l'elemento femminile (fluidità, con un'allusione al fluire ciclico della nascita e della morte). Antigone nella già citata tragedia di Sofocle si paragona a Niobe in quanto anche lei è destinata ad essere 'assoggettata' dalla roccia (= tomba). Tutte queste considerazioni ci inducono a ipotizzare che Andromaca, nel passo in questione, si riferisca al dolore eterno (fluire dell'acqua) di una madre, che, privata del frutto della sua fecondità, si irrigidisce in un dolore perpetuo (roccia), che la rende elemento del paesaggio terrestre (=vita) docile, inerte, come morto (roccia=tomba; madre=figlio). Tuttavia la pietra mantiene in potenza le sue capacità procreative (nel mito di Deucalione e Pirra dalle pietre si generano uomini e donne; pietra è, come si è detto, simbolo di verginità e della fine della fecondità, non di sterilità), esattamente come Andromaca, che è 'morta' in quanto madre di Astianatte, ma nello stesso tempo sa che è ancora idonea al parto. Infine la vedova di Ettore si sente come una goccia e non come un corso d'acqua; ciò ci permette di affermare, come ultima considerazione, che la donna è consapevole della propria debolezza e impotenza, che la pone su un piano antitetico rispetto al primo marito: Ettore, infatti, in *Il*. 13.136-146, con un'immagine ribaltata, viene paragonato a una pietra sospinta da un fiume impetuoso.[497]

[495] Vd. DuBois 1990, pp. 120-121.
[496] Mirto 2012, p. 64. Cf. Golder 1996, pp. 9,18 n.27 che evidenzia il legame con le sculture funerarie.
[497] A proposito della simbologia della pietra si veda il prezioso contributo di DuBois 1988, pp. 115-146, a cui sono debitrice per le mie osservazioni.

D) Api e fuchi

L'immagine in cui Ecuba si paragona non a un'ape, ma al maschio di essa, il fuco, (*Tr.* 191-194) può sembrare ambigua. In realtà la metafora è piuttosto forte e significativa: l'ape è conosciuta sin dai tempi di Omero per la sua operosità (in *Il.* 2.86-89 i soldati che accorrono sono paragonati ad api) e il suo vigore (in *Il.* 12.167-170 le api, come le vespe, fanno il nido in luoghi scoscesi e rocciosi e resistono agli attacchi degli uomini per difendere la propria prole); è inoltre l'unico animale che Simonide nella sua celebre "*Satira contro le donne*"(*fr.* 7 West) salva dalla condanna. Le donne solerti e leali vengono paragonate a questo insetto e anche i poeti spesso si paragonano ad esso (cf. Pi. *P.* 10,82-83; Ar. *Av.* 748-750), perché il loro canto, ispirato dalla Musa, è dolce come il miele. Il mondo ellenico eredita dal Vicino Oriente la simbologia legata all'ape, che era presentata come emblema del ciclo della natura e della conservazione del potere regale (per questo viene utilizzata come simbolo delle sacerdotesse, soprattutto delle Dee Madri), ma adatta questo aspetto al suo sistema socio-politico. La metafora del fuco è tuttavia un'invenzione greca. Esso simboleggia il parassita ozioso che distrugge il mondo delle api (cf. Hes. *Op*. 304; *Th*. 592-599; Ar. *V.* 1114; Pl. *R.* 552c). Bisogna osservare che solo a partire da Aristotele si avanzano teorie di differenza sessuale fra api e fuchi (*GA.* 759a, 16-24), mentre, fino a questo momento, essi rappresentano solo delle tipologie diverse di insetto (l'una operosa, l'altra oziosa). Per Esiodo (*Th*. 594-600) la donna geneticamente è un fuco e ripropone una "*struttura sociale speculare e antitetica*"[498] a quella degli uomini, favorendo lo scontro fra elemento maschile, ordinato e industrioso, e quello femminile, ferino e deleterio; finita l'età dell'oro, l'uomo, costretto al lavoro e alla mobilità, entra a far parte dell'*exo* (fuori), mentre la donna, inattiva e distruttrice dell'operato dell'uomo, è relegata all'*endon* (dentro) dell'*oikos*.[499] Un esame attento dell'argomento ci porterebbe troppo lontano dal nostro obiettivo, quindi basterà dire che Ecuba con queste parole allude alla sua inutilità dovuta alla perdita del potere regale, alla sua impotenza e debolezza (i fuchi sono privi di pungiglione e quindi di difesa), all'improduttività e alla fine della sua facoltà di governare e amministrare l'*endon* (diventa una parassita dell'*oikos*, in quanto deve essere nutrita e alloggiata dal padrone.)[500] Non è verosimile invece che si faccia riferimento alla mancanza di figli e all'impossibilità di generarne altri in quanto, come ha dimostrato Roscalla, confutando la teoria della studiosa francese Nicole Loraux, fino ad Aristotele non ci sono

[498] Roscalla 1988, p. 25.
[499] Per cui rimando a Scarpi 1984 e soprattutto a Roscalla 1988 e *Id*. 1998, in particolare pp. 15-40. Lo studioso avanza delle ipotesi interessanti che contrastano in parte con quelle di Loraux 1978 e Savalli 1983, pp. 97-103.
[500] Cf. Mossé 1992, p. 150-151.

riferimenti alla sterilità dei fuchi.[501] Non è da escludere che Ecuba, paragonandosi a questo insetto, voglia comunque implicitamente sottolineare la fine della sua condizione della moglie-ape, devota e solerte e *teknopoios* ("datrice di figli").[502] Andromaca, invece, essendo ancora giovane, può accattivarsi il favore del padrone e sperare di rimanere una "donna-ape".

E) Andromaca bellicosa

Taltibio consiglia ad Andromaca di rassegnarsi e di non tentare di ribellarsi ai Greci (*Tr.* 727-739. Cf. il suggerimento dato da Odisseo ad Ecuba in *Hec.* 227-228). Le parole quasi perentorie dell'araldo hanno destato qualche perplessità fra gli studiosi per due motivi: 1) c'è un cambio repentino di comportamento dell'uomo, che fino a quel momento si è dimostrato pietoso; 2) si immagina un insolito comportamento combattivo della donna.

Capettini 2007 suggerisce di mettere in relazione questi versi con una *kylix* a figure rosse risalente approssimativamente al 495 a.C. attribuita al pittore di Brygos in cui Andromaca, per difendere il figlio dai Greci, brandisce un pestello (sul lato opposto del vaso, però, è raffigurato l'esito di questo scontro impari: il cadavere del bambino è tenuto per un piede da Neottolemo). Anche sulla pressoché contemporanea Hydria di Vivenzio a figure rosse, attribuita al pittore Kleophrades (ca 480), troviamo una donna che difende se stessa (e non un bambino) sempre con un pestello. Infine su una coppa molto frammentaria di Onesimo compare una figura femminile con un'ascia in mano che potrebbe essere identificata con la moglie di Ettore, visto che l'iscrizione riporta le prime due lettere del nome AN[…]. Che sia Andromaca? In nessuna fonte letteraria viene descritto un simile comportamento in relazione a questa eroina, tuttavia in Q.S. 1.403-493 si racconta come le donne troiane, incoraggiate dall'ardore di Pentesilea, avessero preso le armi e si volessero gettare nella mischia; fra loro, però, non c'è Andromaca, che, anzi, precedentemente (Q.S. 1, 74-122) aveva rimproverato l'Amazzone per la sua superbia. Nel *fr.* 105 Vahlen dell'*Andromacha* di Ennio si dice "*Andromachae nomen qui indidit, recte indidit*" («colui che diede il nome ad Andromaca lo diede giustamente»). Varrone (*L.L.* 7,82), che riporta il verso, critica il poeta giacché avrebbe fatto riferimento a un significato dell'antroponimo oscuro per quanti non conoscessero il greco. In Euripide non c'è alcun verso che faccia riferimento all'etimologia del nome, ma in *Andr.* 757 Peleo rimprovera la concubina appena liberata, dicendole di non essere paurosa come le altre donne, alludendo,

[501] Roscalla 1988, pp. 29-30.
[502] Cf. Semon. *fr.* 7 West; Phoc. *fr.* 2 Diehl. Vd. Savalli 1983, pp. 97-103 e Andò 2005, pp. 141-171 in cui, dalla lettura dell'*Economico* di Senofonte, si ricava un'identificazione fra la moglie ideale e l'ape regina che sovrintende alla tessitura dei favi.

forse, al coraggio, che l'ha evidentemente sempre contraddistinta dalle altre. In base alle osservazioni finora proposte si potrebbe ritenere che il nome dell'eroina sia il corrispettivo maschile di Andromaco, per cui la donna o combatterebbe come un uomo una guerra tipicamente femminile[503] o -come sembra più plausibile-contenderebbe con le sue armi femminili contro gli uomini (in Euripide, come in tutta la tradizione classica, Andromaca compare perlopiù in opposizione a figure maschili e lo stesso coro in *Andr.* 364-365 sostiene che la prigioniera ha parlato troppo con un uomo per essere una donna). In tal modo Andromaca dimostrerebbe lo stesso coraggio del marito, seppur in ambiti diversi. Risultano illuminanti, a tal proposito, anche i due epigrammi di età ellenistica contenuti nell' *Antologia Palatina*: nel primo, appartenente a Pallada (*A.P.* 11,378, v. 5) un personaggio dice: ou\ duénamai d' a\loécou th%v a\ndromaéchv a\nacwrei%n, «Non posso sopportare una sposa che combatte contro un uomo/un marito»(il nome proprio diventa un aggettivo); nel secondo (*A.P.* 5,71) si prova pietà per un uomo sposato con un'Andromaca, figlia di Protomaco ("colui che combatte per primo") e Nicomaca ("colei che vince nel combattimento"). Per sua stessa ammissione, Andromaca afferma che il rapporto con il marito veniva vissuto come una sorta di combattimento, in cui a volte la donna lasciava vincere Ettore (*Tr.* 654-656). Euripide quindi riprende, chiarisce ed evidenzia il carattere fiero e combattivo della donna, emerso già a grandi linee nell'*Iliade,* arricchendolo, però, di nuovi e originali tratti (la donna non si oppone solo al marito, ma all'uomo e alla sua logica), di cui la tradizione successiva fa tesoro.

F) Le donne ideali

Sofocle ci fornisce una definizione di donna attraverso le parole di Ismene: Αλλ' ἐννοεῖν χρὴ τοῦτο μὲν γυναῖχ' ὅτι / ἔφυμεν, ὡς πρὸς ἄνδρας οὐ μαχουμένα, «Bisogna considerare questo, che noi siamo donne e come tali non possiamo combattere contro gli uomini» (*Ant.* 61-62). La moglie di Ettore, il cui antroponimo risulta in contrasto con i canoni della donna ideale, quindi, sarebbe un personaggio ambiguo, che, pur presentato come prototipo di donna esemplare tanto nell'epica quanto nella tragedia, tuttavia nel suo nome celerebbe una doppia identità. Sofocle con queste parole vuole avanzare forse una velata critica alla moglie di Ettore (la donna si sarebbe arrogata il diritto di contendere con il marito e di incontrarlo in un luogo diverso da quello previsto per le donne, cf. *supra* "Andromaca in Omero")? Come conciliare l'immagine di sposa perfetta con un personaggio il cui nome indica esattamente il contrario dell'ideale previsto da una società androcratica e androcentrica? Se Omero, basandosi anche sulle potenti

[503] Il parto? Vd.Loraux 1981 e 1991a.

eroine presenti nei miti dell'età del bronzo e della cultura mediterranea, ha forgiato la sua Andromaca come *alter ego* di Ettore, dandole un vigore e un rilievo superiore agli altri personaggi femminili, la tragedia difficilmente può veicolare lo stesso messaggio, perché il valore eroico è subordinato a quello politico, sociale e religioso. Per rientrare nel canone descritto da Sofocle sarebbe stato necessario stravolgere in qualche modo la figura del personaggio, che, invece, come abbiamo avuto modo di osservare, pur nella sua originalità, nelle tragedie di Euripide mantiene inalterato il suo carattere competitivo e oppositivo nei confronti degli uomini. Il mito è plasmabile ma il nucleo fondante, quello cioè che permette il riconoscimento del *mythos*, deve rimanere inalterato, come insegna Aristotele (*Po*. 1453 b).[504]

[504] Cf. Pomeroy 1978, p. 100; Susanetti 2003, p. 93.

Cap.IV- Andromaca a Roma

1 Introduzione

L'Andromaca romana prende le mosse dalle precedenti versioni greche. Il modello di riferimento non è solo il personaggio omerico, ma anche e soprattutto quello euripideo, più umano e reale del precedente. Prima di soffermarsi sui due autori principali (Virgilio e Seneca) è necessario precisare che la cultura romana tende a spogliare la moglie di Ettore dei tratti più eroici, trasformandola quasi in una donna comune in carne ed ossa. La sua figura diventa concreta e gli autori, appartenenti tutti, a parte Ennio, all'età augustea (Virgilio, Ovidio Properzio) o imperiale (Seneca), presentano perlopiù il personaggio o con emozioni reali e tangibili o con caratteristiche fisiche ben determinate e atteggiamenti poco sensuali.

Per seguire l'evoluzione della figura di Andromaca a Roma si è deciso di suddividere il lavoro in due parti:

1) Dopo l'analisi della figura della moglie di Ettore attraverso i frammenti della tragedia arcaica di Ennio, *Andromacha aechmalotis*, si prenderà in esame l'Andromaca augustea, presentata attraverso gli occhi di Virgilio, Ovidio e Properzio.[1]
2) L'Andromaca imperiale di Seneca sarà l'argomento della seconda parte del capitolo.

2.1 Ennio

Nell'età arcaica Ennio è l'unico tragediografo di cui ci sono pervenuti frammenti di un'opera dedicata alla moglie di Ettore, *Andromacha aechmalotis*, oltre a varie opere dedicate alle vicende troiane (*Alexander, Iphigenia, Hecuba, Hectoris lutra, Achilles, Aiax*).[2]

[1] Nel lavoro si prendono in considerazione principalmente i testi in cui Andromaca viene esplicitamente menzionata, ma non è inutile ricordare che i poeti di questo periodo fanno rivivere la moglie di Ettore in altri personaggi. Tartaglini 1986 nota come l'Arianna abbandonata di Catullo nel c. 64 rievochi l'Andromaca omerica (*Il.* 22.460-472). Rosati 1991 dimostra che la lettera di Laodamia a Protesilao (*Her.* 13.117-118) presupponga una reinterpretazione dell'incontro di Ettore e Andromaca nell'*Iliade* e che il comportamento di Leandro, voltatosi a guardare l'amata, sia costruito sulla base di quello della moglie dell'eroe troiano che si gira per guardare un'ultima volta il marito.

[2] Nell'età arcaica il ciclo troiano è uno degli argomenti prediletti da questo genere letterario Sulla produzione drammatica di Livio Andronico legata alle vicende di Troia ci sono pervenuti poco più di qualche titolo, da cui non è possibile evincere alcunché sulla trama (*Equos Troianus, Achilles, Aiax mastigophorus*. *Hermiona* e *Aegistus* ruotano intorno ad avvenimenti immediatamente successivi*),* ma quasi sicuramente il modello prediletto a cui l'autore si ispira è Euripide (ma non mancano influenze di Sofocle per la tragedia incentrata su Aiace o di Eschilo per il dramma di Egisto). La tradizione attribuisce a Nevio (264-241 a.C.) una cospicua produzione teatrale, fra cui cinque *cothurnatae*, delle quali tre di argomento troiano (*Equos Troianus, Hector proficiscens, Iphigenia*); anche in questo caso possediamo scarsi frammenti da cui non si ricavano

Dell'autore, che si cimenta in più generi letterari,[3] ci restano pressappoco venti titoli di tragedie, per un totale di circa quattrocento versi, da cui si arguisce come il poeta, pur prendendo le mosse dai modelli greci (Eschilo, Sofocle, ma soprattutto Euripide, dal quale eredita la sensibilità razionalistica, l'interesse per gli uomini e le loro vite, l'attenzione psicologica e la predilezione per le figure femminili[4]) rielabori e innovi il testo di riferimento. [5]

Rispetto al modello tragico del V sec. a.C., Ennio, più che cambiare la trama, tende a creare "*uno stile tragico romano*" che "*possa gareggiare con lo stile elevato della tragedia greca.*"[6] L'autore enfatizza l'aspetto patetico, orrido, grandioso, truculento e commovente,[7] attraverso un particolare gusto etimologico[8] e uno sperimentalismo linguistico, composto da neologismi, calchi dal greco, arditi artifici retorici (allitterazioni, paronomasie, poliptoti,

---

ragguardevoli informazioni. Qualche notizia in più si ha della produzione drammatica compresa fra il periodo scipionico e quello dei Gracchi e di Mario, in cui operano Pacuvio (220- ca 130 a.C.) e Accio (ca 170- 90/80 a.C.): il primo si occupa solo di composizioni tragiche, dedicando al mito troiano due tragedie su tredici; il secondo è un autore piuttosto fecondo, di cui rimangono quaranta titoli di *cothurnatae* (complessivamente circa settecento versi), tra le quali otto, inerenti alle vicende di Troia, come *Astyanax.*

[3] L'autore compone un poemetto didascalico (*Hedypagètica*), le *Saturae* e dei testi di carattere filosofeggiante (*Euhèmerus, Epicharmus*). Di tutte comunque rimangono solo frammenti. Ennio è uno scrittore molto apprezzato dalla critica antica: Cicerone e Varrone citano più volte gli *Annales* e un grammatico di età augustea, Verrio Flacco, menziona sintagmi e unità metriche enniane per scopi linguistici ed eruditi. L'età di Nerone sembra non aver gradito il suo stile, mentre durante gli Antonini ritorna in auge e le sue tragedie vengono di nuove recitate (Adriano afferma di preferirlo addirittura a Virgilio). Successivamente, l'opera di Ennio viene letta attraverso mediazioni di altri autori e spesso in funzione di Virgilio, soprattutto dopo il III/IV sec. Vd. Geymonat 1998, pp. 284-288.

[4] Dei venti titoli pervenutici dodici hanno come modello quasi certamente Euripide. Vd. Brooks 1981, pp. 104, 173. Per lo studioso, però, l'*Andromacha* di Ennio non deriverebbe direttamente da quella del tragediografo ateniese del V sec. Vedi *infra* (par. 2.3 "Commento all'*Andromacha*").

[5]Per approfondire le forme di ricezione letteraria dell'eredità greca nella tradizione romana, vd. Zorzetti 1988, soprattutto pp. 77-112 e Canfora 1994. In generale, come sostiene Conte 1974, pp. 5-6 si può affermare che i poeti si affidino a una vera e propria memoria del mondo letterario precedente e che le loro composizioni siano create attraverso una magistrale arte allusiva. "*La parola poetica […] si propone alla sua* [del poeta classico] *coscienza compositiva quasi come una metamorfosi continua di vite passate: un'esistenza unica ininterrotta, la cui vera natura stia nelle singole e diverse sue apparizioni, storicamente stratificate una sull'altra in uno spessore denso di sensi aggiunti, di valori connotati […] La parola poetica si anima nei singoli testi in cui si attua.*" (*ivi*, pp. 45-46). Il lettore-filologo, ponendo a confronto due contesti, giunge a una sorta di "agnizione", a una "conoscenza quasi genetica" dell'opera letteraria. L'allusività serve non solo a recuperare e a conservare la memoria del passato adattandola a un nuovo contesto, ma anche a superarla "*in un rapporto fatto di opposizione e di differenziazione*" (*ivi*, p. 11) e a variarla (il viaggio di Catullo a lutto per la morte del fratello nel carme 101 è accostato per analogia a quello di Ulisse. *Ivi* pp. 6-7, 31). Già prima di Conte, Pasquali 1968 , pp. 275 ss a tal proposito sottolinea come sia preferibile non parlare di reminiscenze, ma di allusioni: le prime possono essere inconsapevoli, le seconde no e sono comprese solo da chi conosce il testo cui si riferiscono.

[6] Gualandri 1965a, pp. 100-101.

[7] Traina 1964 p. 140: "*In Ennio, dunque, l'equilibrio fra pathos ed ethos si altera a favore del primo. L'ethos dei personaggi è spesso mutato in senso patetico e spesso a danno del contesto, particolare o generale".*

[8] Funaioli 1907, pp. 7-9 raccoglie le etimologie (*verborum enodationes*) di Ennio, tra cui compare naturalmente anche quella di Andromaca, riportata nel già ricordato Varr. *L.L.* 7.82. Vd. *infra* (par. 2.4 "Gli altri frammenti").

isosillabismi, parallelismi, antitesi),[9] che difficilmente si riscontra negli originali in maniera così frequente.[10] Ennio favorisce il sincretismo culturale a Roma,[11] accostandosi alla cultura greca classica e alessandrina, rinnovandola e, per così dire, romanizzandola:[12] l'autore, pur avendo come modello privilegiato Euripide, non lo traduce semplicemente, ma lo interpreta con la sua sensibilità.[13] "*Ennio, mentre ricrea […] aspetti fondamentali di Euripide, cioè il gusto per il pathos e gli interessi intellettualistici, lascia cadere proprio la tendenza al realismo […]. Ennio ama e rielabora soprattutto Euripide, ma con un soffio di ispirazione eschilea*."[14] Purtroppo, come sostiene Traina,[15] non è possibile effettuare un vero confronto fra le tragedie enniane e i suoi modelli, giacché la frammentarietà, la mancanza di contesti e in qualche caso l'interpolazione di scoliasti non consentono di intraprendere una sicura indagine filologica né di dare ascolto ciecamente alle parole di Cicerone, secondo cui Ennio traduce "*non verba sed vim Graecorum […] poetarum.*"[16]

2.2 *Andromacha* (85-99 Vahlen): testo e traduzione [17]

Le tragedie di Ennio ci sono giunti attraverso una tradizione indiretta e non è quindi possibile stabilire fino a quando gli originali delle opere circolassero e fossero letti.[18] I

[9] Cf. Conte-Pianezzola 2003-2004, vol.1, pp. 201-202; Chiarini 1998, p. 180.
[10] Gualandri 1965a, pp. 101-104, che tuttavia osserva, come l'abbondanza di sinonimi nel testo di Ennio in generale può derivare dalla tragedia greca e in particolare da Euripide.
[11] L'autore, come ricorda Gellio (27.17.1), si vanta di possedere *tria corda*, "tre cuori", cioè tre lingue e tre culture (osca, greca, latina). Sul vero significato di "osco" vd. Prosdocimi 1998, pp. 62- 68.
[12] Cf. Brooks 1981, pp. 178-185. Nello stesso capitolo (quinto) l'autore si sofferma ad analizzare alcune tragedie enniane (*Medea, Iphigenia, Hecuba, Eumenides*) confrontandole con i suoi modelli. Tutti gli altri drammi, compresa l'*Andromaca*, sono trattati sinteticamente nel paragrafo "*The others Plays*"(pp. 249-269).
[13] Traina 1998, pp. 102-106.
[14] La Penna 1979, p. 90.
[15] Traina 1964 p. 112.
[16] Cic. *Acad.* 1.10. Sulla tecnica tragica di Ennio, vd. anche Terzaghi 1928 e Gualandri 1965b (che, tuttavia, esamina solo *Alexander, Alcumeo, Medea* e *Aiax*).
[17] La tradizione riporta il titolo di *Andromacha*, ma Nonio Marcello, grammatico latino del IV sec. d. C. aggiunge anche ai\cmaélwtov o ai\cmalwtiév, cioè "Andromaca fatta schiava*"*(Non. 646= 828 Linsday), che rivive in Prop. 2.20.1-2 (cf. *infra* par. 4.2 "Andromaca in Properzio"). Per Vahlen 1967 il poeta farebbe riferimento a una tragedia euripidea a noi sconosciuta, ma questa ipotesi non convince Jocelyn 1969, pp. 237-238: infatti, già in *Andromaca* Euripide insiste su questo aspetto, appellando l'eroina più volte in tale modo (*Andr.* 583, 871, 908, 932, 962, 1059, 1243), anche se ciò può essere finalizzato solo a distinguerla dalla sposa legittima Ermione. Nelle *Troiane*, inoltre, il termine è riferito a tutte le donne assegnate ai Greci (*Tr.* 28, 297, 871), tra cui Elena (*Tr.* 35) e Andromaca (*Tr.* 678).
[18] Non esistono veri studi specifici sulla storia della tradizione delle opere minori di Ennio e solo in età moderna la critica filologica ha avvertito l'esigenza di raccogliere tutti i frammenti dell'autore in un'edizione unica. Per questo argomento rimando alle osservazioni di Russo 2007, pp. 11-32 e alla sua bibliografia. Per la fortuna di Ennio vd. l'esaustivo lavoro di Vahlen 1967, pp. XIX- CXXXI; per la tradizione delle tragedie vd. Jocelyn 1969, pp. 47-57. Per le varie edizioni di Ennio vd. Vahlen 1967, pp. CXXXI- CXLIV. La prima pubblicazione dei frammenti tragici risale al 1852 con gli *Scaenicae Romanorum poesis fragmenta* di Otto Ribbeck, seguiti due anni dopo dall'edizione di Johannes Vahlen del 1854, che raccoglie tutta l'opera enniana. Quest'ultimo nel 1903 cura una seconda edizione del testo, *Ennianae poesis reliquiae*, dedicandosi alle

frammenti dell'*Andromaca aechmalotis* provengono dalle ampie citazioni di Cicerone, da Nonio, Macrobio, Servio e in parte dal *De lingua latina* di Varrone.[19] La sezione più cospicua è rappresentata dal lamento di Andromaca, di cui si riportano di seguito i versi 85-99 Vahlen: [20]

85 ex opibus summis opis egens[21] Hector tuae.

86 quid petam praesidi[22] aut exequar? quoue nunc

auxilio exili[23] aut fugae freta sim?

88 arce et urbe[24] orba[25] sum. quo accedam? quo applicem?[26]

89 cui nec arae patriae domi stant, fractae et disiectae iacent,

fana[27] flamma deflagrata,[28] tosti †alii† stant parietes,

deformati atque abiete crispa.

92 o pater, o patria, o[29] Priami domus,[30]

saeptum altisono cardine[31] templum.[32]

---

tragedie nella seconda sezione. Di questo lavoro sono state pubblicate varie edizioni. Qui si fa riferimento a quella edita a Lipsia nel 1967.

[19] Per i passi riportati dai vari autori vd. *infra* (par. 2.4 "Gli altri frammenti").

[20] Il lamento è tramandato da Cic. *Tusc.* 3.44-45.

[21] *Ex opibus summis* è in antitesi con *opis egens,* reso più evidente dall'uso del poliptoto, in cui il termine, però, assume un significato differente, riferendosi in un caso alle ricchezze, nell'altro all'aiuto. Il verso è reso musicale anche grazie alla presenza dell'omoteleuto *(summis opis*) che permette di intrecciare in maniera ancora più stretta i due concetti opposti. Come hanno osservato Mactoux e Citti (Maxctoux-Citti 1990, pp. 47-52), l'epitesto di Ennio parte dal suo modello attico, tuttavia l'autore non solo lo rielabora stilisticamente, ma esegue una vera e propria trasformazione, inserendo al suo interno valenze e componenti politiche e storico-sociali. La ricchezza nella *polis* ateniese è importante (vd. l'*incipit* dell'*Andromaca*) ma è una componente comunque secondaria rispetto alla timhé e all' eu\doxiéa. A Roma, invece, l'acquisizione di ricchezze determina il potere politico e le conquiste nel Mediterraneo portano come conseguenza un radicale mutamento dell'assetto sociale. Se il nome del gruppo sociale più elevato in Grecia, gli ἄristoi, è legato a valori etici e militari (i migliori, i più valorosi), il corrispettivo romano è *optimates,* termine che deriva da *ops* e che significa quindi letteralmente "i ricchi"(*DELL s.v. ops*).

[22] Sinonimo di *auxilio* del verso successivo, anche se propriamente *praesidium* indica la protezione accordata da un patrono ai propri clienti (Jocelyn 1969, p. 245). Come ha notato Gualandri 1965a, p. 108 n.28 i due sinonimi compaiono anche in Plaut. *Cas.* 623 (*auxili praesidi*).

[23] La paronomasia oppone *auxilio* a *exilio*. Marchesi- Campagna 1957, p. 36 traduce letteralmente con «Su quale presidio ormai contro l'esilio o la fuga posso contare?». *Auxilium* è l'aiuto attivo dato sia ai clienti sia agli amici (Jocelyn 1969, p. 246).

[24] *Arce et urbe* è una formula romana, utilizzata in particolare dai Feziali, cioè dall'antico collegio sacerdotale che si occupa dei trattati internazionali e delle dichiarazioni di guerra. Vd. Brooks 1981, p. 258, n.1 . Sulle formule rituali in Ennio cf. Gualandri 1965, pp. 106-107.

[25] Ulteriore parechesi: *urbe orba* che può corrispondere a ἄpoliv. Il riferimento sia alla città sia alla rocca si trova anche in E. *Med.* 771 (ἄstu...poélisma).

[26] Doppia interrogazione. Cf. v. 86 Vahlen ed E. *Alc.* 863: «Dove andare? Dove fermarmi?» (poi% bw%, poi% stw%;).

[27] Come osserva Jocelyn 1969, p. 247 *fanum* viene usato nel senso originale di "luogo consacrato".

[28] Allitterazione fra le tre parole.

[29] Si noti l'anafora: *o…o…o.*

[30] Allitterazione (*pater…patria…Priami*)+ paronomasia (*pater/patria*).

[31] Marchesi-Campagna 1957, p. 37 annota che la casa «è protetta dalla porta che cigola forte muovendosi sui cardini». *Altisonus* può corrispondere a u\yhchév.

94 uidi ego te adstante ope[33] *barbarica,*[34]

95 tectis caelatis laqueatis,[35]

auro ebore instructam regifice.[36]

97 haec omnia uidi inflammari,

Priamo ui uitam euitari,[37]

99 Iouis aram sanguine turpari.[38]

Traduzione.

«Da una condizione di somma potenza in cui ero, sono ora bisognosa, Ettore, del tuo aiuto.

Dove chiedere protezione, dove cercarla?

In quale esilio trovare aiuto, in quale fuga?

Privata della città con la sua rocca,

dove aggrapparmi, dove piegare le ginocchia?

Per me non ci sono più are dei padri in patria:

esse giacciono infrante e disperse, i templi incendiati dalle fiamme,

e bruciacchiate si levano alte le pareti,

deformate, con le travi contorte.

Padre mio, patria mia, casa di Priamo,

sacra dimora chiusa da risonanti cardini,

io ti vidi ergerti nello sfarzo d'oriente,

coi soffitti a riquadri tutti intarsi,

regalmente adorna d'oro e d'avorio.

Tutto questo io vidi preda delle fiamme,

e la vita violentemente tolta a Priamo,

---

[32] *Templum* è apposizione di *domum*.

[33] Cf. Verg. *Aen.* 2.22. Vd. Marchesi-Campagna 1957, p. 37.

[34] L'aggettivo viene ripreso da Verg. *Aen.* 2.504 ("*barbarico postes oro*", «stipiti di barbarico oro»), quando Enea descrive la distruzione della reggia di Priamo. In entrambi i casi l'aggettivo si trova in bocca a un personaggio troiano e non a un greco, come ci si aspetterebbe. In Verg. *Aen.* 8.685 troviamo la stessa espressione enniana (*ope barbarica*).

[35] Tre parole legate da omoteleuto.

[36] *Regifice* insieme al precedente *altisono* e a *velivolas* (cf. *infra* par. 2.4 "Gli altri frammenti") sono aggettivi composti il cui uso è piuttosto frequente nella poesia di Ennio, anzi rappresenta uno dei tratti peculiari del poeta, che spesso conia aggettivi doppi per conformarsi al modello della lingua greca elevata. Solitamente queste parole sono formate da un elemento verbale in seconda posizione (come in questo caso -*sonus* da *sono* e *–fice* da *facio* o *–volus* da *volo-as*). Sull'argomento si veda Conte-Pianezzola 2003-2004, vol.1, p. 171.

[37] Allitterazione *(vi…vitam… evitari*) + figura etimologica (*vitam… evitari*) in cui il verbo è composto da *e* (*ex*)+ *vita* ("privare della vita") e sarebbe un neologismo dell'autore. Vd *DELL s.v. "vita"*e Biondi 2001-2003, vol. 3, p. 1253.

[38] Omoteleuto che provoca la rima baciata fra gli ultimi tre versi (*inflammari…evitari…turpari*). L'uccisione di Priamo sull'altare assume simbolicamente il valore di un sacrificio, come quello di un animale immolato alla divinità.

e l'altare di Giove insozzato di sangue.» *(*trad. Conte-Pianezzola 2003, p. 201[39]*)*

2.3 Commento all'*Andromacha*

Il *canticum* viene citato per intero da Cicerone[40] e già ai tempi di Plauto deve essere famoso, se il commediografo ne propone una parodia in *Bacch.* 933.[41] I versi vengono pronunziati da Andromaca già vedova, divenuta prigioniera dei Greci.

Dai frammenti pervenutici si evince che la narrazione verte sugli avvenimenti successivi alla presa di Ilio, ma sembra che si faccia riferimento a una situazione differente da quella descritta nell'omonima tragedia di Euripide,[42] giacché dai versi superstiti non si menzionano né Neottolemo né Ermione. Si sono avanzate varie ipotesi sulla trama dell'opera: qualche studioso pensa al momento in cui i Greci stanno tornando a casa e ritiene la morte di Astianatte il tema centrale; qualcuno pone l'accento sulla morte di Polissena; qualcun altro crede che l'azione si svolga in Epiro.[43]

Qualunque sia la verità, è certo che Ennio rielabora la narrazione, non limitandosi a fondere con abile *contaminatio* semplicemente le due tragedie greche classiche in cui la moglie di Ettore è protagonista (*Andromaca* e *Troiane*),[44] ma anche battute di personaggi differenti (per cui, per esempio, le parole pronunciate dall'Andromaca enniana ricordano spesso quelle dell'Ecuba euripidea), argomenti delle opere in cui non compare la principessa troiana (*Ecuba*)[45] e, addirittura, di drammi non appartenenti al ciclo troiano

[39] Si preferisce utilizzare per il lamento (86- 99 Vahlen) la traduzione di Conte-Pianezzola perché, essendo in versi, rispecchia maggiormente la struttura nella monodia lirica del testo latino. Per la traduzione del senario giambico del v. 85 Vahlen si fa riferimento a Traglia 1986, p. 289.

[40] Oltre al già ricordato Cic.*Tusc.* 3. 44-45, il lamento è talmente apprezzato che viene citato varie volte. Vd. Cic. *Tusc*. 1.85; 3.53; *De Or*. 3.102, 183, 217.

[41] *O Troia, o patria, o Pergamum, o Priame periisti senex*. Secondo Brooks 1981, p. 87 n.3 in alcune tragedie romane ci sono altri *cantica* che riguardano la guerra di Troia (cf. Livio e Nevio), che Plauto potrebbe aver tenuto qui in considerazione Per qualche studioso questi versi sono evocati anche in altri brani (Tac. *Ann.* 13.15; Cic. *Mur*. 88; Sall. *Jug.* 14.23) Vd. Questua- Raffaelli 1999, p. 169 n.54. Skutsch 1967, pp. 125-126 sostiene che è possibile trovare un'allusione all'*Andromaca* di Ennio anche in Plaut. *Amph*. 44, commedia di qualche anno posteriore al dramma del poeta di *Rudiae*, dove Mercurio ricorda Nettuno, dio che potrebbe essere stato presente nel prologo dell'opera del tragediografo latino così come lo era nelle *Troiane* di Euripide.

[42] Vahlen 1967, p. CCIII osserva che la situazione è più simile a quella prospettata dalle *Troiane*. Steuart 1926, p. 275 sostiene che, pur ammettendo un originale greco, questo non può essere quello di *Andromaca* di Euripide in quanto le circostanze e le caratteristiche dell'eroina risultano differenti.

[43] Per tutte le ipotesi vd. Jocelyn 1969, pp. 234-235.

[44] Tragedie che si rifanno a loro volta, come è stato detto nel capitolo precedente, all' *Iliupersis* del ciclo troiano, da cui parte anche Virgilio per narrare le vicende di Ilio del secondo libro dell'*Eneide*.

[45] Steuart 1926, pp. 275-276, afferma che la migliore ipotesi sull'opera di Ennio sia quella di considerarla una *contaminatio* tra le *Troiane* e l'*Ecuba*, anche se sostiene che non è possibile stabilire un'influenza da parte di quest'ultima.

(*Medea*).[46] In effetti, il lamento della vedova di Ettore in Ennio verte su alcune tematiche care al suo illustre predecessore ateniese, le cui tragedie rappresentano l'ipotesto (ribaltamento della sorte e bisogno della protezione di Ettore;[47] senso di privazione, supplica ed esilio;[48] rievocazione dell'incendio e della distruzione di Troia;[49] invocazione alla patria e al padre, ricchezza e sfortuna di Ilio, uccisione di Priamo presso l'altare[50]).

A parte le influenze euripidee, si possono evincere in generale anche dei rimandi a Omero. La ricchezza di Andromaca ricorda l'epiteto poluédwrov di *Il.* 22.88. In *Il.* 6.407 ss. la moglie di Ettore teme di rimanere priva del sostegno del marito, senza il quale sarebbe senza difesa e conforto. In *Il.* 22.482-484 e *Il.* 24.726 la vedova è attanagliata dal dolore per la perdita del marito.[51] In *Il.* 24.728-729 la donna immagina sbrigativamente la fine di Troia. In *Il.* 22.61-65 è Priamo che preannuncia la sua triste sorte e quella delle donne e dei bambini.

Nel lamento, come ha notato Brooks, ci sono vari aspetti tipici della prima poesia romana: i *cola* con un ritmo bilanciato, la presenza di un doppio asindeto (*caelatis laqueatis/auro ebore*), gli ultimi tre versi in rima.[52] Tuttavia lo studioso afferma che non c'è alcun indizio per assimilare l'Andromaca romana e quella euripidea, a parte la già citata testimonianza di Varrone (*L.L.* 7.82)[53] -che però non trova alcun riscontro nell'opera del tragediografo ateniese del V sec. a. C- e reputa il caso di questa tragedia "*insoluble.*"[54] Vahlen[55] e Ribbeck,[56] rigettando un possibile errore da parte di Varrone, sostengono che Euripide abbia scritto una terza opera relativa alla sorte delle donne troiane, andata interamente perduta.

---

[46] Morel 1937 sostenendo che il modello dell'Andromaca enniana non sia quello euripideo, ravvisa l'originale del lamento di Andromaca in un frammento papiraceo anonimo, risalente presumibilmente al I sec. a. C. e pubblicato da Page 1942, vol. 1, pp. 162-167. In questi versi parla una donna (Ecuba? Andromaca?), ci sono riferimenti a Ettore e verso la fine anche a un fanciullo (probabilmente Astianatte), ma il filologo, in disaccordo con Morel, ipotizza che a parlare sia più la madre di Ettore che la moglie, in quanto si notano echi di E. *Tr.* 106; inoltre la genericità dei sentimenti e i riferimenti alla caduta del palazzo di Priamo, al destino di Troia e delle vergini sembrano adattarsi più al primo personaggio. Secondo Page, Andromaca non avrebbe rinviato così a lungo la menzione del figlio. Vd. anche Gualandri 1965a, p. 108 n.4.

[47] *Andromacha*, Vahlen 85. Cf. per es. E. *Andr. 1*-6, 168-169, 523-525; *Tr*. 587-590; *Hec*. 55-56, 284-285.

[48] *Andromacha*, Vahlen 86-88. Cf. per es. E. *Med*. 387-388, 798-799; 502, 512; *Hec*. 159, 162-164, 273-275; *Tr*. 603, 107.

[49] *Andromacha*, Vahlen 89-91. Cf. per es. E. *Tr*. 1272-1274, 1291-1301, 1295-1297, 1317-1321; *Andr*. 400

[50] *Andromacha*, Vahlen 92-99. Cf. per es. E. *Med*. 166; *Andr*. 394; *Tr*. 481-483, 582-586, 601-604, 1074-1075,1278-1280; *Hec*. 22-24, 475-476, 620-621.

[51] Questo senso di abbandono coinvolge anche il figlio Astianatte.

[52] Brooks 1981, p. 258. Lo studioso riporta le osservazioni fatte precedentemente da Fränkel.

[53] Vd. anche *infra* (par. 2.4 "Gli altri frammenti").

[54] Brooks 1981, p. 175. Euripide sarebbe innegabilmente il modello prediletto ma non quello esclusivo (p. 176).

[55] Vahlen 1967, pp. CCII-CCIII.

[56] Ribbeck 1875, p. 136.

Nel lamento di Andromaca l'autore si avvale di un linguaggio ridondante, tende alla ripetizione dei concetti e all'abbondanza sinonimica per accrescere il *pathos* della situazione. La descrizione della distruzione di Troia si sposta continuamente dal generale al particolare; la reggia di Priamo è tratteggiata con tecnica pittorica, sconosciuta a Euripide, basata anche sulla lingua sacrale romana (*ara, fanum, domus, saeptum…templum*) e su una magnificenza visiva,[57] finalizzata a generare orrore. I numerosi artifici retorici in questi versi e nelle altre opere mostrano una straordinaria ricchezza espressiva, che hanno fatto meritare a Ennio l'appellativo di *poeta doctus* o, come lui stesso si autocelebra, *dicti studiosus,*[58] "filologo, cultore della parola."[59]

2.4 Gli altri frammenti[60]

79 *rapit ex alto naues ueliuolas*.

«Rapidamente spinge via dall'alto mare le velivolanti navi».

Il frammento è riportato da Macrobio (*Sat.* 6.5.10) e forse allude al vento o alla tempesta che farà naufragare la flotta greca. Si ricordi che nel prologo delle *Troiane* (E. *Tr.* 77-78) Atena minaccia un ritorno difficile per gli Achei,[61] ma, come osserva Vahlen, anche in *Ifigenia in Tauride* si ricorda la navigazione difficoltosa dei Greci.[62] L'uso del presente deve far supporre che l'assedio di Ilio sia ormai concluso[63] e che gli eroi abbiano già cominciato il loro viaggio di ritorno. Ennio impiega una metafora per la nave, che solca il mare come se stesse volando (vele= ali).[64] Gualandri osserva che questa figura retorica è di origine omerica, e che l'accostamento fra le vele e le ali si trova anche in Esiodo e nella tragedia greca.[65] *Rapio* indica inoltre un'azione violenta che sfugge al controllo di chi la subisce: l'autore con l'utilizzo di questo verbo probabilmente si riferisce a una tempesta, a un vento che trasporta via (strappa via, rapisce) le navi.

[57] Gualandri 1965a, pp. 109-111.
[58] Enn. A*nn.* 7.209.
[59] Conte- Pianezzola 2003-2004, p. 170.
[60] Il numero dei versi dei frammenti segue sempre l'edizione Vahlen e la traduzione è di Traglia 1986, pp. 287-293. Non si prendono in considerazione i frammenti non contemplati nell'edizione di riferimento, anche se contenuti nelle opere pubblicate da illustri editori, come Jocelyn o Ribbeck.
[61] Traglia 1986, p. 288 ipotizza che queste parole possano appartenere al prologo.
[62] Vahlen 1967, p. 130.
[63] Non c'è nulla che faccia supporre a una profezia come quella pronunciata da Cassandra nelle *Troiane* o dagli dei nel prologo della stessa opera, né tantomeno a un fatto ormai trascorso da tempo come nell'A*ndromaca* euripidea. Cf. Stuart 1926, pp. 275-276.
[64] Vd. Enn. *ann.* 388 Vahlen "*navibus velivolis*;" cf. in *Alexander* (*Trag.* 67-68 Vahlen) "*velivolantibus/navibus*".
[65] Gualandri 1965a, p. 114.

80 *annos multos longinque a domo*
bellum gerentes summum summa industria.
«Per molti anni lontani dalla patria sostenendo con glorioso eroismo una gloriosa guerra».

Il frammento è tramandato da Nonio (646 Linsday) e fa riferimento ai Greci lontani dalla propria patria da molto tempo. Anche in questo caso, come nel precedente, Traglia[66] pensa che si tratti di versi del prologo. In E. *Tr.* 19-21 si dice che i Greci, lontani dalla patria e dalla famiglia già da dieci anni, attendono un vento favorevole per la partenza. I due versi intendono sottolineare il travaglio delle persone costrette ad allontanarsi dalla propria terra, ma, nello stesso tempo, con il chiasmo (*bellum summum…summa industria*) e il poliptoto (*summum summa*) dell'ultimo verso, si mette in stretta connessione, tramite un rapporto di causa-effetto, la guerra con l'operato degli eroi (lo zelo dei combattenti è direttamente proporzionale alla grandezza dello scontro), lodando implicitamente la forza dei soldati di entrambi i popoli.

82 *Hectoris natum de Troiano muro iactari*.
«<ordinano[67]> che il figlio di Ettore venga gettato giù dalle mura».

Il verso, restituito da Varr. *L.L.* 10. 70, allude alla triste sorte di Astianatte, narrata nelle *Troiane* e ricordata anche nel prologo di *Andromaca* (E. *Andr.* 9-10).[68] Non si può capire da questo verso se a parlare sia un messaggero come Taltibio. Steuart,[69] considerando tali parole appartenenti probabilmente all'*Ecuba*, ritiene che questa tragedia possa essere interpretata come amplificazione della profezia omerica: l'autore potrebbe aver adottato la versione accolta da Dionigi di Alicarnasso, per cui Astianatte non muore, ma diventa schiavo insieme alla madre nella reggia di Neottolemo.[70] In *Ecuba* l'autore avrebbe

[66] Traglia 1986 p. 287.
[67] Düntzer (in Jocelyn 1969, p. 257). propone di aggiungere "*iubent*"o "*flagitat*".
[68] Columna 1707, p. 239.
[69] Steuart 1926, p. 276.
[70] D.H. *Ant. Rom*. 1.47. Anche se l'autore greco è di età successiva (I sec. a. C.), questa versione non doveva essere sconosciuta. In *Schol. in Il*. 24.735 si riporta la doppia tradizione: la prima di poeti posteriori ad Omero (probabilmente quelli del *Ciclo*) che narrerebbero la morte violenta di Astianatte, precipitato giù dalle mura; la seconda di autori più recenti, secondo cui il figlio di Ettore sopravviverebbe e fonderebbe città nella Troade. Il primo ad attestare questa versione è stato Ellanico (*FGrH* 4 F 24b). Secondo Servio Danielino (*Aen*. 9.262) Abante, autore di un'opera intitolata *Troikà*, avrebbe reso Astianatte il re di Arisba (cf. Stefano Bizantino, *s.v.* \Ariésbh, per cui Arisba viene fondata da Scamandrio/Astianatte e da Ascanio, figlio di Enea). In età moderna Racine e gli autori che dipendono da lui forniscono la stessa versione. Cf. Vanotti 1995, pp. 134-135. Vd.

modificato la storia, così come era solito fare anche Euripide, fornendo una versione differente.[71] Tuttavia, anche alla luce del verso successivo, queste parole potrebbero riferirsi all'ordine di uccidere il figlio di Ettore (cf. E. *Tr.* 725) e il v. 83 Vahlen sarebbe la prova della sua attuazione esattamente come nella tragedia euripidea.

83 *nam ubi introducta est puerumque ut lauerent locant*
in clipeo.
«Che appena ella fu introdotta, collocano il bambino, per lavarlo, nello scudo».

Il verso è citato da Non. 810 Linsday e sembra fare riferimento all'episodio della composizione della piccola salma nelle *Troiane*: il corpo del bambino, dopo essere stato lavato da Taltibio, viene adagiato sullo scudo del padre. In questo caso il personaggio femminile citato potrebbe essere la nonna Ecuba.[72] *Clipeus* indica letteralmente lo scudo rotondo e cavo, perlopiù metallico, che copre il corpo del soldato dal collo fino al polpaccio, utilizzato nella fanteria romana dai soldati della prima classe (gli altri avevano lo *scutum* rettangolare) e corrispondente all'*aspis* del testo euripideo. Proprio per la sua forma cava o per il rumore in guerra assimilabile al tuono,[73] Ennio usa il termine *clipeus* in senso metaforico per indicare la volta celeste in un frammento dell'*Iphigenia.*[74] È uno scudo molto antico, sostituito dalla fine del V sec. a. C. con uno più leggero (*parma*), già in uso quindi ai tempi di Ennio (*ann.* 402 Vahlen) e, secondo Virgilio, impiegato dai Troiani nella guerra decennale (*Aen.* 2,175).[75]

100 *uidi, uidere*[76] *quod me passa aegerrume,*
Hectorem curru quadriiugo raptarier.
«Vidi Ettore morto (vista da me sopportata con straziante dolore!) trascinato da un carro a quattro ruote».

---

infra "Approfondimento: alcuni percorsi post-classici della figura di Andromaca", par. 2 "L'Andromaca di Racine: *contaminatio* di modelli classici" e par. 3.1 "Andromaca nel melodramma italiano del Settecento e Ottocento".
[71] Per esempio sulla storia di Elena, innocente e colpevole, o su quella di Polissena, sacrificata prima della partenza dei Greci (*Troiane*) e dopo (*Ecuba*).
[72] Cf. Vahlen 1967, p. 131.
[73] Traina 1964, p. 127.
[74] *Trag.* 215 Vahlen.
[75] Ma in *Aen.*10, 506 Pallante esamine viene portato dai compagni adagiato su uno *scutum*.
[76] *Vidi videre*: poliptoto in cui l'azione puntuale del perfetto indicativo si oppone a quella indefinita dell'infinito presente. L'accostamento dei due valori verbali suggerisce che la vista momentanea procura un dolore perenne.

I due versi provengono da Cic. *Tusc.* 1. 105 e ricordano *in primis* E. *Andr.* 397-400: «Perché gemo così invece di contemplare con occhi asciutti le mie sciagure? Io che ho visto Ettore ucciso, il suo cadavere trascinato da un carro». Sicuramente non si può sottovalutare un'influenza omerica. Nel poema omerico, infatti, il corpo di Ettore è legato e trascinato da un cocchio trainato dai cavalli (*Il.* 22.395-400).[77]

102 *quantis cum aerumnis illum exanclaui diem.*
«In mezzo a quanti dolori ho sofferto il passare di quella giornata!».

Il verso è riportato da Non. 451 Linsday e forse potrebbe precedere i *frr.* 82, 83 Vahlen o, come ha supposto Traglia, il *fr.* 100. Il verbo *exanclo* è composto da *ex-*+ *anclo* e significa letteralmente "attingere o versare completamente, "da cui deriva il senso figurato di "sopportare fino all'ultimo." Il verbo è mutuato dal greco a\ntleéw,[78] usato anche da Euripide: in *Hipp.* 898. Teseo sostiene che il figlio, bandito dalla propria terra, in esilio sarà oppresso da una vita angosciosa. Il sostantivo corrispondente, ἄντλον, viene impiegato in *Hec.* 1025 dal coro per indicare metaforicamente l'abisso in cui è sprofondato Polimestore e in *Tr.* 691 Ecuba menziona questo termine per indicare con una metonimia il mare, come sinonimo di affanni e sventura. Jocelyn osserva che, quando è usato metaforicamente, il verbo si collega alla sofferenza ed è desunto dal lessico nautico "*draw off bilge-water*" ("svuotare acque della sentina").[79] *Anclo* viene impiegato da Livio Andronico per tradurre h\fuésseto "si attingeva", che si trova in *Od.* 3.305 quando si descrivono i Proci che trascorrono le giornate a tavola in gozzoviglia.[80] Qui si può supporre che Ennio abbia voluto

[77] Il diéfrov che compare nel testo omerico è un carro a due ruote esattamente come la quadriga cui allude Andromaca. Se per il veicolo romano sappiamo che i cavalli che lo trainano sono quattro, per quello greco il numero delle bestie è imprecisato. Nell'*Iliade* i cavalli dovrebbero essere solo due (Balio e Xanto, i cavalli divini di Achille), anche perché nell'antica Grecia la quadriga è l'attributo solo di qualche divinità maschile (Sole, Zeus, Plutone) e di una femminile (Nike). Nel vaso François (ca 570 a.C.) in occasione del corteo per le nozze di Peleo e Teti le divinità si trovano su quadrighe. Solo a partire dal 680 a. C. questi carri vengono impiegati nelle gare olimpiche, che quindi non possono essere i carri da guerra citati da Omero (vd. *EI s.v. quadriga* e relativa bibliografia). Nel testo di Ennio si specifica che il corpo di Ettore viene trascinato da una quadriga, perché probabilmente si vuole alludere al carro del vincitore che su questo tipo di cocchio celebra il trionfo sui nemici, fin dall'età etrusca. Il teéqrippov non viene mai citato da Omero, ma compare varie volte in Euripide (tralasciando i frammenti, si vedano *Alc.* 428*; Heracl*. 802; *Tr.* 855; *Hipp.* 1212; *Supp.* 501; *El.* 866; *HF* 177, 380; *Ion* 82; *Hel.* 341, 386; *Ph.* 1562; *IA* 159). Lo stesso carro viene menzionato da Virgilio (*Geor.* 3.18; *Aen.* 12.162) e Ovidio (*Am.* 3.2, 66).
[78] *DELL s.v.*
[79] Jocelyn 1969, p. 259.
[80] Liv. Andron. 36 *FPL.*

dare alle parole di Andromaca[81] una forte valenza icastica, descrivendo la tragica situazione ironicamente come se si trattasse di un banchetto i cui ospiti bevono fino all'ultima goccia il vino che c'è sulla mensa.

103 *quid fit? Seditio tabetne an numerus augificat suos.*
«Che succede? Diminuisce la sedizione oppure aumenta il numero di quelli che a essa partecipano?».

Il verso è restituito da Non. 106 Linsday. Si parla di una non ben specificata ribellione a cui potrebbero partecipare più persone. Non si comprende chi stia parlando e a cosa si riferisca. Forse le Troiane vogliono ribellarsi ai loro oppressori greci?[82] Forse Andromaca ha un ruolo principale in questa rivolta, come sostiene Traglia?[83] Il termine *seditio* indica il coinvolgimento di più persone,[84] ma, come sembra, solo a partire dall'età classica. Prima, nel periodo dell'alta e media repubblica, il sostantivo, pur avendo poche occorrenze, indica una discordia interna, un dissidio (cf. Plaut. *Amph*. 478; *Merc.* 124). Vahlen,[85] commentando il v. 105 della sua edizione,[86] osserva che il termine *seditio* può avere la stessa valenza che si trova in Ter. *And*. 830 (*filiam ut darem in seditionem atque in incertas nuptias*) e ritiene che sia proprio Andromaca in persona a ribellarsi alle nozze con Neottolemo, per le quali aveva mostrato già una profonda avversione in E. *Tr*. 658 ss. In mancanza di altri riferimenti, è impossibile comprendere il giusto significato, si può solo congetturare che Ennio si sia comunque ispirato ai numerosi luoghi delle tragedie euripidee, dove l'eroina mostra un atteggiamento per nulla remissivo,[87] come sarebbe confermato anche dal *fr.* 105 (vd.*infra).*[88]

[81] Secondo Traglia 1986 p. 289 a parlare è proprio la vedova di Ettore, ma, a mio avviso, non si può escludere Ecuba, se si ipotizza che la situazione descritta è più vicina alle *Troiane* di Euripide che non all'*Andromaca* dello stesso autore .
[82] Senza poter affermare che questo passo sia stato la fonte di Quinto Smirneo, tuttavia non è irrilevante ricordare che l'autore del poema sul seguito dell'*Iliade* racconta del desiderio di ribellione delle donne troiane, anche se prima della fine della guerra (Q.S. 1, 403-446). Vd. *supra* "Andromaca in Euripide", par. 3.1 "*Troiane*" per le reazioni delle prigioniere. Sulle possibili influenze della poesia latina su Quinto vd. Lelli 2013, p. LVI. Per la caratterizzazione di Andromaca in Quinto Smirneo vd. "Approfondimento: alcuni percorsi post-classici della figura di Andromaca", par. 1 "Sopravvivenza di Andromaca in età post-classica: Omero ed Euripide 'reinventati' da Quinto Smirneo, Ditti Cretese, Darete Frigio".
[83] Traglia 1986, p. 291.
[84] *DELL s. v. seditio*: "*dissensio civium*".
[85] Vahlen 1967, p. 134.
[86] vd. *infra.*
[87] Vd. *supra* "Andromaca in Euripide"(par. 2.1 "*Andromaca*"; par. 2.2 "Commento all'*Andromaca*"; par. 3.1 "*Troiane*"; par. 3.2 "Commento alle *Troiane*").
[88] Steuart 1926, p. 276 afferma che questo frammento potrebbe celare l'influenza dell'*Andromaca* di Euripide, essendo collegabile con la cospirazione di Oreste contro Neottolemo.

104 *sed quasi aut ferrum aut lapis durat, rarenter gemitum conatur trahens*
«Ma come un pezzo di ferro o di sasso resiste immobile, di rado emettendo con sforzo un lamento».

La fonte è Non. 829 Linsday. Secondo Traglia, è verosimile che stia parlando Andromaca, forse in occasione della morte di Astianatte.[89] Dal verso non si evince nessuna informazione utile per identificare la *persona loquens*, ma è utile ricordare che in Euripide sia Andromaca sia Ecuba sono caratterizzate dalla condizione di immobilità (che in questo caso le farebbe assimilare al *ferrum* e soprattutto al *lapis*). Il riferimento alla mancanza di *gemitum* potrebbe alludere al comportamento riservato di Andromaca che nella tragedia omonima ateniese si abbandona ai ricordi dolorosi in segreto e che sopporta dignitosamente le avversità.[90]

105 *Andromachae nomen qui indidit recte indidit.*
«Chi ha dato ad Andromaca questo nome gliel'ha dato a ragion veduta».

Questo frammento è citato, come già si è detto nel capitolo precedente, da Varr. *L.L.* 7.82, che ricorda anche un frammento dell'*Alexander* (*fr.* 53 Vahlen) in cui si dice che i pastori decidono di chiamare Paride *"quapropter"*("per questo motivo*"*) Alessandro. Qual è il motivo? Il secondo nome del figlio di Priamo significherebbe "difensore degli uomini." Il *quapropter* suggerisce che l'autore, forse sulla base del suo modello greco, avesse spiegato nei versi perduti la motivazione di questa decisione da parte dei pastori, ma Varrone rimprovera Ennio, perché in questo caso, come in quello di Andromaca, nessun Latino, privo della conoscenza della lingua greca, può comprenderne il vero significato. Il verso su Andromaca è pronunciato probabilmente da un condottiero greco (Odisseo? Neottolemo?), ma ci manca il corrispettivo originale greco. In nessuna tragedia superstite Euripide si sofferma a spiegare l'etimologia del nome della donna, ma, senza immaginare per forza un verso da cui Ennio abbia attinto pedissequamente questa battuta, si può supporre, anche in base ai già ricordati numerosi indizi sul carattere combattivo di Andromaca disseminati nei drammi classici, che l'autore latino abbia fornito a posteriori una giustificazione del nome della donna. [91] Secondo Vahlen, il verso farebbe riferimento ad Andromaca che cerca di

[89] Traglia 1986, p. 289.
[90] Vd. *supra "*Andromaca in Euripide"(par. 2.1 "*Andromaca").*
[91] Anche nella tragedia attica ci sono vari esempi di spiegazione a posteriori (*in nomine omen*) del nome di un personaggio: A. *Ag.* 681-698 (nome di Elena); S. *Aj.* 31-433 (nome di Aiace); E. *Ba.* 408 (nome di Penteo); *Ph.* 636-637 (nome di Polinice). Secondo Traglia 1986, p. 291 n. 50, Euripide ha inteso il nome di Andromaca

opporsi alle *avances* di Neottolemo,[92] ma per Jocelyn tale ipotesi è poco plausibile e propone che a pronunciare queste parole sia sì Neottolemo, ma forse in occasione della decisione di uccidere Polissena sulla tomba del padre Achille.

106 *nam neque irati neque blandi quicquam sincere sonunt.*
«Ché né coloro che parlano in preda all'ira né quelli che usano parole carezzevoli parlano in modo sincero».

Anche in questo caso la fonte è Nonio (Non. 812 Linsday), ma è impossibile stabilire il contesto o il personaggio parlante. Traglia[93] riporta un ipotetico collegamento con *Hec.* 299 ss., ma lui stesso ammette che sono solo supposizioni non suffragate da alcun indizio. Secondo Steuart, il verso suggerisce una possibile influenza da parte dell'*Andromaca* di Euripide: si potrebbe trattare di uno sfogo contro l'ipocrisia spartana, come in E. *Andr.* 445 ss.[94]

107 *Acherusia templa alta Orci*
saluete infera.
109 *Pallida leti nubila tenebris*
Loca
«O profondi templi acherontei dell'Orco, vi saluto,
regioni dal pallore della morte, fasciate dalle tenebre».

I versi sono riportati da Cic. *Tusc.* 1. 48, che però non fornisce il nome dell'autore, e da Varr. *L.L.* 7.6 che li ricorda come appartenenti all'*Andromaca* di Ennio. Secondo Vahlen, sarebbero di Andromaca, che nella tragedia di Euripide, in pericolo di vita insieme a Molosso, avrebbe pronunciato parole simili (E. *Andr.* 413-414, 501-503). Anche in questo caso ci troviamo di fronte a un caso di difficile soluzione; l'unica osservazione che si può

semplicemente nel senso di "virile" e reputa troppo riduttivo ritenere che nel verso enniano si alluda a un atteggiamento di scontro dell'eroina solo nei confronti di Neottolemo. Ribbeck 1875, p. 86 sostiene che il verso provenga da un originale greco a noi sconosciuto, mentre Leo (in Skutsch 1967 p. 139 n.1) afferma che Varrone attesti solo l'etimologia del nome e non che essa provenga da una tragedia euripidea, in quanto il verso potrebbe essere stato importato da Ennio da qualche altro dramma.

[92] Vahlen 1967, p. 134 mette in correlazione queste parole con quanto si racconta in E. *Tr.* 658 ss.; 673 ss. (cf. *Tr.* 38. 111-112).

[93] Traglia 1986, pp. 291-292, n.51.

[94] Steuart 1926, p. 276.

fare è che a parlare sia un personaggio prossimo alla morte (reale, supposta o desiderata).[95] Invocazioni simili si trovano anche nel tragediografo ateniese Euripide,[96] quando un personaggio parlante femminile sta per abbandonare la vita o desidera la morte, come in *Tr.* 587-594 in cui Andromaca stessa, prima ancora di sapere della sorte del figlio, invoca lo sposo defunto e gli chiede di accompagnarla nel regno di Ade.

111 *Dic*[*ere]*

Frammento tramandato da Fest.- 385 Linsday. In base al confronto con la fonte gli editori propongono la lettura di *dic* <*ere*> <*summusi*>.

2.5 L'esilio di Andromaca

A differenza di questi, in altri frammenti dello stesso autore la condizione femminile è ben evidente. In un verso dell'*Hecuba* (181 Jocelyn) si dice che la moglie perfetta è "*quae tibi in connubio verucunde et modice morem gerit*", cioè la sposa morigerata, rispettosa, moderata e sottomessa all'uomo.[97] In un altro della *Melanippa* (CXVIII Jocelyn), sintetizzato da Gellio (5 1.11-14), si dice che la moglie non deve essere né troppo bella né troppo brutta. In *Andromeda* 112 Jocelyn[98] e nel *Cresfonte* 132 Jocelyn[99] si sottolinea la funzione riproduttiva della donna.[100] Dai pochi versi pervenutici è difficile stabilire quale immagine della moglie di Ettore il poeta latino volesse restituire, tuttavia, è innegabile che la donna, come il personaggio euripideo, insiste sulla sua vita a Troia, quasi come se la sua esistenza iniziasse con il suo arrivo da sposa nella terra del marito, esattamente come avviene nell'*Andromaca* del tragediografo ateniese. Si pone l'accento sul contrasto fra passato felice e presente sventurato, sulla disgrazia abbattutasi sul nobile personaggio. Non si sa con certezza se il figlio sia già morto, ma i riferimenti allo scudo e al lavaggio del corpo potrebbero rappresentare una conferma, perché, anche se già nell'*Iliade* Andromaca immagina con

[95] Per Jocelyn 1969, p. 256 potrebbe essere anche Astianatte.
[96] Traglia 1986, p. 292 ricorda E. *Hec.* 367-368.
[97] Non solo nelle manifestazioni verbali, ma anche sessuali, secondo Mactoux-Citti 1990, p. 59.
[98] *Liberum quaesendum causa familiae matrem tuae, «*Madre di una tua famiglia al fine di ottenere figli*»* (trad. it. Traglia 1986, p. 295). Forse chi parla è Cefeo che sta concedendo in matrimonio la figlia Andromeda a Perseo, ma potrebbe trattarsi anche di Andromeda che acconsente a sposare Perseo. (vd. Traglia 1986, p. 294).
[99] *Ducit me uxorem liberorum sibi quaesendum gratia*, «Mi conduce in sposa per ottenere suoi legittimi figli».(trad. it. Traglia 1986, p. 297). A parlare è Merope che ha una storia simile ad Andromaca, essendo stata costretta a sposare Polifonte, l'uccisore dello sposo.
[100] Concetto insito già nel nome di *matronae*, che indica le donne unite da *matrimonium* destinate a divenire *matres*. Vd. Mactoux-Citti 1990, p. 51, 58-60 (cf. E. *Andr.* 4).

estrema veridicità il futuro del figlio, i dettagli del *post mortem* del fanciullo farebbero pensare più a una profezia, adatta semmai a Cassandra, di cui nel testo, però non c'è traccia.[101]

Non è privo di fondamento ipotizzare che Ennio immortali il momento della partenza della donna, come suggerisce il lamento, che rappresenta un vero e proprio addio a Ilio. Il poeta latino può aver adattato l'estremo saluto delle Troiane presente nell'opera di Euripide al suo personaggio, facendola diventare il simbolo di tutte le prigioniere: la principessa ha visto morire il marito, ha ascoltato (da un messaggero o da un eroe greco) i dettagli della triste fine del figlio e della sua sepoltura, si accinge a partire (nelle *Troiane* è partita prima della sepoltura) o è appena partita e, angosciata dal suo imminente futuro, manifesta i suoi sentimenti, insistendo spasmodicamente sul concetto dell'abbandono della patria. Allo stato attuale delle nostre conoscenze, non esistono indizi per credere che il luogo d'azione sia già la reggia di Neottolemo né che la situazione possa essere simile a quella dell'*Andromaca* euripidea.

L'esilio risulta essere l'elemento più significativo del lamento, su cui è opportuno porre l'attenzione. Dagli esigui versi superstiti è impossibile stabilire se Ennio abbia voluto presentare Andromaca come moglie e madre ideale, seguendo il suo modello, ma, senza alcun dubbio, ha voluto sottolineare il suo attaccamento a Troia e il passaggio da una condizione fortunata in patria a una sventurata in un paese straniero. Andromaca, non proclamandosi prigioniera ma *exul*, 'romanizza' con una semplice parola il suo personaggio e tutto il contesto. Il poeta latino avrebbe potuto definirla, in linea con i predecessori greci, 'schiava', perché il fenomeno della schiavitù nel III sec. a. C. a Roma è ben conosciuto e non avrebbe avuto bisogno di ulteriori filtri: con il termine '*captiva'* tutti avrebbero inteso la condizione in cui si trovava la donna.[102] Non sappiamo se questa tragedia sia stata composta prima o dopo la conquista di Ambracia (189 a.C.), città dell'Epiro (ultima sede di Andromaca), fondata secondo la tradizione da Ambrace, figlio di Tesproto, e alla cui conquista partecipa lo stesso Ennio al seguito del console Marco Fulvio Nobiliore; dai resoconti storiografici apprendiamo che Ambracia, essendosi arresa, non incorre nello *ius belli* che prevede la vendita delle donne e dei bambini del popolo conquistato come schiavi, a differenza di quanto accadde qualche tempo dopo a Cefalonia. Ennio quindi conosce

[101] Andromaca o qualche altro personaggio avrebbe dovuto immaginare non solo che Neottolemo concedesse alla concubina il privilegio di non portare le spoglie del marito in patria e che lo scudo divenisse la tomba del figlio, ma forse anche la partenza improvvisa della prigioniera alla volta di Ftia e la sua impossibilità di occuparsi delle esequie del figlio.

[102] Sul fenomeno della schiavitù nel III sec. a. C. e in Ennio cf. Mactoux-Citti 1989.

perfettamente la situazione servile, che permette a Roma di imporre il suo imperialismo, ma preferisce sorvolare su questo aspetto, essendo lui stesso appartenente a un popolo conquistato, e si sofferma invece sulla reazione di chi è costretto ad allontanarsi piuttosto che sulle azioni dei conquistatori. Ennio pone l'accento su una nuova condizione di Andromaca, sconosciuta dal modello, ma che avrà fortuna nei secoli successivi.[103]

Per i Romani l'esilio rappresenta una delle esperienze più tristi degli uomini. Per capire cosa l'autore voglia comunicare si può analizzare un verso dell'*Alcumaeo* (42 Vahlen) "*Multis sum modis circumventus, morbo exilio atque inopia*."[104] Alcmeone, figlio di Anfiarao (un combattente della tragedia eschilea dei *Sette contro Tebe*) e matricida,[105] è perseguitato dalle Furie. L'esilio è una sventura enorme, in una posizione mediana fra la malattia e l'ignobile povertà (*inopia* deriva da *in* privativo+ *ops* risorse).[106] Il verbo *circumvenio* appartiene al lessico militare e significa "circondare." Il personaggio è come se stesse combattendo contro un nemico fisico, ma viene accerchiato e sente di non avere possibilità di fuga.[107]

Un'altra testimonianza diretta preziosa, seppur appartenente al I sec. d. C., proviene da Ovidio; l'autore, infatti, descrivendo le sue esperienze da esiliato in *Tristia* ed *Epistulae ex Ponto*, definisce l'*exilium* come un *morsum,*[108] cioè qualcosa che morde, erode, affligge e danneggia l'individuo, ma nello stesso tempo lo tiene stretto e legato.[109] È un concetto fortemente icastico, che rende palpabile il sentimento provato da chi è costretto ad abbandonare la patria. Il termine *ex (s)ilium* da *exul* ha un etimo incerto: nel *Lexicon* del Forcellini[110] si dice che proviene da *ex* + *solum*, cioè "essere fuori dal suolo patrio", ed è ciò che i Greci chiamavano ἐxorismoév "espulsione fuori dai confini"(ὁrίzw "determinare un

[103] Secondo Consoli 2012, p. 67, l'autore è sensibile a questo aspetto proprio perché anche lui si trova lontano dal suo paese natio. Medea, rivolgendosi alle donne di Corinto, sostiene che anche gli esuli possono preoccuparsi del bene pubblico della città che li ospita (219-220 Jocelyn).

[104] «Io sono assediato in mille modi, dalla malattia, dall'esilio e dalla miseria» (trad. it. Biondi 2001-2003, vol.3, p. 1257).

[105] L'eroe uccide la madre Erifile, perché, in cambio della collana di Armonia, ha spinto il marito Anfiarao a partecipare all'assedio di Tebe, pur sapendo che sarebbe morto. Per il mito vd. Guidorizzi 2012, vol.2, pp. 1563-1564. Per Erifile, *ivi*, p. 1630.

[106] Si è già sottolineata l'importanza della ricchezza a Roma. Vd. *supra,* par. 2.2 "*Andromacha* (85-99 Vahlen): testo e traduzione*"*. Mactoux-Citti 1990, pp. 52-53 rilevano che i tre termini sono presentati con una *climax,* per cui la povertà, essendo introdotta dalla congiunzione *atque*, che ha un senso aggiuntivo e introduce un elemento più enfatico, è da considerarsi il male peggiore. Ennio tende a diffondere l'ideologia romana della classe dirigente per cui la mancanza di *opes* coincide con la mancanza di *sapientia* (Mactoux-Citti 1990, p. 60).

[107] Cf. Biondi 2001-2003, vol.3, p. 1258. Jocelyn 1969, p. 191 osserva giustamente che *morbus* indica la malattia del corpo e della mente; l'e*xilium* è la perdita della patria, destino che tocca a tutti i parricidi del mondo eroico (cf. tragedie di Eschilo ed Euripide)- ma anche ad Atene in epoca storica- e, infine, *inopia* è la perdita di ricchezze, potere e amici (cf. E. *HF*. 1325 ss.; *Med*. 551ss.).

[108] *Pont.* 1. 3.43.

[109] *DLL s.v.*

[110] *LTL s.v.*

confine"e ὅrisma "confine, limite"). Anche Meillet ed Ernout riportano che per i Latini il termine era in rapporto con il *solum,* risultando così sinonimo di *extorris* "*ex* + "*terra"*. La forma radicale **el* del secondo formante (*ex-ul*) sarebbe legata alla forma verbale *elu* "*to go up, to go away*",[111] che alcuni però collegano a ἐλαύνω (connotato di espulsione forzata). Meillet & Ernout e Semerano propongono di collegare il secondo formante della parola ad *ambulo,* formato da *amb-ul-o* e glossato correttamente dal punto di vista etimologico con *circumeo*.[112] Bisogna notare che la stessa radice si trova nel verbo *salio* e ἅλλομαι, "salto giù, mi tuffo" che accompagnato da *ex* (*ex-silium*) significherebbe "uscire fuori con un balzo, con un salto". L'esilio quindi si configura come un salto in una realtà diversa, lontano dalla propria terra; è un abbandono fisico -che determina anche quello culturale- del suolo patrio rappresentato dal fatto che i piedi si sollevano da una terra e dopo il salto poggiano su un'altra. È un cambiamento improvviso, uno stacco netto, che non permette contemporaneamente comunicazione fra i due suoli: l'uno implica l'abbandono dell'altro.[113] A tal proposito i *veriloquia* ("etimologie*"*) romani, pur filologicamente a volte poco attendibili, sono interessanti per capire come a Roma la concezione di esilio sia fisica e concreta.[114]

Exilium, terra, solum rappresentano un trinomio inscindibile, infatti il sinonimo di *exul* è *extorris* "colui che sta fuori dalla terra."[115] L'esule è in costante rapporto con la terra che abbandona ed è tendenzialmente così tanto legato alla sua patria e ai suoi costumi che cerca

[111] *DELL s.v.*; Semerano 1994 *s.v.*

[112] Il senso primario è "andare in giro, fare un giro a piedi". Nel linguaggio familiare, a cui il verbo soprattutto appartiene, si impiega come sinonimo di *eo, gradior, vado*, con il senso di "camminare a piedi"e si oppone a *sedeo*.

[113] Il forestiero è colui che proviene da un paese diverso (da *foras* "fuori"), esattamente come lo straniero (da *extra* "fuori"), ma i due concetti semanticamente sono molto differenti. I due avverbi (*foras* ed *extra*) sembrano indicare il medesimo significato ma la loro etimologia fa capire quanto siano distanti l'uno dall'altro. Il primo termine ha lo stesso etimo di "*foris*", "porta, ingresso" cioè qualcosa che mette in comunicazione un dentro con un fuori che è confinante; il secondo termine ha in sé qualcosa che lo lega strettamente al diverso: lo straniero è al di fuori della normalità, si colloca vicino alla straordinarietà, è un'altra cosa, un altro individuo, è un estraneo. La differenza fra i due avverbi è tanto più evidente se si tiene in considerazione che *extra* come preposizione con l'accusativo indica l'eccezione e il disaccordo. Verso il forestiero ci può essere apertura*:* in senso traslato, infatti, le *fores* (porte) indicano tutto ciò in cui c'è *foramen* (appunto un'apertura) che consente un accesso (*LTL, s.v.*); verso lo straniero, invece, c'è chiusura, esclusione. L'esule è più uno straniero che un forestiero.

[114] In Virg. *Aen.* 2.637 Anchise rifiuta di soffrire l'esilio (*exilium pati*) e Serv. *In Aen.* 2.637 commenta il passo spiegando che "*exilium dictum quasi extra solum*", cioè andare in esilio è come dire andare fuori dal terreno che Anchise ha sempre calpestato (Cf. Cassiodoro, *Grammatici latini* 7. 152. 6, l'*exilium* è come se fosse un *exsolium*). In Cic. *Caecin.* 100 sostiene che gli esuli sono coloro che "*solum vertunt*". Per l'illustre oratore quindi l'esule muta il *solum* su cui ha sempre camminato con un altro in cui troverà rifugio. La fisicità della parola si comprende meglio se pensiamo che *exilium* indica in latino tanto l'abbandono del proprio *solum,* quanto per metonimia il luogo fisico in cui ci si rifugia (Cf. Verg. *Aen.* 3.1 ss.). Vd. Bettini- Barbero 2012, pp. 13-17, a cui devo la maggior parte delle osservazioni sull'esilio a Roma e dei riferimenti alle fonti.

[115] Cf. Liv. 530. 6.

di ricostruire la propria cultura in un ambiente straniero, mantenendo una forte identità e rifiutando l'integrazione con la città che lo ospita.[116] Come si vedrà, gli stessi Eleno e Andromaca vanno in Epiro e ricostruiscono la loro Troia in terra straniera[117] e la triste moglie di Ettore diventa addirittura il simbolo dell'immigrata per eccellenza nel *Cigno* di Baudelaire.[118] La concretezza dell'esilio per i Romani è indicata anche dalla condizione di esclusione che investe un individuo che decide di allontanarsi o è allontanato dalla propria comunità. Infatti, chi incorre nell'*exilium* va incontro all'"*aqua et igni interdictio*",[119] che è esattamente il contrario di ciò che accade alla sposa che durante le nozze riceve l'acqua e il fuoco, simboli di rigenerazione, calore e nuova vita, in quanto, come osserva Bettini, ciò allude all' "*esclusione dalle due sostanza da cui deriva la vita umana.*"[120]

Non solo: l'esule è uno straniero e per i Romani ciò significa rischiare di perdere anche la lingua, che, già in ambito greco, è l'elemento di identità del popolo; perdere la propria lingua è come perdere se stessi.[121] La conoscenza della lingua si mette in relazione al *cor,*[122] cioè al luogo di consapevolezza, di senno, della mente, dell'animo, alla sede delle passioni.[123] La lingua dei Romani deve essere pura, priva di barbarismi o solecismi.[124]

---

[116] Questo accade anche in Grecia: caso eclatante è quello dei Plateesi che in seguito alla distruzione della loro città ad opera dei Tebani nel 427 trovano rifugio ad Atene, ricevendone addirittura la cittadinanza, ma mantengono le loro usanze e anelano sempre a far ritorno nella loro città (varie le testimonianze da Tucidide a Senofonte e Lisia). Vd. Bearzot 2007.

[117] Cf. *infra* la condizione della "piccola Troia" a Butroto (parr. 3.2-3.4). Anche nelle colonizzazioni greche di età storica i coloni costruiscono fisicamente una città speculare alla patria (per esempio Siracusa imita la madrepatria Corinto).

[118] Vd. "Approfondimento: alcuni percorsi post-classici della figura di Andromaca", par. 4 "L'Andromaca virgiliana di Baudelaire".

[119] Fest. *De verborum significatione* 3, 77 Lindsay.

[120] Bettini- Barbero 2012, pp. 17-18.

[121] *Ivi,* pp. 24-29.

[122] Ennio conosce tre lingue (greco, osco e latino) e quindi dice di avere *tria corda,* perché al di là delle diverse strutture linguistiche le lingue celano modi differenti di accostarsi al mondo, alla realtà. Il latino e il greco sono le lingue della cultura e la classe dirigente è bilingue anche in età successiva (Vd. Canfora 1994, pp. 19-25), mentre l'osco è un dialetto tipico dell' Italia centrale, che ha avuto una grande fortuna anche in campo letterario, benché a poco a poco soppiantato dalla lingua dei vincitori, il latino. A Rudiae, città natale di Ennio vicino a Lecce, si parla il messapico una lingua di un'antica popolazione proveniente dall'Illiria o dall'Anatolia, stanziatasi in Apulia (i Messapi, appunto). Ennio non cita questa lingua, probabilmente, perché non ha avuto nessuna rilevanza letteraria (Vd. *ivi,* p. 27). Forse il poeta, superando le valutazioni negative sui bilingui (vd. nota *infra*, stesso paragrafo), da un lato ha voluto affermare il suo orgoglio di essere il portavoce di tre culture e di saper parlare più lingue, dall'altro non ha rinnegato le sue origini. E così, dopo aver ricevuto la cittadinanza romana nel 184 a.C. afferma: *Nos sumus Romani qui fuimus ante Rudini* (Enn. *Ann.* 12, 377 Vahlen^2). Potrebbe ricercarsi anche in questo fattore, la sua attenzione per Andromaca-esule, donna di un paese conquistato, ma che continua a essere intimamente troiana. La vedova di Ettore, il cui ultimo luogo d'approdo è l'Epiro, terra situata di fronte al Salento, può aver ispirato il poeta, che deve aver visto nella vedova di Ettore la personificazione delle conseguenze della violenza bellica sugli aspetti più intimi di una persona (sradicamento dalle proprie origini e dalla propria cultura).

[123] Vd. Bettini- Barbero 2012, pp. 26-27. Il ricordare (*re-cor-dor*) fa riferimento al bagaglio di memorie e conoscenze. Ovidio (*Tr.* 3.14, 45 ss.; 5.7, 55; 5.1257) teme di perdere la lingua madre e quindi la propria consapevolezza. Il poeta ha paura di dimenticare il *purus sermo* e di diventare bilingue, perché cambiare lingua significa cambiare usi e costumi (Ov., *Tr.* 5.7.49-56). Già Plauto in *Poen*. 982 ss. sostiene che cambiare

L'esilio, tuttavia, non è una punizione ma un allontanamento dalla punizione almeno fino all'età repubblicana.[125]

Ennio, a prescindere da tutti gli aspetti tradizionali che sicuramente saranno stati presenti, ma che sono andati perduti per la frammentarietà dell'opera, ha voluto probabilmente creare una nuova immagine della moglie di Ettore, facendo indossare all'eroina delle vesti romane, che la rendessero più comprensibile ai fruitori della rappresentazione. La vedova di Ettore, come Cassandra, Ecuba e Polissena, quindi, non cadrebbe nell'infima condizione di schiava che ne potrebbe modificare l'integrità morale agli occhi della collettività,[126] ma è presentata come una sventurata perché condannata a perdere la sua identità. Andromaca abbandona la sua veste mitica e ideale, per farsi più reale e concreta manifestando quei sentimenti umani che i Romani possono condividere e dai quali si lasciano coinvolgere e commuovere.

3.1 Il terzo libro dell'*Eneide* di Virgilio[127]

Dopo Ennio, in base alle nostre conoscenze, bisognerà aspettare fino all'età augustea per incontrare un'altra fonte che si occupi della vedova di Ettore. Nell'*Eneide*, terminato il racconto della distruzione di Troia (II libro),[128] Virgilio, infatti, inserisce Andromaca dopo l'episodio di Polidoro e delle Arpie, nel terzo libro, considerato per la descrizione delle narrazioni il più odissiaco dei dodici ma con una profonda ispirazione tragica.[129] I Troiani

---

lingua significa modificare i propri *mores*. Cicerone *(Rep.* 2.7), infatti, ritiene che la corruzione sia determinata dalla mescolanza di lingue, di modi di comportarsi e di merci.

[124] Se la lingua rappresenta l'identità di un individuo, il bilingue è sospetto in quanto è come se avesse due identità (Plaut. *Poen.* 1032 ss.: «mistilingue dalla lingua biforcuta come un serpente». Cf. *Pers.* 298 e *Truc.* 780). L'ingannatore ha due lingue: una del vero e una del falso (Cf. favola del serpente di Fedro, *Phaedr.* 4.20 e *CGL* 4,592,2). Venere teme per Enea perché i Tirii sono bilingui (*Aen.* 1.661). L'unica eccezione è rappresentata dal latino e greco, ma l'abbinamento del latino con un'altra lingua viene visto con diffidenza. Vd. Bettini -Barbero 2012, pp. 46-51.

[125] Nell'epoca augustea il termine *exilium* indica già la pena, come quella comminata a Ovidio. La *relegatio* del poeta non è solo fisica ma anche linguistica: non capisce la lingua del posto e non riesce a farsi capire ed è costretto a esprimersi a gesti.

[126] Andromaca è l'unica che dovrà concedersi al proprio padrone e vivere accanto a lui (Cassandra muore appena arriva ad Argo; Ecuba, essendo anziana, viene destinata solo a lavori domestici e Polissena viene immolata sulla tomba di Achille), ma, nonostante questo, nell'immaginario romano, come già prima in quello greco, rimane nell'animo univira.

[127] Lloyd 1957a e Cova 1965 affrontano il problema dell'unità del terzo libro e il tema del viaggio (cf. anche Cova 1994, pp. CIII-CV). Il primo studioso si sofferma sulle scelte di Virgilio di fronte al materiale mitico: il poeta avrebbe seguito l'alessandrinismo romano, intervenendo per evitare contraddizioni e arricchendo la narrazione con l'elemento patetico. Il secondo cerca di riscattare il libro terzo dai giudizi negativi (frammentarietà, incompiutezza) della critica. Sui problemi di composizione del libro terzo vd. anche Cova 1994, pp. LXXXIII-C.

[128] Enea sta narrando in flashback le vicissitudini del suo popolo alla regina Didone. Il suo racconto occupa il secondo e terzo libro.

[129] La Penna 2007, p. 120. Lo studioso sottolinea come il libro nella sua ispirazione odissiaca si sostanzi nella presenza del filo della sorpresa (incontro con Polidoro, con Andromaca, con Achemenide. *Ivi* pp. 121-122),

incolpevoli[130] lasciano la patria e cercano nuovi luoghi per insidiarsi. [131] In lacrime, come le prigioniere troiane nella tragedia euripidea, Enea si appresta a partire per divenire un esule.[132] I profughi giungono prima in Tracia, dove avviene il prodigio di Polidoro,[133] per il quale vengono celebrate le esequie da parte delle donne. I Troiani fanno rotta verso Delo e, avendo interpretato male un responso divino, decidono di dirigersi a Creta, ritenendola la terra promessa; qui costruiscono le mura e fondano la città di Pergamo. Dopo una carestia, i Penati, apparsi in sogno a Enea, rivelano che i profughi hanno frainteso le parole del dio e li incitano a non desistere dal viaggio[134] e a dirigersi verso l'Italia, la terra d'Esperia da cui proviene Dardano, progenitore della stirpe troiana. Il popolo fuggiasco riprende la sua ricerca ma viene sorpreso da una tempesta che lo soverchia per tre giorni e tre notti. Stanchi e sfiniti i naviganti fanno una sosta e approdano sui lidi delle Strofadi, nel mar Ionio, ma sono costretti ad abbandonarle presto perché le isole sono infestate dalle Arpie. Continuano il loro viaggio per mare stando attenti a rimanere lontano da Itaca. Dopo essersi fermati per svernare a Leucate, promontorio dell'Acarnania, vicino ad Azio, dove Apollo è particolarmente venerato, raggiungono l'Epiro e incontrano prima Andromaca e poi Eleno, fratello di Ettore e ormai marito della cognata. Dopo essere stati colmati di doni, i Troiani ripartono alla volta dell'Italia, rasentano lo stretto di Messina, passando incolumi tra Scilla e Cariddi, e fanno una breve sosta vicino al monte Etna. Qui incontrano Achemenide un soldato di Ulisse abbandonato dai suoi compagni in fuga da Polifemo. Salpati in fretta raggiungono Drepano, dove muore Anchise. Si rimettono in mare ma colti da un'altra tempesta approdano sui lidi cartaginesi, presso la regina Didone. Qui termina il racconto e la storia si ricollega agli avvenimenti del primo libro.

La sosta a Butroto è già presente nella tradizione. Da qui Enea si sarebbe diretto verso l'interno per consultare l'oracolo di Dodona. Virgilio fonde in maniera innovativa i due luoghi facendo sì che il vaticinio avvenga per bocca di Eleno.[135] Questa tappa del viaggio occupa la parte centrale del libro e si divide in tre momenti: incontro con Andromaca,

---

mentre in quella di ispirazione tragica nel filo del *pathos* (lo smarrimento di Andromaca di fronte alle armi troiane e il suo irrigidimento, reazioni rese più evidenti dalla presenza di allitterazioni. *Ivi* pp. 122-128).

[130] *Aen.* 3.1-2 : *gentem immeritam.*

[131] *Aen.* 2. 4: *diversa exilia*.

[132] *Aen.* 3.11: *feror exul*, "sono portato esule", il verbo in diatesi passiva suggerisce l'idea di passività, remissività e rassegnazione dell'eroe.

[133] La storia di Polidoro risente dell'*Ecuba* euripidea.

[134] *Aen.* 3.160 "*longumque fugae ne linque laborem*".

[135] Cova 1994, p. XLIV. Lo studioso riporta anche l'ipotesi di Klingner, secondo cui Virgilio avrebbe optato per Butroto perché qui, stando alle affermazioni di Dionigi (1.51.1), ci sarebbe stato un colle chiamato Troia, a cui il poeta si sarebbe ispirato per l'elaborazione della ricostruzione di una piccola Troia(*ivi,* p. LI).

profezia e congedo di Enea. Tutto ciò suggerisce un graduale allontanamento dell'eroe dal suo passato (Andromaca, morte di Anchise) verso la realizzazione del suo futuro.

Questo libro, composto da vari episodi, ha destato problemi nell'individuazione della sua unità, che La Penna trova in parte nella rivelazione progressiva della nuova patria.[136] Si può osservare che tutte le peregrinazioni dell'eroe e dei suoi compagni sono finalizzate a fondare una città diversa, annullando in parte le proprie origini e fondendosi con gli usi e i costumi di altre genti.[137] L'episodio di Andromaca ed Eleno rappresenta lo spartiacque fra due momenti del viaggio fondamentali: il primo gravita intorno alla Grecia e culmina con l'approdo ad Azio, luogo in cui storicamente avviene la battaglia che vede vincitore Augusto e che dà il via al suo potere e alla ripresa della pacificazione universale; il secondo ruota intorno a orizzonti italici (Sicilia), che presentano la meta vicina, ma non facilmente raggiungibile (ancora naufragi e approdi in altre terre). Simbolicamente Azio può indicare l'abbandono della vita precedente in favore di una nuova vita che si oppone a quella di Andromaca ed Eleno, rimasti ancorati a una "falsa" Troia, che pone fine alle loro peregrinazioni e li illude di aver ricostruito la patria persa.

3.2 L'episodio di Andromaca ed Eleno (*Aen.*3. 294- 357, 463-505)

I profughi arrivano a Butroto, in Epiro,[138] e qui vengono a sapere che su quella terra regna il figlio di Priamo, Eleno (v. 295: *Priamiden*),[139] che ha sposato (v. 296: *coniugio…potitum*,

[136] La Penna in Cetrangolo 1966, p. LIV; LX. Sulla complessità del libro terzo e sulla critica inerente a questo vd. Cova 1994, pp. XIII-XVI. Sulla suddivisione simmetrica del libro in nove episodi raggruppabili in tre parti composte ciascuna dagli episodi di tre luoghi diversi (Tracia, Delo, Creta- Strofadi, Azio, Butroto- Italia, lo Stretto, Ciclope) vd. Lloyd 1957 a e il commento di Cova 1994 p. XXXI.

[137] Quint 1982-1983 pp. 36-39 sostiene che il libro terzo allegorizzi il piano dell'*Eneide*: c'è la necessità che si dimentichi il passato e che i vecchi nemici si riconcilino, diventando un popolo solo, come sotto Augusto gli avversari delle guerre civili. L'oblio del passato permette di iniziare una nuova vita, ma nello stesso tempo porta con sé il rischio di ripetere gli errori (e infatti, Enea non dimentica la morte di Pallante e uccide senza pietà Turno).

[138] Località di fronte a Corcira, identificata con l'odierna Butrinto, in Albania, in cui Augusto, dopo la vittoria nella battaglia di Azio, avrebbe dedotto una colonia per i veterani. Corcira viene identificata con l'isola dei Feaci, l'ultima tappa di Ulisse prima di tornare a Itaca. Simbolicamente questo indica l'abbandono dei luoghi odissiaci per l'approdo in luoghi diversi e lontani dalla narrazione precedente. Cf. Cova 1994, p. 82. Sulla presenza di Enea e Andromaca in Epiro, sull'evoluzione della tradizione e sulla presenza del mito troiano in questa terra vd. Canavero 2002. Secondo la maggior parte della tradizione Pirro dopo la guerra di Troia torna a Ftia, ma Pausania (1.11.1) racconta che l'eroe, seguendo l'oracolo di Eleno, abbia preferito fermarsi in Epiro, dove avrebbe avuto tre figli da Andromaca.

[139] Cf. la sua prima presentazione in *Il.* 6.76 (Priamiédhv ˝Elenov). Il patronimico serve a collegare immediatamente Eleno con la famiglia reale e in particolare con il fratello Ettore e nello stesso tempo allude al paradosso della situazione: il fratello indovino, *alter ego* di Cassandra, guerriero coraggioso, consigliere dello sposo di Andromaca (*Il.* 6.76; 7.44), così come lo sarà qui di Enea, e omonimo di Elena, responsabile della guerra di Troia, è l'unico superstite della famiglia di Priamo e, pur essendo stata la sua città conquistata dai Greci, ora si trova a regnare su una regione greca (v. 295: *Graias regnare per urbes*). Horsfall 2006, p. 238

«si è impadronito del matrimonio/sposa»)[140] la concubina di Pirro e si è sostituito a lui nel potere: Andromaca, quindi, per la seconda volta (*iterum*) è passata a un marito troiano (v. 297: *patrio…marito*[141]). Enea è emozionato e, volendo incontrare i suoi conterranei, [142] lascia il porto e si inoltra nel bosco sacro (v. 302: *in luco*) e qui, per caso (v. 301: *forte*), dinanzi alla città, presso un fiume chiamato Simoenta (v. 302: *falsi Simoëntis ad undam*), incontra Andromaca che sta facendo libagioni (v. 303: *libabat*) con vivande (v. 301: *solemnis dapes*)[143] e tristi doni (v. 301: *tristia dona*)[144] al cenere di Ettore (v. 303: *cineri*),[145] invocando i mani sulla tomba vuota del marito (v. 304: *hectoreum ad tumulum, viridi quem caespite inanem*), dove ci sono due altari, causa di lacrime.[146] Non appena la donna scorge i

---

osserva che un altro paradosso consiste nel ritenere greca una regione considerata un tempo barbara. Cf. Th. 2.80. 5 in cui i Caoni sono definiti barbari.

[140] Williams 1962, p. 117 sostiene che qui si preferisca l'astratto per il concreto, in sintonia con lo *sceptris* seguente. Paratore 1989[2] p. 142 osserva che giustamente Virgilio usa la parola *coniugium* perché la concubina Andromaca è stata ceduta da Neottolemo ad Eleno in punto di morte. Il termine letteralmente indica il legame fra due persone sottoposte allo stesso giogo (*cum+ iugum*. Vd. *DELL s.v. iugum*). Qui implicitamente si ricorda che Eleno e Andromaca sono stati compagni di schiavitù (per la metafora del giogo vd. *supra* "Andromaca in Euripide", par. 3.1 "*Troiane*"e par. 4 "L'Andromaca di Euripide"). Per contrapposizione al verso 317 viene chiamato *coniunx* Ettore. Virgilio decide di non riferire le motivazioni per cui Eleno ottiene un regno e una nobile moglie, probabilmente per glissare sul tradimento della patria che la tradizione imputa all'indovino. Cf. *infra* (nota al v. 329).

[141] Il forte iperbato per cui *patrio* è la prima parola del verso (dopo la congiunzione *et)* e *marito* l'ultima (*patrio Andromachen iterum cessisse marito*) suggerisce l'idea che Andromaca sia ormai un soggetto passivo e inerte (*cessisse* indica letteralmente "diventare possesso di", "toccare a". Vd. *Aen*. 3.333-334; 12.17), un corpo senza un'anima, l'eredità di Neottolemo, pronta a passare di mano in mano, senza opporre resistenza. La sua persona è evanescente, la sua vita è racchiusa dentro quella di un altro individuo, perché lei non ha più vita propria. L'aggettivo non è inappropriato, anche se la patria d'origine della donna è Tebe Ipoplacia e non Troia: infatti, oltre al motivo indicato da Servio (*In Aen.* 3. 297), secondo cui Andromaca è troiana perché ha seguito il marito nella sua patria, trova un'ulteriore giustificazione nella volontà del poeta di creare un personaggio strettamente legato al marito, la cui vita si fonde e si confonde con quella dello sposo. Virgilio, forse sulla scia dell'*Andromaca* di Euripide (vd. *supra "*Andromaca in Euripide", par. 2.1 "*Andromaca*"e par. 2.2 "Commento all'*Andromaca*"), decide di non soffermarsi sulla vita precedente della donna per non distogliere l'attenzione dei lettori dalla finalità principale.

[142] Secondo Horsfall 2006, p. 237 l'incontro fra Enea, Andromaca ed Eleno è una novità: infatti, il riferimento all'incredibilità della notizia dimostrerebbe che Enea non ha nessuna ragione per ritenere che due membri della famiglia reale siano ancora in vita.

[143] Per il significato di *solemnis* nel senso di "sacrifici annuali"vd. Horsfall 2006, pp. 240-241. Già Bettini 2000, p. 214 intende l'aggettivo in questo senso: infatti l'avverbio *forte* "per caso" costituirebbe una spia, per indicare che Enea si trova a incontrare Andromaca proprio quando ricorre l'anniversario della celebrazione della morte di Ettore, data simbolica che ricollega gli eventi al passato e che nello stesso tempo pone le basi per il suo superamento. Cova 1994, p. 83, in accordo con Grimm 1967, p. 153, intende l'aggettivo nel senso etimologico di "*ut solebat*" in sintonia con la devozione di Andromaca verso il marito. Per l'usanza, sin dai tempi omerici, di offrire vivande ai morti vd. Williams 1962, p. 119.

[144] È un'ipallage. Andromaca, in un costante atteggiamento di malinconica tristezza, offre i suoi doni alla tomba vuota del marito.

[145] Riferimento alla cremazione del corpo dell'eroe; qui però si tratta di un cenotafio e "*cineri*" è da intendersi per sineddoche come l'insieme delle ceneri, delle ossa e dello spirito . Cf. Horsfall 2006, p. 243.

[146] Il fatto che i riti per onorare Ettore si svolgano in un l*ucus,* come osserva Servio (*In Aen.* 3.302) fa sì che si sottolinei l'attenzione per la *religio* (osservanza dei precetti religiosi e del rituale) perché *lucus* indica proprio il bosco sacro in cui abitano i mani dei pii, che sono i protettori delle vie (*lares viales*). Il luogo servirebbe a restituire all'eroe e anche al figlio gli onori dovuti (*hectoreum* potrebbe intendersi tanto riferito al solo Ettore quanto al figlio dell'eroe, come intende Servio (*ad loc*.): *hic lucus, qui ad reddenda solemnia Hecrtori et Astyanacti fuerat dicatus*); i due altari, infatti, potrebbero essere uno per il marito, l'altro per Astianatte (Serv.

Troiani (vv. 306-307: *Troia….arma*) sembra perdere la ragione (v. 307: *amens*),[147] e, atterrita da ciò che crede essere un grande prodigio (v. 307: *magnis exterrita mostris*),[148] si irrigidisce (v. 308: *deriguit visu in medio*),[149] diventa fredda (v. 308: *calor ossa reliquit*),[150] perde l'equilibrio (v. 309: *labitur*) e solo dopo parecchio tempo (v. 309: *longo tempore*) riesce a parlare, anche se a stento (v. 309: *vix*).[151] La donna è incredula e, ipotizzando che Enea sia un fantasma, chiede subito del marito (vv. 310: *uerane te facies, uerus mihi nuntius adfers, / nate dea? uiuisne? aut, si lux alma recessit, /Hector ubi est*? «Reale è il tuo aspetto, reale messaggero mi giungi,/ o figlio della dea? E vivi? Oppure, se la luce vitale/ disparve, Ettore dov'è?». Trad. it. Canali in Paratore 2008, p. 97),[152] scoppiando in un pianto dirotto e innalzando grida (*Aen.* 3.312-313: *lacrimasque effudit et omnem impleuit clamore locum*, «Versò lacrime e riempì l'intero luogo di grida»). Enea è turbato e risponde poche parole alla donna in preda allo sconforto (vv. 313-314: *uix pauca furenti /subicio et raris turbatus uocibus hisco,* «Rispondo appena/ rare parole a quella furiosa e turbato schiudo le

In Aen. 3.305). Essendo entrambi morti a Troia, il loro *tumulus* è un cenotafio. Le due are, però, potrebbero essere dedicate al solo Ettore, in quanto l'eroe sarebbe degno di una venerazione doppia. A tal proposito vd. Horsfall 2006, p. 244-245.

[147] Horsfall 2006, p. 246 sottolinea l'assonanza di *arma* e *amens* che si trova anche in *Aen*. 2.314 (*arma amens capio* riferito a Enea). Cf. *Aen.* 7. 460 (*arma amens fremit*).

[148] Andromaca scambia Enea e i suoi compagni per fantasmi. Il cenotafio nel *lucus*, trovandosi al di fuori della città, si configura come un luogo in cui si può venire a contatto con il "morto vivente". Cf. Horsfall 2006, p. 246-247. Inoltre, come osserva Cova 1994, p. 83, Andromaca, vivendo in una dimensione estranea alla realtà, percepisce tutto ciò che è vero come un *monstrum*, con il conseguente rovesciamento dei piani semantici.

[149] Quando Andromaca scambia Enea per un *monstrum*, la donna si irrigidisce (*deriguit)*. Lo stesso verbo è utilizzato al v. 260 quando i compagni di Enea sbigottiscono vedendo le Arpie. Sono due terrori diversi ma entrambi generati da *monstra*, veri o ipotetici. Cova 1965, pp. 447-449 osserva che Virgilio utilizza la *retractio* nei particolari e mai nei motivi principali. Lo studioso parla di *variatio* per indicare i richiami all'interno della narrazione. "*I versi ripetuti o variati sono intenzionali motivi lirici*"(*ivi*, p. 456).

[150] La stessa espressione è usata per la madre di Eurialo (*Aen*. 9.475) quando apprende la notizia della morte del figlio. Bisogna osservare che la descrizione di questa donna ricalca quella dell'Andromaca omerica del ventiduesimo libro, quando la sposa troiana scopre la morte del marito: entrambe non ricevono la notizia da un messaggero, ma sentono un clamore (per la madre del giovane si dice che interviene la fama. Cf. *Aen*. 9.473-474= *Il.* 22. 437) e quando comprendono ciò che è accaduto si trovano all'interno della propria abitazione e stanno svolgendo delle mansioni domestiche (*Aen.* 9.476 = *Il.* 22. 40). Alle due donne cade di mano la spola (*Aen*. 9.476= *Il.* 22.448) ed entrambe si precipitano subito fuori, come impazzite (*Aen*. 9.477-478 = *Il.* 22.460. La madre di Eurialo è *amens*, Andromaca è simile a una Menade). Le due donne gridano (*Aen*. 3.477= *Il.* 2.476) per il dolore. Le parole di saluto a Eurialo rievocano quelle della vedova di Ettore nel ventiquattresimo dell'*Iliade* (si rammarica di non avergli parlato un'ultima volta. Cf. *Aen*. 9.483= *Il.* 24.744-745); nei suoi lamenti riecheggiano i temi già analizzati in Euripide per la morte prematura del figlio. Vd. "Andromaca in Euripide", par. 6.2 "Una madre di nome Andromaca".

[151] La reazione di Andromaca è molto simile a quella che la donna ha nel ventiduesimo libro quando ode le grida della suocera. Le tremano le gambe (*Il. 22*.448: th%v e\leliécqh gui%a); esce di casa come una folle (*Il.* 22.460: mainaédi ĭsh. Cf. *amens*); si ferma alle mura, cade indietro e sviene (*Il. 22*.467); è sorretta dalle cognate (*Il.* 22.473-474. Paratore 1989[2], p. 143, riportando l'osservazione di Forbigen e Merone, sostiene che qui Andromaca stia per cadere e venga sostenuta da Enea) e alla fine inizia a parlare tra le lacrime (*Il.* 22.476).

[152] Horsfall 2006, p. 248 osserva che questo passo riprende *Il.* 22.438 ss. in cui Andromaca non viene a sapere nulla del destino del marito, perché nessun nunzio giunge da lei. Secondo Servio (*In Aen.* 3.312) la domanda serve a sottolineare ancora una volta il valore di Enea che non si sarebbe mai allontanato da Ettore.

labbra».),[153] dicendole che è vivo e che lei vede cose reali (v. 315-316: *uiuo equidem uitamque extrema per omnia duco; /ne dubita, nam uera uides*).[154] Poi le chiede quale sia stato il suo destino privato di Ettore, se in quel momento la sua sorte sia degna a quella precedente[155] e se sia ancora sposata con Pirro. (v. 317-319: *heu! quis te casus deiectam coniuge tanto/ excipit, aut quae digna satis fortuna reuisit, / Hectoris Andromache? Pyrrhin conubia seruas*?' «Ahimè, che sorte ti accolse strappata a un grande/sposo? O quale abbastanza degna fortuna ritorna? Andromaca d'Ettore, serbi le nozze di Pirro?»).[156] La donna, abbassando lo sguardo (v. 320 *deiecit voltum*)[157] con una flebile voce (v. 320: *demissa voce*), così come aveva fatto nelle *Troiane* di Euripide, prima invidia la sorte della cognata Polissena,[158] che non ha dovuto subire il sorteggio dei vincitori ed entrare da schiava nel letto del padrone,[159] poi compiange la sua sorte perché, dopo aver visto la patria

[153] Servio (*ad loc*.) glossa *furenti* con "*insolabiliter et inpatienter dolenti*". Andromaca viene presentata dall'autore con lo stesso aggettivo che contraddistingue Enea quando perde la moglie Creusa (*Aen.* 2.771). La donna nel suo delirio, non vedendo insieme a Enea il marito, rivive per la seconda volta il dolore della perdita. La sofferenza per la morte dello sposo risulta implacabile.

[154] Enea risponde a stento ad Andromaca così come a stento la donna aveva cominciato a parlare (*Vix*. Cf. v. 309=313). Dalle parole dell'eroe si evince una sofferta compartecipazione al dolore della donna. Anche lui è un infelice e, più che vivere, trascina stancamente la sua vita, dopo aver affrontato i dolori più terribili: la perdita della patria e della moglie e un destino di esilio (*vitamque extrema per omnia duco*). L'esclamazione iniziale del verso 17 (*heu*) simboleggia sì una condivisione dei sentimenti di Andromaca da parte del protagonista, ma nello stesso tempo sposta l'attenzione dalla sofferenza della donna a quella personale dell'eroe.

[155] Servio (*ad loc*.) glossa l'aggettivo "*digna*"con "*congrua et priori conveniens*".

[156] Trad. it. Canali in Paratore 2008, p. 99. Enea conosce già la risposta. L'eroe finge di non sapere ciò di cui è già stato informato (vv. 294-297), cioè che Andromaca ha sposato Eleno (cf. Paratore 1989[2], p. 144-145). Il nome di Andromaca, chiuso fra quello di Ettore e quello del suo acerrimo nemico (v. 319 *Hectoris Andromache Pyrrhin*), crea una netta contrapposizione fra i due uomini e fra le due opposte situazioni in cui si è trovata la donna (moglie legittima/concubina). Infine, Enea sa che la sorte toccata ad Andromaca dopo la morte di Ettore non può che essere peggiore: la donna, infatti, viene definita "*deiectam*", cioè è precipitata dall'alto (condizione di regalità) in basso (schiavitù). La principessa troiana non viene semplicemente separata dal suo primo marito, ma subisce, in un certo senso la stessa sorte del figlio, che, buttato giù dalle mura (simbolo della grandezza di Troia), muore piombando a terra (simbolicamente la stessa sorte tocca ad Andromaca che è costretta a rivestire un umile e umiliante ruolo sociale, assimilabile alla perdita della vita). Cova 1994, p. 84 commenta che "*il sintagma Hectoris Andromache…preannuncia la fisionomia morale della donna, contro la notizia dei successivi matrimoni*". Enea tace sulla sua unione con Eleno, ma vi allude quando chiede se la fortuna sia tornata (v. 318 *fortuna revisit*?), domanda, questa, che non può riferirsi alla sua unione con Neottolemo. La richiesta di informazioni sul figlio di Achille può interpretarsi come volontà da parte dell'autore di indagare l'aspetto più doloroso della sorte di Andromaca, per porre l'accento sulla sua sofferenza. L'eroe potrebbe vedere nella vedova di Ettore un *alter ego* della propria moglie, il cui destino avrebbe potuto essere simile. Vd. *infra* (osservazioni su Andromaca e Creusa).

[157] La donna abbassa lo sguardo in segno di pudore, perché si vergogna del ruolo di schiava e concubina che ha rivestito nella reggia di Neottolemo. Il verbo riprende con un poliptoto il participio "*deiectam*"precedente, con un senso diverso ma contiguo: il capovolgimento della sua situazione, a causa del quale è precipitata da una condizione di regalità a una servile, è fonte di vergogna.

[158] Cf. E. *Tr.* 630 ss.; *Hec.* 214. Andromaca invidia la cognata morta. Creusa si compiace di essere morta perché così può evitare di sopportare la schiavitù (*Aen*. 2, 785-788) toccata ad Andromaca.

[159] Il tema del sorteggio, della schiavitù e della violenza sulla donna si trovano anche nelle due tragedie euripidee analizzate. Vd. *supra* "Andromaca in Euripide", *passim*. Il "*tetigit"* del v. 324 sottolinea l'impossibilità della donna di decidere il proprio destino: la donna subisce ciò che la sorte ha deciso per lei. Andromaca elenca tutto ciò che Polissena non ha dovuto subire. In particolare. non le è toccato da schiava il

in fiamme (v. 325: *patria incensa*), è stata condotta per mare (v. 325: *diversa per aequora vectae*) in terra straniera, costretta a sopportare la schiavitù (v. 327: *servitio enixae*)[160] e a subire l'insolenza e l'arroganza del figlio di Achille,[161] che, dopo aver deciso di sposare la spartana Ermione,[162] l'ha ceduta al servo Eleno (v. 329: *me famulo famulamque Heleno transmisit habendam*).[163] In seguito all'uccisione di Pirro ad opera di Oreste Eleno eredita una parte del regno che chiama Caonia, in ricordo del troiano Caone,[164] e qui regge Pergamo e la rocca iliaca.[165] Dopo questo breve racconto, la donna domanda a Enea com'è giunto alla loro terra[166] e soprattutto chiede notizie di Ascanio: vive? ricorda ancora la madre morta?[167]

---

giaciglio del padrone vincitore. Cf. Servio *In Aen.* 3.324 che sottolinea l'importanza semantica di "*tetigit*" riferito a una schiava in quanto si oppone a un ipotetico "*ascendit*" proprio delle spose *("'tetigit' non cum fiducia coniugali ascendit, sed ut solent domino rum toros paventes leviter contingere"*).

[160] Indipendentemente dal numero di figli che la tradizione attribuisce ad Andromaca e Pirro, qui è indubbio che l'autore voglia alludere solo indirettamente a nuove maternità, considerando il fatto troppo doloroso e deplorevole. In tal modo Virgilio può presentare un'Andromaca tutta concentrata sulla vita del passato, immobilizzata nella sua vita troiana, fedele moglie di un solo uomo e madre di un unico figlio. Quest'ultimo fattore verrà sfruttato anche da Seneca e da Racine che presentano la loro eroina come genitrice solo di Astianatte. Cf. Paratore 1966 e Paratore 1989[2], pp. 146-147. Vd. *infra* "Andromaca in Seneca"e "Approfondimento: alcuni percorsi post-classici della figura di Andromaca", par. 2 "L'Andromaca di Racine: *contaminatio* di modelli classici".

[161] Come spesso accade nelle tragedie euripidee (vd. *supra "*Andromaca in Euripide", soprattutto par. 9 "Approfondimenti intertestuali- A) I patronimici"), Neottolemo viene indicato con una perifrasi (v. 326 *stirpis Achillis*) che lo accosta ad Achille, uccisore di Ettore, per amplificare l'idea di dolore sopportato dalla donna. La vedova non parla della nuova maternità, ma allude solo alla violenza subita da parte del padrone.

[162] Neottolemo avrebbe portato via Ermione al promesso sposo Oreste (vv. 330-331 *coniugis…ereptae*), come aveva già narrato Euripide e racconterà Ovidio nell'ottava *Heroides*. Nel verso 328 "*Ledaeam Hermionem Lacedemoniosque hymeneos"* Andromaca, senza menzionare direttamente Elena, suggerisce che le unioni con la stirpe di Leda, da cui è nata Elena, sono infauste, per cui Neottolemo, quasi per una legge del contrappasso, viene punito per la sua violenza su una donna fedele e devota, attraverso un matrimonio con una moglie fedifraga e traditrice (Ermione cospira con Oreste contro il marito). Cf. anche Paratore 1989[2], p. 146.

[163] Nell'*Andromaca* di Euripide la vedova di Ettore sposa Eleno dopo la morte di Neottolemo. Il verso è un'ulteriore conferma della condizione di passività e inerzia della donna, che sembra condividere con Eleno solo il suo destino di schiava (reso ancora più forte dall'uso del chiasmo e del poliptoto "*me famulo famulamque Heleno*"). Le parole di Andromaca non tradiscono nessun sentimento né stima nei confronti del fratello del marito. Bisogna chiedersi se Virgilio volesse in qualche modo alludere all'immagine di Eleno, restituita dalla tradizione, secondo cui, il figlio indovino di Priamo sarebbe stato connivente con gli Achei, aiutandoli a impossessarsi del Palladio, statua che garantiva la protezione di Troia, per vendicarsi della mancata attribuzione di Elena dopo la morte di Paride. Inoltre avrebbe consigliato a Neottolemo di non affrontare il viaggio di ritorno per mare prevedendo una tempesta. Secondo Paratore 1989[2], p. 143 è impossibile ritenere che Virgilio avesse voluto presentare il restauratore di Troia come un traditore, immagine che è presente nella tradizione successiva (Dictys 4.18). Si potrebbe tuttavia ipotizzare che il poeta, pur conoscendo sicuramente questa versione, decida di trascurarla, senza ignorarla del tutto, e nello stesso tempo scelga di non contaminare il personaggio di Andromaca che, se avesse manifestato stima nei confronti di un noto artefice della disfatta troiana, sarebbe stato inficiato nei suoi tratti distintivi. Virgilio sceglie solo di omettere e non di modificare la situazione, riscattando però, Eleno, facendolo divenire il consigliere di un compatriota e non più di un terribile nemico e rendendolo il fondatore di una piccola Troia, come risarcimento per quella distrutta con il suo aiuto.

[164] Sulle ragioni per cui la regione viene chiamata Caonia vd. Paratore 1989[2] p. 148.

[165] Andromaca evita di dire che lei stessa è parte dell'eredità toccata al cognato Eleno.

[166] *Aen.* 3. 338: *aut quisnam ignarum nostris deus appulit oris*? viene ripreso da Enea al termine del suo racconto (v. 715: *hinc me digressum vestris deus appulit oris*).

[167] Il verso presenta un'incongruenza: Andromaca non poteva sapere che Creusa fosse morta. Servio, (*In Aen.* 3.341) riporta che qualcuno sostiene che sia a conoscenza della sorte della cognata in quanto Eleno è un

È incitato ad avere lo stesso valore e animo nobile del padre e dello zio Ettore (vv. 339-343)? [168] La donna si rivolge all'eroe continuando a piangere e lamentarsi, (v. 344: *talia fundebat lacrimans longosque ciebat incassum flatus*), ma Enea non fa in tempo a rispondere, perché arriva Eleno che lo saluta felice (v. 347: *laetus*) e commosso. (v. 348: *multum lacrimas verba inter singula fundit*). I fuggiaschi vengono accompagnati dentro la città che imita in piccolo la patria distrutta[169] e vi rimangono per due giorni. Il figlio di Priamo, avvalendosi delle sue capacità profetiche, informa Enea che, quando approderà sulle coste tirreniche dell'Italia, la sua sede sarà il luogo in cui vedrà una scrofa insieme a trenta porcellini vicino a un fiume. Dopo aver dato utili consigli, ordina di preparare per gli esuli dei doni, fra i quali ci sono le armi di Neottolemo.[170] Anche Andromaca vuole consegnare dei regali per dare il suo ultimo saluto ai compatrioti:[171] vesti istoriate di ricami d'oro (v. 483: *picturatas auri subtemine vestes*) e per Ascanio una clamide frigia[172] di ugual valore[173] e altre vesti (v. 484: *texilibus… donis*). La donna triste si sofferma a salutare il piccolo Ascanio con queste toccanti parole (vv. 486-491):

---

indovino, altri ritengono che la donna lo apprenda dalle grida di dolore di Enea, quando si accorge di aver perso la moglie durante l'incendio di Troia. Lo stesso commentatore, però, considera queste spiegazioni prive di grandi fondamenti e propone di ritenere *parentis* nel senso di *patriae.* Heinze 1996, pp. 308-309, osserva che Andromaca chiede se Ascanio si ricordi ancora della madre, perché vuole sapere se, a parti invertite, lei sarebbe rimasta nel ricordo del figlio. Il verso 340 è incompiuto ("*quem tibi iam Troia*") ma si spiega, secondo Cova 1965, pp. 445-446, con la delicatezza di Andromaca che preferisce non concludere la frase per evitare di ricordare Creusa e rinnovare così il dolore all'eroe. Cf. Grimm 1967, p. 158. Feldman 1958 p. 362 e Witton 1960, p. 171 spiegano l'incompletezza del verso con lo stato emotivo di Andromaca, che non avrebbe terminato il discorso in quanto impossibilitata a farlo.

[168] Creusa era la figlia di Priamo, quindi era anche sorella di Ettore. Andromaca chiede accorata notizie di Ascanio, il nipote coetaneo del figlio morto. Anche se ancora non viene detto esplicitamente, la donna rivede in lui Astianatte e pensa che possa aver ereditato la forza e il valore non solo del padre, ma anche dello zio Ettore. Paratore 1989[2], p. 150 sostiene che per Andromaca il marito è l'eroe cui ogni Troiano deve ispirarsi. Il verso viene ripreso anche in *Aen.* 12.440 (con l'unica differenza che nel terzo libro si usa l'indicativo presente, nel dodicesimo il congiuntivo presente). L'accostamento di *Aeneas…Hector* "*risponde all'intento del poeta di sollevare il suo protagonista al livello del grande difensore di Troia, riscattandolo dal grigiore del suo ruolo nell'Iliade*"(Cova 1994, pp. 88-89) Il nome del marito è l'ultima parola che la donna pronuncia, prima dell'arrivo di Eleno, così come le parole in ricordo di Astianatte concludono l'episodio che la vede coinvolta.

[169] Per evitare una ripetizione Virgilio non cita il Simoenta già menzionato al v. 302. Cf. Cova 1965, p. 447. Ovidio *(Met.* 13.720) ricorda Eleno come re di Butroto, copia della patria perduta.

[170] Putnam 1982, p. 275 ha definito giustamente questo dono "*transfer of power*".

[171] Seconda apparizione di Andromaca, che mantiene inalterati i suoi tratti mesti e malinconici, tuttavia, qui il pensiero non è più rivolto a Ettore ma al figlio Astianatte.

[172] Frigia per mantenere il ricordo della patria. Cf. Servio (*In Aen.* 484).

[173] *Aen.* 3.484: *Nec cedit honore.* Cova 1994, p. 105 intende, in accordo con Rostagni, che Ascanio, grazie ad Andromaca, riceve la sua parte di onore come il padre e il nonno. Eleno, infatti, si è occupato dei doni di Enea e Anchise, mentre Andromaca si occupa del nipote, che, essendo ancora un fanciullo, è destinatario dei doni delle donne. Quint 1982-1983, p. 34 osserva che gli eroi dell'*Eneide* ricevono una doppia eredità da Ettore (clamide di Andromaca) e da Achille (armi di Neottolemo), avversari nell'*Iliade*, ma il cui eroismo e lignaggio sono una parte dell'inestinguibile passato.

'accipe et haec, manuum tibi quae monimenta mearum [174]
sint, puer, et longum Andromachae testentur amorem, [175]
coniugis Hectoreae.[176] *cape dona extrema*[177] *tuorum,*
o mihi sola mei super Astyanactis imago.
sic oculos, sic ille manus, sic ora ferebat;
et nunc aequali tecum pubesceret aeuo.'
«Ricevi anche queste, o fanciullo, che ti siano ricordo
delle mie mani, e attestino il lungo amore di Andromaca,
sposa di Ettore. Prendi gli estremi doni dei tuoi,
o unica superstite a me immagine del mio Astianatte.
Così aveva il volto, così gli occhi e le mani;
e ora crescerebbe con te, uguale d'anni»[178] (trad. it. Canali in Paratore 2008, p. 107)

Enea saluta commosso Eleno e Andromaca, il cui destino si è ormai concluso (vv. 493-495: *Vivite felices, quibus est fortuna peracta /iam sua*), a differenza del suo, e, sperando che la nuova Troia non sia più accessibile ai Greci, promette che renderà un'unica terra la città vicino al Tevere, che per volere del fato dovrà fondare, e l'Epiro.[179]

[174] Ricompare in questi versi l'immagine di Andromaca tessitrice già presente nell'*Iliade*. La clamide donata ad Ascanio è stata fatta proprio da Andromaca e non da altre donne.
[175] Un amore che durerà per tutta la lunga vita di Ascanio. Cf. Servio (*In Aen.* 3.487: *de praeterito et de futuro*). Questo forse è il significato di *longum*. Andromaca fa per Ascanio quello che non ha potuto fare per Astianatte: il figlio di Andromaca ha indossato per il suo funerale le vesti che dovevano servire per il suo matrimonio. Potrebbe esserci, quindi, un richiamo all'ultima immagine di Astianatte delle *Troiane* di Euripide, in cui il bambino riceve degli abiti tessuti per ben altri scopi (E. *Tr.* 1218-1220). Le vesti donate da Andromaca potrebbero fare riferimento all'augurio di un matrimonio felice, che il figlio non ha potuto avere. La donna si immedesima nella madre del giovane e sovrappone Astianatte ad Ascanio. Anche in *Od*. 15.126 Telemaco riceve degli abiti tessuti da Elena, come dono per la sua futura sposa. L'addio presenta i protagonisti in una posizione speculare: c'è un marito senza una moglie e una moglie senza marito; c'è un figlio senza una madre e una madre senza un figlio.
[176] Riprende il verso 319 in cui Enea la chiama "*Hectoris Andromache*": la donna si sente ed è presentata solo come moglie di Ettore.
[177] Sono gli ultimi doni perché non si incontreranno più. Cf. Paratore 1989[2], p. 162. Horsfall 2006, p. 351 nota che il sintagma *dona extrema* sia da collegarsi con *tristia dona* (v. 301) e che *extrema* sia spesso in associazione con la morte. Cf. La Penna 2007, p. 128, che confronta questo passo con Cat. 101. 8 ed *Aen.* 11. 24, sottolineando che il modulo si ritrova anche nella letteratura epigrafica funeraria e sostenendo, a mio avviso giustamente, che si tratta di un nuovo addio della madre al figlio, celato sotto l'aspetto di Ascanio.
[178] L'immagine dei due ragazzi si sovrappone. L'anafora di "*sic*" rende più patetico questo addio e fa ipotizzare che accarezzi ciascuna parte del corpo menzionata. Cf. Paratore 1989[2], p. 162. Anche Ecuba nell'estremo saluto al nipote si sofferma sul corpo (mani e bocca) di Astianatte, ritrovando i tratti del figlio Ettore (E. *Tr.* 1178- 1180).
[179] Canavero 2002 p. 164 osserva che in queste parole si rileva un'ironica allusione alla futura conquista romana del regno epirota.

L'episodio, quasi sospeso in una dimensione onirica,[180] sembra dominato dall'idea della morte, evocato forse anche dalla terra in cui si svolgono i fatti:[181] Enea incontra Andromaca davanti al cenotafio di Ettore e i suoi riti sembrano negromantici. Le sue azioni però risultano inutili, perché il marito non ritorna in vita né lei riesce a evocarne il solo spirito. Troia ed Ettore rappresentano il passato che non può più rivivere e che deve essere sostituito dalla realizzazione del futuro. L'abbandono volontario della vita da parte di Andromaca è testimoniato anche dalle domande che rivolge all'eroe, che ricordano quelle delle anime a Odisseo (*Od.* 11.458 Agamennone chiede notizie di Oreste; *Od.* 11. 492-493 Achille domanda di Neottolemo). Quint osserva che c'è un ribaltamento del *topos* odissiaco, in quanto, benché sia Andromaca a scambiare Enea per un'ombra giunta dagli inferi per rispondere alle sue invocazioni, di fatto la situazione suggerisce che sia lei (ed Eleno) a essere più vicini ai defunti, in quanto sono i morti che chiedono ai vivi notizie dei propri cari. [182] Il pianto della vedova è un inconsolabile e implacabile lamento funebre per il marito e il figlio. L'aria è immobile e il *lucus* sembra localizzato in una dimensione onirica, Butroto, dove si vive nell'illusione che ciò che è finto sia vero (v. 302 falso Simoenta; v. 349 una finta Pergamo; v. 497 l'immagine dello Xanto) [183] e dove ciò che è reale sembra finto (v. 307 l'apparizione di Enea sembra un prodigio; v. 311 Andromaca crede che l'eroe sia un fantasma).[184] La vedova e l'eroe sono sorpresi di vedersi, perché chi si credeva morto è inaspettatamente vivo, fornendo così un paradosso per cui la terra dei defunti può essere in realtà un luogo di rinascita.[185] Ilio ormai è crollata e al suo posto vive una sua riproduzione in miniatura: si parla di una piccola Troia, una Pergamo che imita la cittadella originale più grande, un ruscello chiamato Xanto e la porta Scea. La falsa Troia riproduce in piccolo quello che era stata la grandezza della vera città perduta, è il suo doppio, ma è incapace tuttavia di eguagliare e sostituire completamente l'originale.[186] Enea e Andromaca sono sopravvissuti ai capricci della sorte, ma la loro vita è irrimediabilmente cambiata, perché

[180] Cf. Bettini 2000, pp. 214-215.
[181] Per la connessione tra l'Epiro e il regno degli Inferi vd. *infra* par. 4.2 "Andromaca in Properzio". A proposito di questo passo Horsfall 2006, pp. 235-236, osserva che, tuttavia, non è corretto considerare Butroto solamente come emblema di morte, essendo anche simbolo del futuro, tanto in Caonia quanto a Roma.
[182] Quint 1982-1983, p. 33, osserva che, confondendo Enea per un fantasma, Andromaca ipotizza di aver evocato un defunto che avrebbe così risposto alla sua invocazione.
[183] Tutto ricorda Troia, sia dal punto di vista architettonico (rocca, tumulo di Ettore, mura, Porta Scea, reggia e portici) che da quello paesaggistico (*falso Simoenta* e *falso Xanto*).
[184] Andromaca sta sacrificando a un defunto e si trova in un *lucus* dedicato alle anime dei morti, quindi è autorizzata a pensare che Enea non sia vivo. Il suo mondo è costellato da immagini e pallide controfigure del passato, in particolare di Ettore (Bettini 2000, pp. 216-219).
[185] Vd. Horsfall 2006, p. 236.
[186] Vd. Bettini 2000, pp. 119-226, che a tal riguardo parla di una copia *in deterioribus*. Cf. anche West 1983 p. 259.

hanno perso per sempre la loro patria. Labate osserva che la morte delle grandi città serve da *exemplum* per rappresentare la volubilità del destino e la condizione effimera della vita degli uomini. La situazione dell'esule nell'antichità è molto triste in quanto sopravvive alla propria città, costretto a subire la mutilazione dei propri affetti e a volte della propria libertà,[187] esattamente come la vedova di Ettore.

L'incontro fra i due compatrioti poggia su un costante allusivo contrasto fra sorti: Ettore, il suocero Priamo -che rappresenta un secondo padre per l'eroina- e il figlio Astianatte sono morti e sopravvive solo la moglie del baluardo difensivo di Troia, Andromaca, che si trascina nella desolazione e nella continua nostalgia del passato; al contrario, Enea, il padre Anchise e il figlio Ascanio sono tutti vivi e Creusa è l'unica morta. Tanto Ascanio rappresenta la speranza per il futuro, quanto Astianatte la fine di ogni speranza. Se il nuovo regno fondato dai Troiani in Italia guarda al futuro, annullando l'idea del passato, Andromaca ed Eleno rimangono ancorati a usanze patrie, identificandosi con esse e mantenendo inalterata la loro identità di Troiani. Enea e i suoi compagni, pur avendo tentato due volte di ricostruire una città a immagine e somiglianza di Troia, *Aeneades* e *Pergamea*,[188] devono abbandonare il loro proposito e rassegnarsi a perdere, come tutti gli esuli, la propria identità per abbracciarne una nuova e diversa.[189] Dichiarando "Roma, città eterna"(*Aen.* 1.278),[190] Virgilio ha voluto creare un implicito contrasto fra due città, l'una destinata a un futuro glorioso, l'altra, Troia, alla morte. Questa prospettiva è implicitamente già presente nella suddivisione dei libri del poema: se escludiamo il primo libro, tutti i restanti nella parte odissiaca si concludono con morti o con l'idea di morte di personaggi, che in qualche modo impediscono al protagonista di superare il passato (il secondo si conclude con la morte di Creusa, il terzo con quella di Anchise, il quarto narra il suicidio di Didone, il quinto finisce con la morte di Palinuro, tutto il sesto libro gravita intorno al regno degli Inferi),[191] al fine di una rinascita.

[187] Labate 1991, pp. 167-168.
[188] *Aen.* 3.18, 133.
[189] Bettini 2000, pp. 231-236. Per Labate 1991 pp. 179-182 Virgilio illustra il presupposto antropologico in base al quale l'esule tende a ricostruire altrove la patria distrutta, tuttavia Enea fallisce, perché per la fondazione di Roma è necessario che si determini una rottura della continuità fra la città vecchia e quella nuova. Infatti, oltre a questi due fallimenti, l'eroe, quando si insedia nel Lazio, tenta di far rivivere una nuova Troia, ma Giunone si oppone. Davanti alla falsa Troia epirota Enea prova sentimenti ambigui: da un lato commozione per la realizzazione di ciò che rappresenta la massima aspirazione di un esule; dall'altra fastidio perché non viene rispettata la grandezza dell'originale. Sull'esilio cf. anche *supra* par.2.5 "L'esilio di Andromaca".
[190] Labate 1991, pp. 170-172. Lo studioso nella sua disamina sull'opposizione di vita e morte nelle città osserva che la verticalità è propria delle città fiorenti (*Aen.* 2.56), l'orizzontalità di quelle distrutte (*Aen.* 3.11).
[191] L'unica morte incomprensibile è quella di Palinuro, che però si può spiegare con l'imprevedibilità e l'imponderabilità della sorte umana.

3.3 Andromaca in Virgilio

Andromaca viene per la prima volta citata nel secondo libro (*Aen*. 2.455) quando si parla dell'andito segreto attraverso cui la donna passava da casa sua alla reggia di Priamo. Questa prima menzione unita all'episodio di Butroto colloca il suo personaggio all'interno della tematica della sua devozione alla famiglia.

La sua figura sembra essere presente anche nelle commoventi immagini della guerra di Troia rappresentate nel tempio cartaginese: le donne di Ilio che si recano supplici e tristi al tempio di Atena e il corpo di Ettore trascinato da Achille.[192] Inoltre quando Enea racconta l'episodio del cavallo di legno che si accinge a entrare dentro le mura, l'eroe pronuncia afflitto le seguenti parole: *Aen.* 2.241-242: *O patria, o divom domus Ilium et incluta bello/ moenia Dardanidum* («Oh patria, oh Ilio, dimora degli dei, e gloriose in guerra/ mura dei Dardanidi». Trad. it. Canali in Paratore 2008, p. 53), che rievocano i versi enniani (Enn. *Trag.* 92 Vahlen).

La storia della principessa troiana in Virgilio mostra il compimento di quanto rivelato da Teti nella tragedia euripidea *Andromaca* (matrimonio con Eleno e il trasferimento in Epiro. Vd. E. *Andr*. 1245).[193] L'unione fra i due troiani è finalizzata paradossalmente a proteggere la dinastia di Neottolemo e può alludere a una prima forma di riconciliazione fra Greci e Troiani.[194] La donna è in esilio e dopo la schiavitù ha trovato la libertà, ma non la felicità.[195]

Come tutti i pochi personaggi femminili dell'*Eneide*, Andromaca è caratterizzata da una forte emotività che ne compromette la lucidità, ma a differenza degli altri il comportamento della donna non sfocia in gesti estremi né in disperazione (non si uccide per l'amato come Didone, né invoca la morte come la madre di Eurialo): la vedova di Ettore è afflitta da una triste e nostalgica rassegnazione, quasi in attesa della sua stessa morte.

In occasione della sua prima apparizione nell'*Eneide* la donna viene presentata come *amens* "priva di senno" (v. 307) e *furens* "furiosa" (v. 313), esattamente come avviene nell'*Iliade*, in cui la sposa di Ettore ancor prima di fare il suo ingresso in scena è presentata con l'immagine di

[192] *Aen*. 1.479-487. Nel sesto libro dell'*Iliade*, come si sa, Ecuba si reca al tempio di Atena con altre donne, ma fra esse non c'è Andromaca. Eppure le immagini di donne tristi e piangenti unite a quella immediatamente successiva di Ettore non possono non far venire in mente la vedova dell'eroe troiano.

[193] Ma nella tragedia euripidea la donna sposa Eleno dopo la morte di Neottolemo. Virgilio nella costruzione della sua storia riprende sicuramente Euripide, anche nel giudizio positivo sulla morte di Polissena, presente, come si sa, nelle *Troiane*. Non si può escludere, tuttavia, che Virgilio conoscesse direttamente il ciclo epico, in particolare l'*Iliupersis* di Arctino a cui si rifà lo stesso tragediografo ateniese. Sull'argomento si veda la bibliografia presente in Biraschi 1981-1982, p. 286, n.37. Pausania ci offre lo sviluppo successivo del mito, sostenendo che dopo la morte di Eleno la donna si reca a Pergamo con uno dei suoi figli e qui muore. In suo onore in questa città viene eretto un ἡρῷον.

[194] Cf. Cova 1994, pp. XLV-XLVI.

[195] West 1983, p. 257.

una folle (mainomeénh, *Il.*6.389) e successivamente con quella di una Menade (*Il.* 22.460). Virgilio quindi riprende questo aspetto, ma lo carica di un significato aggiuntivo, alludendo non solo all'atteggiamento estremo e parossistico, ma anche a un ritiro volontario dalla realtà.[196]

La sentenza di Mercurio sulle donne "*varium et mutabile semper femina*" (*Aen.* 4.569) non si addice a questo personaggio, perché Virgilio presenta la sua Andromaca come una figura monocorde, tutta chiusa nel suo passato, immobilizzata, congelata. Nulla riesce a distoglierla dal suo precipuo interesse: vivere nel ricordo. Le sue parole sono focalizzate su Ettore non solo quando rievoca il suo passato, ma anche quando parla di Ascanio, che potrebbe emulare il valore dello zio (v. 343).[197] Il fatto che durante la profezia di Eleno la donna sparisca o rimanga muta indica metaforicamente il suo disinteresse per tutto ciò che non sia legato alla sua vita precedente: per lei non solo non esiste il futuro, ma neanche il presente. Andromaca vorrebbe essere morta; la troviamo all'inizio gemente alla tomba del marito e alla fine dell'episodio come donatrice di *monumenta* (v. 486), di *dona extrema* (v. 488); è uno spettro della piccola Troia, città del passato priva di un presente e di un futuro, come lo sono i suoi abitanti, lei ed Eleno.[198]

Andromaca incarna l'ideale di donna romana di età augustea: univira, fedele madre. A Roma, soprattutto in questo periodo, benché sia possibile per una donna risposarsi, tuttavia la vedova che contrae seconde nozze viene ampiamente criticata dall'opinione pubblica. *Univira* è l'epiteto che accompagna le iscrizioni funerarie di donne sposate che godono di gloria oltre la morte e la sposa infedele incorre in gravi sanzioni.[199] Tuttavia Andromaca, continuando a

[196] La follia nell'*Iliade* è data dall'incertezza e dal timore del futuro, nell'*Eneide* la mancanza di senno è determinata dal rifiuto del presente. Cf. anche Putman 1982, p. 273. Totola 2002, p. 11 osserva che nel poema greco l'associazione di questo personaggio (e anche di Demetra negli *Inni omerici*) con le Baccanti deriva dalla "*violenta emozione suscitata dal suono e dalla vista*"e dalla "*presenza del binomio vita/morte*". Questa attenzione per il furore bacchico, che trova il suo culmine nella descrizione di Didone si spiega alla luce del malcontento che agita le donne romane già nell'età repubblicana e che le porta ad accostarsi a questi culti misterici, durante i quali si dà vita a un mondo alla rovescia e a un ribaltamento di ruoli e schemi di vita quotidiana. I Baccanali subiscono una feroce repressione nel 186 a.C., ma l'eco della portata del fenomeno probabilmente si sente fino ai tempi di Virgilio. Vd. Cantarella 1995, pp. 142-145 .

[197] La stessa apposizione "*avunculus*", specificando la parentela, implicitamente alluderebbe ad Ettore, fratello di Creusa, madre di Ascanio.

[198] Il paradosso è che Eleno predice il futuro degli altri, ma sembra non curarsi del suo, perché ne è privo. Cf.West 1983, p. 258.

[199] Paoli 1990, p. 103. Dupont 2002[2], concentrandosi sugli usi della Roma repubblicana, mette in evidenza come il matrimonio che trasforma una *virgo* in *matrona* trovi la sua realizzazione solo nella maternità. La donna sterile può essere ripudiata dal marito (*ivi* pp. 118-119), tanto che nel II secolo a.C, aumentano i divorzi e si moltiplicano i matrimoni con donne feconde, anche già sposate (p. 120). Grande considerazione godono le vedove che allevano da soli i propri figli (pp. 129-130).

vivere senza Ettore, non riesce a perfezionare l'ideale muliebre romano, secondo il quale non solo la moglie deve avere un unico marito, ma addirittura non deve sopravvivergli.[200]

L'autore decide di presentare i tratti salienti della donna -fedeltà al marito e maternità- desunti dalla tradizione, in forma parossistica ed esponenziale, ma per evitare che i due tratti si sovrapponessero l'uno all'altro, sottraendosi vicendevolmente spessore e forza, sceglie di mostrarli separatamente: nella prima apparizione Andromaca è principalmente moglie, nella seconda è madre. Virgilio, però, sa che i due aspetti sono imprescindibili l'uno dall'altro, quindi nella prima parte si concentra su Ettore ma allude alla maternità perduta di Andromaca quando la donna chiede notizie del nipote (v. 339), nella seconda parte si pone l'accento su Astianatte,[201] anche se la donna si dichiara esplicitamente "*coniux Hectorea*" (v. 488).[202] I due pensieri quindi convergono e non si escludono a vicenda giacché i figli rappresentano l'immagine del padre e, di conseguenza, se Ascanio assomiglia ad Astianatte, si arguisce per sillogismo che l'immagine del figlio di Enea rievoca anche quella del marito di Andromaca (Ascanio=Astianatte; Astianatte=Ettore; Ascanio= Ettore).[203] Il destino del cognato, tuttavia, si oppone a quello del marito e la sorte di Ascanio è agli antipodi di quella di Astianatte: Enea è più fortunato di Ettore, così come Ascanio lo è di Astianatte.[204] Enea, a differenza di Ettore, prova sentimenti di odio nei confronti di Elena e vorrebbe ucciderla (*Aen.* 2.567-587), in quanto la considera l'unica responsabile della distruzione di Troia. Allorché Anchise rifiuta di seguire il figlio ed esprime il desiderio di prendere le armi, così come aveva tristemente fatto Priamo (*Aen.* 2.618-646), l'eroe vorrebbe tornare a combattere ma viene trattenuto da un prodigio (*Aen.* 2.657 ss.).

La donna è ossessionata dal ricordo del marito e si allontana da quella concretezza e lucidità che invece caratterizza un'altra sposa fedele, come Penelope nell'*Odissea*.[205] Probabilmente già

[200] Pomeroy 1978, pp. 171-172, anche se l'autrice ammette che l'eternità del matrimonio è un ideale prettamente romano e non esiste nell'antica Grecia.

[201] La tradizione variamente associa Astianatte a Enea. Il figlio di Ettore sarebbe rimasto in vita e avrebbe fondato una nuova Troia. Cf. Feldman 1958 p. 365 n.7 e *RE s.v. "Astyanax".* Vd. *supra* par. 2.4 "Gli altri frammenti" e *infra* "Approfondimento: alcuni percorsi post-classici della figura di Andromaca",, par. 1 "Sopravvivenza di Andromaca in età post-classica: Omero ed Euripide 'reinventati' da Quinto Smirneo, Ditti Cretese e Darete Frigio" e par. 2 "L'Andromaca di Racine: *contaminatio* di modelli classici".

[202] Proprio a questa Andromaca si ispira Racine che la presenta come inviolata, nonostante la prigionia, e ancora madre del superstite Astianatte. Il tragediografo francese, nella sua prefazione, dichiara esplicitamente di rifarsi a Virgilio, citando numerosi versi, ma tralasciando quelli che alludono al suo rapporto con Neottolemo. Vd. "Approfondimento: alcuni percorsi post-classici della figura di Andromaca", par. 2 "L'Andromaca di Racine: *contaminatio* di modelli classici".

[203] Bettini 2000, p. 226-231. Andromaca nelle *Troiane* di Seneca dice esplicitamente che Astianatte è simile ad Ettore per portamento e caratteristiche fisiche. (Sen. *Tr.* 461 ss.). Vd. *infra* par. 5.2 "*Troades*" e par. 5.3 "Commento alle *Troades*".

[204] Per un confronto puntuale fra i due fanciulli vd. Feldman 1958.

[205] Cf. La Penna 2007, p. 124.

gli antichi autori avvertono questa differenza fra le due mogli, tanto da trasformare Andromaca in un personaggio tragico e lasciare Penelope per sempre ancorata perlopiù al contesto letterario epico-mitologico o al massimo rendendola protagonista di una letteratura elegiaca (Ov. *Her*. 1). Le reazioni della sposa di Odisseo sono ponderate e moderate anche nei pianti e lamenti. Non c'è nulla di parossistico, né di eccessivo nella figlia di Icario. Penelope, anche quando crede di aver perso il marito o teme per la sorte del figlio minacciato dai Proci, mantiene un contegno e un equilibrio che si scontra con il *furor* della vedova di Ettore (v. 313).

L'Andromaca di Virgilio è una donna eternamente infelice, nonostante il destino sembri averle concesso una seconda possibilità; è una donna angustiata dall'esilio, che vive nell'illusione, e si sente umiliata dalla sua passata condizione di concubina. Se negli episodi precedenti si mette in evidenza il dolore fisico (Polidoro, Arpie), in questa sezione del terzo libro l'autore si concentra su un eterno dolore interiore.[206] La vedova di Ettore qui può, senza temere nulla,[207] manifestare il suo odio e risentimento per Neottolemo, che prima l'ha trascinata prigioniera nel suo letto e poi incurante l'ha ceduta a un altro servo, mirando a nozze prestigiose. Lei, un tempo principessa e sposa di un grande eroe, è diventata una schiava, è stata sostituita ed ha dovuto unirsi con un altro schiavo.

Come sostiene Cova, Andromaca rappresenta l'eroina di un epillio che entra in scena in *medias res* e accenna alle sue dolorose vicende passate.[208] Nella sosta a Butroto il primo personaggio che Enea incontra è proprio Andromaca, che fa di nuovo sprofondare l'eroe nel suo passato. La donna ha fermato la sua vita e si rifiuta di guardare al futuro. L'apparizione di Eleno ha la stessa funzione del *deus ex machina* tragico, perché pone fine e risolve una situazione di stallo in cui il delirio della donna non permette ai personaggi di vivere il presente e sperare nel futuro.[209] Infatti, non c'è spazio nella mente di Andromaca per tutto ciò che non è strettamente legato alla sua vita insieme a Ettore: la donna glissa su Neottolemo, non accenna a nessun figlio con l'erede di Achille né il rapporto con Eleno viene dipinto come un matrimonio felice, che possa lenire la mancanza del suo primo sposo.[210] Le nozze con il cognato, infatti, solo

[206] Putman 1982, p. 273.

[207] Nella tragedia euripidea Andromaca, come abbiamo detto, non si lascia mai andare a invettive eccessive contro Neottolemo. Vd. *supra* "Andromaca in Euripide"(par. 2.1 "*Andromaca*"e par. 2.2 "Commento all' *Andromaca*").

[208] Cova 1965, p. 460-461 per lo studioso la sosta a Butroto rappresenta il cuore del libro insieme all'episodio di Polifemo. Il libro terzo premetterebbe al vero racconto (a partire dal v. 294) una breve parte introduttiva ed evolutiva (Tracia-Delo-Creta).

[209] Cova 1994, p. 82.

[210] Andromaca non accenna a Molosso, ma Servio (*In Aen.* 3. 293) ci informa che la regione su cui regna Eleno prima si chiamava Molossia e ricorda che la donna ha avuto Molosso da Neottolemo (*In Aen*. 3. 297). Virgilio non vuole fornire altre informazioni della donna che possano allontanare dal fine che si è proposto:

apparentemente si presentano simili a un levirato, ma difatti se ne distanziano in quanto l'unione dei due non si basa sull'applicazione di norme ereditarie, quanto piuttosto su un trasferimento di un bene per decisione del padrone.[211] I due coniugi d'altronde sono esattamente il contrario di ciò che dovrebbero essere marito e moglie, poiché risultano distanti e non hanno caratteristiche in comune. Eleno e Andromaca, infatti, non parlano mai fra loro, perché rappresentano due mondi opposti e paralleli: l'uno è attivo, l'altra passiva; l'uno prevede il futuro, l'altra vede solo il passato. La fondazione di una nuova Troia da una piccola parte di regno di Neottolemo sembra illudere solo Eleno: la donna non si mostra partecipe della nuova fondazione. Come una buona moglie è ufficialmente accanto al marito, tuttavia Andromaca non si sente la sposa di Eleno, ma solo una parte di quella "volontà-eredità" che il figlio di Achille ha destinato al fratello del marito. Il rapporto di Andromaca con Eleno non differisce molto da quello che la donna ha intrattenuto con Neottolemo: non c'è stima, non c'è affetto, ma solo passività e rassegnazione. Se nell'antichità il matrimonio, come si è detto, rappresenta una transazione commerciale, accettata dalle figlie, in quanto il marito è scelto per loro dal padre, in questi due casi la donna non viene neanche "comprata" con una dote, ma è rapita o ceduta, come un oggetto privo di valore. Con Eleno Andromaca riacquista sì la sua condizione regale troiana, ma è tutta una finzione: Eleno non è Ettore, così come Butroto non è Troia. Se è vero che lei delira con la mente immersa nel suo passato, è altrettanto vero che il figlio di Priamo risulta un personaggio ancora più avulso dalla realtà, perché assurdamente e pateticamente crede di far rivivere la potenza della grande Troia con un misero regno.[212] Anche l'atteggiamento di Andromaca ed Eleno è simile solo in apparenza: quando incontrano Enea i due piangono, ma il pianto di Andromaca è simbolo di lutto, è nostalgico e orientato tutto verso il ricordo del perduto Ettore; le lacrime di Eleno sono piene di gioia per i sopravvissuti. L'indovino troiano, inoltre, mantiene la sua lucidità: non ipotizza mai che gli uomini troiani siano fantasmi; li riconosce subito senza avere nessun attimo di smarrimento.[213]

Questa distanza da chi dovrebbe esserle più vicino, evidenzia e acuisce l'isolamento di Andromaca. La donna, infatti, si presenta come una figura eccezionalmente sola: la sua prima

dipingere la vedova di Ettore come moglie e madre inconsolabile. Il suo rapporto con il padrone Neottolemo è sintetizzato solo dal *servitio enixae* di verso 327. Cf. Paratore 1989[2], p. 142.

[211]Bettini 2000, pp. 210-213. Seppur non in ambito classico, l'usanza del levirato così come del sororato, pratiche speculari per cui si consente a una donna di contrarre nozze con il fratello del marito morto o a un uomo di sposare la sorella del moglie defunta, viene ampiamente sviluppata e argomentata da Frazer 1991, pp. 141-200.

[212] Cova 1994, p. XLIX nota come la regalità sia enfatizzata (lungo corteo, vasti porticati, vasellame d'oro, utensili crisoelefantini, argento etc..) e diametralmente opposta alla realtà del piccolo e povero regno. Labate 1991, p. 183 paragona Butroto al piccolo regno di Evandro, il primo privo di futuro, simbolo di decadenza; il secondo proiettato verso il futuro (*Aen.* 8.359-365).

[213] Horsfall 2006, p. 270.

apparizione avviene fuori dal contesto urbano, in un luogo appartato in cui la donna si è recata senza seguito.[214] La sua solitudine è enfatizzata anche dal saluto ad Ascanio, dove il poliptoto del pronome possessivo rende ancora più incisiva la sua emarginazione dal resto del mondo e degli uomini (*Aen.*3.489 *o mihi sola mei super Astyanactis imago*).

L'autore situa il personaggio nel terzo libro, tra l'immagine di Creusa (fine secondo libro) e quella di Didone (quarto libro), come se fosse lo spartiacque tra due momenti di vita dell'eroe: Creusa rappresenta il passato e la distruzione della patria; Didone è il definitivo abbandono del passato per la nuova meta e rappresenta la base del futuro (inimicizia fra Roma e Cartagine). Andromaca rappresenta il tentativo fallimentare di far rivivere il passato, giacché Butroto simboleggia l'illusoria speranza di rinascita. Proprio la posizione mediana in cui si trova la vedova di Ettore permette di riflettere sulla sua particolare caratterizzazione, che si fonda inequivocabilmente su una serie di analogie e antitesi con questi due personaggi femminili i cui episodi, come quello di Andromaca, pur essendo limitati e circoscritti, producono i loro effetti nella sezione iliadica.[215]

La donna condivide con Creusa l'immagine di madre amorevole e sposa devota, ma mentre la moglie di Enea è destinata alla morte per far compiere il destino del marito e del figlio, Andromaca sopravvive ai due affetti, rimanendo ancorata al loro ricordo. La figura della triste moglie di Enea sembra costruita sulla falsariga di quella della sposa di Ettore nell'*Iliade* e lo stesso protagonista del poema virgiliano ricorda l'Ettore omerico quando, vedendo la morte di Priamo, immagina con orrore il possibile destino dei propri cari: Creusa diventerebbe vedova (*Aen* 2.562: *subiit deserta Creusa*),[216] la casa sarebbe distrutta (*Aen.* 2.563: *direpta domus*) e Ascanio verrebbe ucciso (*Aen.* 2.563: *parvi casus Iuli*).[217] L'Andromaca omerica condivide con la sposa di Enea la postura da supplice (*Aen.* 2.673/ *Il.* 6.406), le lacrime (*Aen.* 2.679/ *Il.* 6.405), il discorso persuasivo che fa riferimento al figlio (*Aen.* 2.677-678/ *Il.*6.407-409), il desiderio di seguire il marito (*Aen.* 2.675/. Nell'*Iliade* Andromaca va incontro al marito e desidererebbe morire pur di non rimanere senza di lui),[218] tuttavia, mentre Creusa può in un primo momento

[214] Vd. Cova 1994, p. 82.

[215] La morte di Creusa ha come conseguenza le nuove nozze di Enea; l'episodio di Andromaca pone l'accento sul valore di Ettore, che rappresenta il modello per il protagonista (vd. *infra*, nel confronto Andromaca ed Enea); la maledizione di Didone (*Aen.* 2.611-629), oltre a offrire un mitico motivo eziologico per la contesa fra Roma e Cartagine, trova compimento nel corso della narrazione.

[216] L'aggettivo corrisponde al chérh del testo iliadico (*Il.* 6.408) quando Andromaca teme di rimanere vedova, priva del marito. Concordo con Paratore 2000[6], p. 333 che in questo caso si faccia riferimento solo al fatto contingente, senza alcuna allusione a quanto avverrà dopo.

[217] Servio (*In Aen*. 2. 563) osserva che per *casus* si può intendere tanto la morte quanto la schiavitù.

[218] Vd. Rivoltella 2002, p. 95. In questo contributo lo studioso si concentra sul tema della *uxor sequens*, sottolineando che laddove in Grecia era disdicevole e scandaloso seguire il marito, a Roma era indice di

stare accanto allo sposo nella fuga, le preghiere di Andromaca rimangono inascoltate e lei è costretta a separarsi per sempre da Ettore. L'ultimo incontro fra Enea e la moglie è un ribaltamento dell'addio alle porte Scee presente nell'*Iliade*:[219] questa volta è il marito che abbandonerà la patria e piangerà la morte della sposa (*Aen.* 2.784: *lacrimas…pelle*, «trattieni le lacrime»).[220] Creusa, ridotta ormai a un fantasma, ha una sorte più nobile rispetto a quella destinata ad Andromaca,[221] perché le viene risparmiata l'ignominia della schiavitù dei Greci e le vengono evitate le case dei Mirmidoni e dei Dolopi (*Aen.* 2, 785-788).[222] Anche la moglie di Enea, come la cognata, inoltre predice al marito la sua sorte: non la morte, ma l'esilio (nel caso dell'*Iliade* Andromaca prediceva la morte del marito ed Ettore l'esilio della moglie). Infine, il poeta non si dimentica dell'aspetto fondamentale di una donna, la maternità: così come Alcesti in punto di morte[223] e Andromaca nella rappresentazione epica e tragica, anche Creusa lascia che le sue ultime parole siano per il figlio (*Aen.* 2,789: *nati serva communis amorem*), per il quale prova un amore incondizionato e che rimane, secondo la tradizione più diffusa, l'unico erede, come nel caso di Astianatte, ma con un destino di gloria, a differenza di quello del nipote. La donna, diversamente dalla moglie di Admeto, predicendo al marito nuove nozze, non

affectio. Sulla possibilità della donna di accompagnare il proprio marito a eventi pubblici vd. Paoli 1990, p. 101.

[219] Le porte Scee sono esplicitamente menzionate da Venere (*Aen*. 2.613), quando la dea mostra al figlio le divinità che stanno distruggendo la sua patria. Questo luogo, il cui ricordo è indissolubilmente congiunto con quello dell'amore dei due sposi troiani, Ettore e Andromaca, paradossalmente è occupato dalla dea che più d'ogni altro avrebbe dovuto custodire il legame matrimoniale, Giunone. Feldman 1958 pp. 262-263 osserva che l'episodio omerico del sesto libro si presenta diviso in due parti nell'opera virgiliana: l'addio alla moglie del secondo libro (*Aen*. 2.776-794) e il saluto al figlio nel dodicesimo (*Aen.* 12. 435-440).

[220] Nell'*Iliade* è Andromaca che piange ed Ettore che cerca di consolarla: *Il.* 6.486: «Misera non ti affliggere troppo nel cuore» *(*trad. it. Calzecchi Onesti 1990, p. 223). Cf. *Aen.* 2.776-777 (=*Aen*. 2.784-785) dove a disperarsi è Enea, mentre Creusa cerca di confortarlo: «Perché abbandonarsi tanto a un folle dolore, o dolce sposo?» (trad. it. Canali-Paratore 2005, p. 79). Ma nonostante la richiesta del marito di non affliggersi, nell'*Iliade* la donna continua a piangere, come Enea nell'*Eneide* (*Aen*. 2.790). Il volere divino nella vicenda viene considerato in entrambi i casi il motore dell'azione sia da Creusa sia da Ettore (cf. *Il.* 6.485-486= *Aen.* 2.777, nel primo caso si parla di Moira, nel secondo di "*numine divom*").

[221] Cf. sorte di Polissena e argomentazioni di Andromaca nelle *Troiane* (vd. *supra* "Andromaca in Euripide").

[222]Il verso è un ribaltamento della storia dell'*Iliupersis* rappresentata nelle pitture della Lesche di Delfi da Polignoto e descritte da Pausania (10.10.1), dove Creusa, figlia di Priamo e di Ecuba, moglie di Enea, compare come una prigioniera troiana. Il "*non ego*" in posizione iniziale (*Aen.* 2.785) sottolinea questa contrapposizione rispetto la tradizione pittorica greca e stabilisce un forte confronto con Andromaca, destinata a servire nella reggia del capo dei Mirmidoni (Neottolemo, figlio di Achille). Anche il riferimento ai Dolopi potrebbe essere un'allusione alla sorte della vedova di Ettore per preparare il terreno all'episodio del libro successivo che la vede protagonista: la Dolopia, infatti, è una regione povera, boscosa e inospitale, racchiusa tra la Tessaglia (luogo in cui la donna vive con Neottolemo) e l'Epiro (luogo in cui, secondo alcune versioni, giunge dopo la morte di Neottolemo,). La regione quindi potrebbe essere stata attraversata da Andromaca nel suo viaggio da Ftia a Butroto. Andromaca, a differenza della cognata, viene relegata in una terra lontana dalla patria, diventando ironicamente sovrana, non di un regno florido e splendente come Troia, ma di un ignoto e selvaggio luogo (Vd. Guidorizzi 2012, p. 878).

[223] E. *Alc*. 304-310: Alcesti, prima di esalare l'ultimo respiro, cerca di preparare un futuro adeguato alle sue creature e, rivolgendosi al marito, lo prega di non risposarsi perché i figli non debbano sopportare l'astio della matrigna.

può richiedere la sua fedeltà dopo la morte[224] e, quindi, si limita implicitamente a mettere in guardia Enea dai sentimenti di odio che la matrigna potrebbe provare per il figlio di primo letto. [225] Infine, anche Andromaca, come Creusa, può essere considerata una *parens amissa*, in quanto ha perso gli affetti con cui desidera ricongiungersi in morte.[226] In entrambe le donne è presente una sorta di spirito di immolazione: Andromaca rifiuta la vita per vivere nel ricordo del defunto marito; Creusa accetta di buon grado la sua sorte pur di favorire Enea.[227]

Nonostante la diversa sorte, l'analogia fra la moglie di Ettore e Creusa è immediata in quanto le due donne condividono la stessa situazione di legittimità matrimoniale, di maternità e di fedeltà; all'interno dell'opera virgiliana il prototipo muliebre di Andromaca si contrappone a quello di Didone, benché nella solitudine del loro dolore le due donne risultino simili. La figura della regina cartaginese domina il primo e il quarto libro e in questo senso la sua storia riveste la funzione di contenitore delle vicende delle due spose fedeli legate al passato eroico di Troia (Creusa e Andromaca). Didone quindi è il presente che poggia sul passato e da cui parte il futuro, rappresentato sempre da una donna (Lavinia). Il suo amore non ha nulla in comune con quello di Creusa e Andromaca, perché è un sentimento annichilente e distruttivo. La sua è una passione infelice, sin da quando inizia a manifestarsi.[228] L'amore per l'uomo, come per Creusa e Andromaca, è causa di morte e di sventura (cf. *Aen.* 4.169-170), ma la regina, a differenza delle due troiane, non è realmente legata a Enea da un vero vincolo matrimoniale, ma si illude solamente di esserlo, chiamando la loro unione *coniugium* e nascondendo (*praetexit*) sotto questo nome la sua colpa.[229] Andromaca, come Didone, non riesce a liberarsi dell'immagine dell'uomo amato (Ettore), ma, a differenza della regina Cartaginese, resiste e sopporta l'afflizione non ricorrendo al gesto estremo del suicidio fisico (benché la sua immagine possa immedesimarsi in una sorta di suicida, rinunciataria della vita, perché indugia malinconicamente sui propri dolori e immobilizza le sue azioni). Andromaca appare come emblema della devozione al marito proprio quando Didone sta per dimenticare il passato e cedere a un nuovo amore. La vedova di Ettore nega altre relazioni se non quella con il defunto sposo e si dichiara *captiva* di Pirro (*Aen.* 3.324, 327) e non sposa; anche Eleno, come abbiamo detto, non rappresenta un'unione matrimoniale. La regina Cartaginese non ha mai conosciuto la

[224] La donna prevede accanto al marito una futura *regia coniunx* (*Aen.* 2. 584).
[225] Creusa prevede, com'era consuetudine, sentimenti ostili della matrigna Lavinia nei confronti del figlio. Anche la figlia di Creonte non tratta affabilmente i figli di Medea e quando giungono al suo cospetto nella reggia non li degna di uno sguardo fino a quando non si accorge dei doni esiziali (E. *Med.* 1147-1155).
[226] Grimm 1967, p. 158.
[227] Cf. Rivoltella 2002, p. 94.
[228] *Aen*. 4.1-2.
[229] *Aen*. 4.172. Vd. *supra* nota su *coniugium*.

maternità e abbraccia Ascanio, considerandolo l'immagine del padre (*Aen.* 4.84-85) e avendo, quindi, quasi l'illusione di abbracciare il suo amato. Andromaca è la madre per antonomasia, ma nega qualsiasi altra maternità a parte quella di Astianatte,[230] che, come è stato sottolineato, assomiglia a Ettore. Le due donne hanno in comune con Enea l'abbandono della propria patria, l'esilio e il destino di fondare nuove città.[231] Didone, come Andromaca, è vedova, ma la regina cartaginese non ha subito l'umiliazione della schiavitù. Entrambe sono infelici e patiscono un lungo amore (*Aen.* 1.749: *Infelix Dido longumque bibebat amorem*. Cf. *Aen.* 2.455 in cui Andromaca è definita *infelix* ed *Aen.* 3.487-488 dove si cita il lungo amore della madre di Astianatte). Anche Didone viene presentata come una *furens* (*Aen*. 4.69), ma mentre la sua follia si manifesta prevalentemente all'interno del palazzo o dentro i confini della città, le azioni principali di Andromaca si svolgono all'esterno (*lucus*). Entrambe sono vittime di allucinazioni e di immagini irreali create dalla propria mente: Didone prima ode, proprio nel tempio dedicato a Sicheo, la voce del defunto marito, pianti, lamenti e poi vede in sogno Enea che la perseguita (*Aen.* 4.460-468). Le due donne sono diventate regine di nuove città, [232] la cui etimologia del nome si ricollega al bue (Birsa/ Butroto).[233] Mentre la città epirota è già costruita, ma è piccola e arida e rappresenta in miniatura l'originale Troia, Cartagine, pur essendo ancora in costruzione, mostra la sua grandezza, rigogliosità e ricchezza (*Aen.* 1.418-458). La prima città vive del suo passato, la seconda diventerà più importante della madrepatria Enea incontra le due donne in un luogo sacro, Andromaca nel *lucus*, Didone in un tempio dedicato a Giunone, divinità per eccellenza ostile ai Troiani (*Aen.* 1.496). Andromaca è sola, mentre Didone è scortata da uno stuolo di giovani (*Aen.*1.497). Le due serbano nel loro cuore il ricordo del marito perduto. Didone, tuttavia, poco a poco, si lascia conquistare dall'eroe troiano dimenticando Sicheo (*Aen.* 4.165-172), cui, fino all'arrivo Enea aveva palesato la sua devozione con offerte presso un tempio marmoreo, privo delle ceneri dello sposo e vuoto come

[230] West 1983, p. 260.

[231] Per un confronto sistematico fra Didone ed Enea si veda Ross 1992.

[232] Anderson 1969, pp. 42-43 nota che i ruoli delle due donne sono simili in quanto entrambe rappresentano la loro città, ma West 1983 p. 262, n.15 non è d'accordo evidenziando il fatto che la principessa troiana è subordinata a Eleno. Bisogna osservare che Andromaca, essendo la sposa ideale, rimane sempre un passo indietro rispetto all'uomo, manifestando la sua volontaria e lodevole sottomissione al marito, che la rende, dal punto di vista delle virtù muliebri, superiore a Didone, il cui comportamento è virile (*Aen.* 1.340 e soprattutto *Aen*. 1.364: *Dux femina facti*); bisogna osservare che Andromaca, rispetto all'insipido compagno Eleno, è la rappresentante più significativa del passato di Troia, ormai morto e incapace di rinascere, laddove Didone simboleggia la forza della futura Cartagine.

[233] Birsa in greco significa "pelle di bue"(ma in fenicio "rocca"). Didone avrebbe chiesto a Iarba una terra per costituire il suo regno. Il re avrebbe risposto che era disposto a darle tanto terreno quanto ne avesse ricoperto una pelle di bue (*bos*). La regina avrebbe così tagliato la pelle di bue in tante striscioline sottilissime (Cf. Serv. *In Aen*. 1.367: "*quia byrsa Graece corium dicitur*"). Butroto deve il suo nome al luogo in cui stramazza il bue sfuggito al sacrificio di Eleno (Serv. *In Aen*. 3.293). Per la tradizione ecistica di Butroto vd. Biraschi 1981-1982, pp. 281-282.

il cenotafio di Ettore.[234] La sua fedeltà coniugale, quindi, a differenza di quella di Andromaca, non dura oltre la morte, ma viene interrotta con l'accoglimento volontario di un altro uomo (la vedova di Ettore invece è costretta a subire i soprusi fisici del nemico). Didone in un primo momento vuole restare univira, ma in seguito si abbandona a un nuovo amore, laddove Andromaca non può scegliere e si illude soltanto di essere rimasta univira. Il tradimento della *fides* da parte della regina cartaginese è stato spontaneo, perché non è stata vittima di una condizione sfortunata come Andromaca.[235] Fino a quando mantiene la sua fedeltà al marito defunto, Didone si sente apprezzata, perché la sua castità rappresenta la sua gloria, ma, tradito Sicheo e abbandonata da Enea, teme di subire l'umiliazione della prigionia di Iarba (*Aen.* 4.256) e, per non cadere in mano dei nemici, decide di suicidarsi. Didone accetta una seconda possibilità di essere felice, laddove Andromaca se la preclude per sempre. La regina cartaginese ha una sorella che le dà consigli sbagliati,[236] spingendola ad abbandonare il passato (*Aen.* 4. 31-55).[237] Andromaca, come attesta la versione euripidea,[238] non accoglie nessun consiglio di donna, ma agisce sempre in base al suo animo; la vedova di Ettore, inoltre, non ha sorelle, ma è cresciuta insieme a sette fratelli, condividendone alcune caratteristiche (coraggio, valore, onore).[239] La totale inerzia e la passività di Andromaca si contrappongono all'attivismo e alla forte personalità di Didone, che prima si impegna per costruire la città, poi, pur di non sopravvivere alla vergogna e al biasimo dei suoi sudditi, decide di uccidersi virilmente con la spada di Enea (*Aen.* 4. 646-647, 664). Didone con il suo comportamento, con il tradimento del defunto sposo, con il rifiuto del matrimonio eterno conduce la sua vita al disastro. Andromaca, comportandosi come Cornelia, madre dei Gracchi, o come Livia, vedova di Augusto, incarna l'ideale muliebre romano.[240] Didone è tanto proiettata al futuro, quanto Andromaca è ancorata al passato; l'una immagina una nuova vita insieme al suo secondo amore, l'altra nega la vita e si accosta alla morte (tomba di Ettore). Didone alla fine si ricongiunge negli Inferi con il suo primo marito, nonostante il tradimento (*Aen.* 6.473-474), Andromaca è destinata a continuare a vivere senza Ettore, anche se brama la sua presenza (*Aen.* 3.310-313).

Quando giunge il presentimento della fine del suo rapporto con Enea, la regina cartaginese ha una reazione simile all'Andromaca omerica, allorché presso le Porte Scee palesa il suo timore

[234] *Aen*. 4. 457-459. Cf.West 1983, p. 263.
[235] West 1983, p. 264.
[236] Sul giudizio negativo dei consigli di una donna vd. *supra* "Andromaca in Euripide", par. 2.1 "*Andromaca*"e par. 2.2 "Commento all*'Andromaca*".
[237] Anna fa leva sul desiderio di maternità di Didone (v. 33).
[238] Vd. *supra* "Andromaca in Euripide", par. 3.1 "*Troiane*"e par. 3.2 "Commento alle *Troiane*".
[239] Vd. *supra* "Andromaca in Omero", par. 1 "La presentazione di Andromaca in Omero".
[240] Pomeroy 1978, p. 171.

di perdere Ettore: è priva di senno, si comporta come una tiade (*Aen.* 4.301),[241] cerca di convincere l'eroe a non abbandonarla facendo leva sui suoi sentimenti, sul loro amore, sull'impossibilità che lei sopravviva senza di lui (*Aen.* 4. 305-308). Per Didone Enea rappresenta tutto (*Aen.* 4.315: *aliut mihi iam miserae nihil ipsa relinqui*) e la donna implora pietà per lei e la casa, prefigurandosi un destino sventurato a causa dei vicini nemici (*Aen.* 4.320-326). Si rammarica di non avere un figlio da amare, che possa ricordare le fattezze dell'eroe (*Aen.* 4.327-330). Enea, come già Ettore con Andromaca, è irremovibile sulla sua decisione, ma Didone, a differenza della principessa troiana, trasforma il suo grande amore in grande odio, maledicendo l'eroe e la sua stirpe e rinfacciandogli i suoi meriti con una violenta invettiva (*Aen.* 4. 362-388). Entrambe le donne, dopo l'ultimo incontro con il proprio amato, ritornano in casa e piangono il loro destino. A Didone, proprio come ad Andromaca, non è lecito seguire il suo uomo (*Aen*. 4.537-538); la regina cartaginese prima di meditare la morte immagina il suo miserevole futuro: supplicare le nozze di un vecchio pretendente o diventare la più umile schiava dei Troiani, seguendoli sulla loro nave (*Aen.* 4.535-538). La sorte prefigurata è troppo dolorosa e la donna, allontanandosi sempre più da Andromaca, assume quasi i tratti di Medea, in quel parossismo di violenza che le permette di ipotizzare i pensieri più cruenti contro il traditore (*Aen.* 4.600-603).[242] La morte di Didone e il rogo delle spoglie troiane è una seconda distruzione di Troia: le case risuonano di urla, gemiti e pianti di donne, come se fossero entrati i nemici dentro la città e Cartagine fosse distrutta dalle fiamme (*Aen.* 4.667-671). Le due donne provano per il loro amato un sentimento che supera i confini della vita e va oltre la morte, tuttavia questi sentimenti sono opposti, in quanto Andromaca mantiene vivo il suo amore, Didone il suo odio (*Aen.* 4. 381-388, 604-629; 6.450-474). Tanto la moglie di Ettore è un personaggio statico, che durante la narrazione non modifica il suo comportamento, quanto Didone è dinamico e subisce un'evoluzione fra il primo e il quarto libro. Andromaca e la regina cartaginese sono figure solitarie, chiuse nel loro dolore individuale di donne private ingiustamente del loro amore per l'inesorabile e imperscrutabile volere divino. La loro sofferenza non può essere compresa da nessuno e per questo non riescono a vivere interagendo con il resto della comunità.[243] Anche Creusa, seppur in modo diverso, condivide questa emarginazione: le sue parole di conforto per il marito tradiscono una certa rassegnazione non priva di sofferenza: lei non può seguire il marito perché gli dei non vogliono e ciò la rende una

[241] "*Appellativo delle Baccanti per indicare il momento della più acuta e violenta frenesia religiosa*"(Paratore 1989², p. 212). Sul lessico specialistico del contesto bacchico e sull'assimilazione di Didone a una Menade e a una vittima immolata dagli dei, vd. Totola 2002, pp. 13-20.

[242] La donna si rammarica di non aver ucciso Enea, di non averne mangiato le carni, aver disperso il suo corpo in mare o avergli imbandito la mensa con le membra dello stesso Ascanio.

[243] Cf. La Penna in Cetrangolo 1966, pp. LXVIII-LXIX.

figura isolata, tanto quanto gli altri due personaggi. La morte è una liberazione per Didone, una consolazione per Creusa e un desiderio irrealizzato per Andromaca.

L'importanza della vedova troiana nel poema di Virgilio si evince anche dal suo legame con il protagonista Enea. Come osserva Grimm,[244] nelle scene dei vv. 300-343 e vv. 482-505 l'eroe troiano e Andromaca sono le figure centrali, mentre Eleno è un personaggio incolore,[245] con cui la donna, come abbiamo già detto, non ha nulla in comune. La prima scena è quella in cui più coscientemente si richiama Omero o la tragedia euripidea.[246] Una versione antica, tramandata dallo scoliasta Tzetze, lega il destino di Andromaca a Enea, entrambi, assegnati nell'*Ilias Parva* come prigionieri a Neottolemo e giunti con lui in Farsaglia.[247]A parte questa fonte, il resto della tradizione conosce la storia secondo cui Enea abbandona incolume Troia. Non possiamo sapere se Virgilio fosse a conoscenza di questa versione del mito,[248] tuttavia nell'episodio sembra che si evinca un rapporto esclusivo fra i due, una particolare sintonia e *simpatia*.[249] Si ha l'impressione che i due non abbiano bisogno di spiegare nel dettaglio cosa sia accaduto loro, perché sembra che l'interlocutore sia a conoscenza delle sventure occorse. C'è affinità tra il destino di Enea e quello di Andromaca (ed Eleno), anche se quello dei regnanti di Butroto ha un epilogo differente. La vicinanza dei due è evidente nel verso 325 (*diversa per aequora vectae*) che riprende *Aen.* 1.376 "*diversa per aequora vectos*", e avrebbe non solo un senso geografico ma anche psicologico e, come già in Cat. 101.1, legherebbe il viaggio al tema del ricordo, delle esequie funebri e della morte di persone care.[250] Entrambi nell'opera virgiliana soffrono, infatti, per l'esilio, ma per Andromaca il destino ha deciso che viva infelicemente nell'illusione e nella nostalgia del passato, per Enea si prospetta una sorte diversa: un futuro che, pur prendendo avvio dal passato, lo superi e lo dimentichi. L'eroe prova quasi invidia per la sorte dei suoi compatrioti, che lui stesso aveva invano rincorso, cercando di fondare nuove città uguali a Troia.[251] Enea si lascia travolgere dal passato abbracciando "le porte Scee", ma in realtà non può capire *in toto* i sentimenti di Andromaca. Entrambi sono esiliati, ma Enea non avverte il senso della perdita di Creusa. L'eroe, stanco e rassegnato, alla fine volta le spalle a quel passato che rappresenta l'unico mondo di Andromaca. Ciò è tanto più avvertibile se si

[244] Grimm 1967, p. 152.
[245] Heinze 1996 pp. 137-138.
[246] Grimm 1957, p. 153.
[247] *Schol. Lycophr*. *Alex.* (360, 4 Scheer).
[248] Secondo Canavero 2002, non si può escludere che Virgilio la conosca ma la trascuri per non sminuire il futuro capostipite della potenza romana presentandolo come schiavo.
[249] Uso il termine nel significato filosofico e letterale greco (*syn+ pathos*) "*affinità […] comunanza delle medesime affezioni*"(*DF, s.v.*).
[250] Paratore 1989 [2,] p. 146.
[251] La Penna 2007, pp. 129-131 si sofferma sulla volontaria contrapposizione dei due destini evidenziata dalla *rhesis* di Enea. L'eroe non esalta il suo destino, anzi sembra invidiare la *quies* dei compatrioti.

pensa che le ultime parole della donna si riferiscono al figlio morto, quelle di Enea a un futuro di speranza dove ci saranno altri Ascanio e altri Astianatte (*Aen.* 3.505).[252] Enea sa che i loro destini sono diversi: Andromaca (con Eleno) vive una vita tranquilla, ma priva di gloria; lui, invece, è destinato a fondare un'illustre città con *labores*. Se è pur vero che la *quies*, cui allude Enea, può far riferimento a quell'atarassia agognata dall'uomo epicureo,[253] come ha sostenuto La Penna,[254] non può escludersi un volontario e ironico duplice significato: riposo eterno, cioè morte.[255] In *Aen.* 3.493-495 Enea sostiene che i due compatrioti abbiano trovato la pace, ma la presentazione di Andromaca contraddice la sua affermazione. Andromaca è un'anima inquieta, priva di serenità, perché la sua vita è finita insieme a quella del marito e del figlio. La donna vive solo nel suo passato morto e lei stessa è la personificazione del morto vivente. Se il percorso dei Troiani a Butroto si è concluso (*fortuna peracta*), giacché la sorte dei vivi non può dirsi conclusa fino alla morte, come osserva Bettini,[256] Andromaca ed Eleno risultano sospesi in una dimensione che oltrepassa la realtà, trovandosi quasi in una condizione liminale, a metà fra la vita e la morte: la loro esistenza è fittizia, così come lo è la città che hanno fondato. Se le *imagines* e le *effigies* servono a riprodurre le sembianze degli affetti perduti per alleviare la nostalgia (così come si ricorre alla distruzione delle *effigies* per liberarsi del sentimento verso un amato traditore. Cf. Didone in *Aen.* 4. 640, 648), allora la *parva Troia* ha proprio questo scopo: tenere vivo e alleviare la sofferenza della perdita della patria.[257] Enea salutando i compatrioti si sofferma sulla loro felicità, basata sulle fortune del passato che rappresentano il loro unico presente (ma privo di futuro).[258] Nel terzo libro il comportamento della moglie di Ettore è assimilabile a quello di Enea: infatti, l'autore presenta il protagonista al cospetto di un *monstrum* (Polidoro) e ne mostra le reazioni (*Aen.* 3.57), così come fa con Andromaca, ma, a differenza dell'eroe, la donna ipotizza, sbagliando, la presenza del fantasma di Enea. Davanti al prodigio, reale o immaginato, si fermano, si stupiscono, provano paura. Secondo Grimm,[259] la realtà vivente di Enea rompe bruscamente il passato morto di Andromaca: l'arrivo del compatriota rinnova il dolore della perdita reso ancora più drammatico dalla domanda *Hector ubi est*? I due personaggi si insediano in luoghi (Tracia e Creta/ Butroto) che chiamano con

[252] Grimm 1967, p. 162.
[253] Labate 1991, p. 184 considera Enea un eroe moderno che ha la tentazione del ritiro e della fuga dal dolore, ma nello stesso tempo ambisce a evitare una vita ingloriosa e nascosta, come quella di Butroto.
[254] La Penna 2007, p. 129.
[255] In questo senso in *Aen.* 10.745. La *quies* augurata da Enea per Andromaca rappresenta la tomba; infatti, il sintagma *coniugis Hectoreae* chiudendo la cesura del v. 488 sottolinea simbolicamente che per Andromaca la vita si è conclusa a Troia anni prima. A tal proposito vd. Grimm 1967, pp. 160-161.
[256] Bettini 2000, p. 232-236.
[257] A proposito del valore delle immagini vd. Bettini 2008.
[258] Cf. Putman 1982, p. 275; West 1983, p. 258.
[259] Grimm 1957, p. 154-155.

nomi troiani (*Aeneades, Pergamea*), ma Enea deve abbandonarli per ricercare la terra promessa. Tanto Andromaca è proiettata alla conservazione del ricordo, quanto Enea è destinato al suo superamento fino alla dimenticanza.[260] Entrambi, inoltre, invidiano la sorte di chi è morto, secondo i loro parametri, in modo più onorevole: Enea i caduti in guerra (*Aen.* 1.94-96), mentre Andromaca Polissena, morta inviolata (*Aen.* 3.321-324). Per Wlosok, uno degli aspetti più essenziali del libro è proprio il confronto fra Andromaca ed Enea, reso ancora più importante per il fatto che la donna consolida l'unione fra Ettore e il figlio di Anchise, creando un riconoscimento del suo ruolo. Infatti, anche nell'ultimo libro Enea ricorda ad Ascanio il valore dello zio e lo incita a emularlo (*Aen.*12.435-440. Cf. 3.342-323)[261] e nel libro precedente Virgilio paragona i due eroi in quanto *ambo animis, ambo insignes praestantibus armis* (*Aen.* 11.291). Ettore, pur essendo morto, è sempre presente nel mito virgiliano come modello cui ispirarsi ed Enea in tal senso rappresenta il suo legittimo successore. L'eroe, caduto per mano di Achille, appare in sogno al figlio di Anchise, gli dà direttive, ordini e lo investe della sua missione (*Aen* .2.268-295).[262] Il trasferimento delle armi di Neottolemo, figlio dell'uccisore di Ettore, a Enea decreta l'inizio della rivincita, della metamorfosi dei Troiani da sconfitti a vincitori.[263] Infine, sia Andromaca sia Ettore sono portatori di *extrema*: ma quelli di Andromaca sono dei doni per un addio che si ricollega al senso di morte; quelli di Enea alludono alla stanchezza del viaggio. I loro *extrema* sono diversi ma nello stesso tempo similari, in quanto godono della stessa combinazione di autocoscienza e triste consapevolezza.[264]

Andromaca esiste solo perché esiste il suo passato. Non chiede di seguire i conterranei, perché per lei risiedere in un luogo o in un altro è del tutto indifferente: ovunque vivrebbe nel ricordo di una ormai perduta Troia.

[260] Cf. Bettini 2000, p. 236.
[261] Wlosok in *EV s.v. Andromaca*.
[262] Per tutti i passi virgiliani in cui c'è un confronto fra Enea ed Ettore vd.Thill in *EV s.v. Ettore* e la relativa bibliografia.
[263] Putman 1982, p. 275.
[264] Grimm 1967, pp. 154-155. Per Cova 1965 p. 461, la figura di Andromaca è vicina anche ad Achemenide, l'eroe al seguito di Ulisse dimenticato dai compagni nella terra di Polifemo. Entrambi sono ancorati al passato individuale contemporaneamente vicino e lontano ed entrano in scena in *medias res*, lamentando le loro sofferenze, che accomunano Greci e Troiani. Bisogna osservare che Virgilio con queste due figure ci prospetta un ribaltamento della situazione dei vincitori: Andromaca è ritornata a essere regina, Achemenide, greco vittorioso, si trova in terra nemica sporco, vestito di stracci e senza le armi patrie (vv. 593-595). L'eroe alla vista delle armi troiane (*Aen.*3. 596.597 *Troia…arma vidit*. Cf. *Aen*. 3.306-307) ha una reazione simile ad Andromaca:, è *conterritus* (v .597; lei è *exterrita* al v. 307), esita e si ferma (vv. 597-598) e piange (v. 598). Achemenide, però, è disposto a incominciare una nuova vita con quelli che un tempo erano i nemici. Esiste una riconciliazione fra vinti e vincitori e gli antagonisti sono più clementi e benevoli (Enea) degli amici (Ulisse).

4.1 Andromaca nell'elegia di età augustea

Accanto alla composizione epica impegnata e celebrativa, proprio nel passaggio dalla repubblica al principato, trova un terreno fertile l'elegia, genere che tende a dare risalto alla realtà privata e ad accantonare gli interessi politici: i poeti elegiaci affidano al *princeps* il dovere di reggere lo stato, mentre loro cantano solo ed esclusivamente le gioie o le pene della loro vita. Non si occupano di temi epici né hanno velleità etiche, non esaltano i valori romani né celebrano l'Urbe (anche se Ovidio cerca di compenetrare i due aspetti).[265]

La tematica affrontata dall'elegia latina[266] è, come si sa, l'amore.[267] Questo sentimento rappresenta la vita del poeta ed è fonte di letizia e disperazione, al di là del mero riferimento autobiografico. Il poeta elegiaco rifiuta tutti gli ideali tradizionali, sia politici sia militari, desidera essere servo della sua donna e si compiace di divenire *pauper*, perché l'amore della sua amata è la sua unica ricchezza.[268] La guerra è aborrita giacché, conducendo alla morte e costringendo le persone a stare lontane, provoca la fine di rapporti importanti (fra amanti e amici). Il poeta rinnega l'amore coniugale in quanto quello illecito e trasgressivo coinvolge completamente tutti i suoi sensi e assorbe le sue attenzioni; non viene giurato amore eterno alla moglie devota e fedele, ma, al contrario, alla donna fedifraga, libertina o addirittura cortigiana, rifugiandosi in un'esistenza basata sulla *nequitia*. "*Il poeta elegiaco fonda appunto la sua identità come diversità, si dichiara chiuso in parte del mondo (diciamo l'amore, per adesso) che a lui pare autosufficiente, che gli pare contenere come in un microcosmo tutto quello che serve per una vita completa*".[269] Nell'amore elegiaco si esaltano valori opposti rispetto a quelli incontrati finora e previsti dalla morale augustea, ripudiando l'impegno civile, militare e politico; la poesia ha un carattere soggettivo e individualistico incentrato sulla *militia amoris* (che è metaforicamente il luogo in cui il poeta compie la sua "*aristia*"), dove l'amore adulterino è equiparato a quello coniugale mediante un *foedus amoris*;[270] il rapporto di coppia non deve essere tranquillo ma tormentato; è la donna a condurre una vita libera e a partecipare ad avvenimenti mondani,[271] mentre l'uomo

[265] Conte- Pianezzola 2003-2004, vol.3, pp. 7-8.
[266] Per l'origine dell'elegia a Roma rimando a Whitaker 1983 pp. 19- 58; Montanari 1991, pp. 105-108; Pinotti 2002 pp. 35-58; Conte- Pianezzola 2003-2004, p. 305-306, 309; Fedeli in Canali 2011[8], pp. 26-28.
[267] Si prendono in esame anche opere che apparterrebbero ad altri generi letterari ma sono scritti in distici elegiaci e hanno come tema dominante l'amore, come le *Heroides* (epistolografia), *Ars amatoria* e *Remedia amoris* (poesia erotico-didascalica).
[268] Vd. Fedeli in Canali 2011[8], pp. 13-14.
[269] Lazzarini 1989, p. 11.
[270] Sul lessico erotico dell'elegia latina e sulle metafore giuridiche e militari (ma anche della caccia e della navigazione) utilizzate, vd. il prezioso contributo di La Penna 1951.
[271] La donna appartiene a una condizione che impedisce il matrimonio o perché è già sposata o perché è straniera, liberta o cortigiana. La Penna 1977, pp. 168-175 osserva che in quei tempi il matrimonio

deve sopportare pazientemente i tradimenti dell'amata e rinunciare al suo stato di libertà per divenire 'schiavo' (*servitium amoris*) di una *domina.*[272] Conte a tal proposito parla giustamente di una "riformulazione del mondo"con un linguaggio basato sulla "transcodificazione": è l'amante e non l'eroe di guerra a possedere la *patientia* e a conquistare la gloria.[273]

"*Le amarezze e le continue delusioni portano il poeta a proiettare la sua vicenda nel mondo puro del mito o nella felice innocenza di un'età dell'oro, a sublimarla assimilandola agli amori eroici della letteratura, a trasferirla cioè in un universo ideale e pienamente appagante*".[274]

Nessun autore elegiaco si sofferma troppo su Andromaca, ma la moglie di Ettore viene comunque spesso citata come *exemplum* indicando o l'amante passionale di un marito fedele[275] o la rappresentante di una tipologia d'amore tradizionale rinnegata dai poeti.

4.2 Andromaca in Properzio

La vita di Properzio (ca 49/47 a.C.- *post* 16 a.C.),[276] è segnata prevalentemente da due avvenimenti: l'avvicinamento al circolo di Mecenate e l'incontro, negli ambienti mondani dell'Urbe, con Cinzia, una donna spregiudicata e raffinata, di elevata condizione sociale, di alcuni anni maggiore di lui, con cui intrattiene una relazione di circa cinque anni. Non si conosce con esattezza la vera identità di questa donna, ma sicuramente Cinzia è uno pseudonimo, impiegato da Properzio per rivolgersi a lei nei suoi quattro libri di elegie (in

---

rappresenta solo un fatto di prestigio sociale, privo perlopiù di *eros*. Per questo motivo, le relazioni adulterine rappresentano una modalità consueta, tollerata e necessaria tanto per uomini quanto per le donne. La vita di un cittadino per bene quindi coniuga l'integrazione politica e sociale, la stabilità matrimoniale e un riservato comportamento libertino.

[272] Sul *servitium amoris* si vedano le osservazioni in Copley 1947; Lyne 1979; Labate 1984. Sulla *militia amoris* Thomas 1964; Murgatroyd 1975; Lyne 1980. Tuttavia l'amore per una donna non deve urtare gli interessi dello Stato, motivo per cui questo sentimento diventa negativo come quello di Antonio per Cleopatra. Per l'esame dell'inversione dei valori tradizionali vd. Montanari 1991, pp. 108-111; Conte- Pianezzola 2003-2004, pp. 306-307; introduzione a Properzio di Paolo Fedeli in Canali 2011[8] pp. 12-20.

[273]Introduzione di Conte in Lazzarini 1989, pp. 12-13. Si recuperano anche valori del *mos maiorum* (*fides, pietas, sanctitas*) ma adattati alle esigenze dell'amore elegiaco, perdendo "*la loro qualità di significati per diventare significanti di significati diversi"*(Lazzarini 1989 p. 15).

[274] Conte-Pianezzola 2003-2004, p. 307.

[275] In questo caso gli elegiaci potrebbero aver reinterpretato il nome dell'eroina in base alla metafora erotica, per cui il combattimento (*militia amoris*) alluderebbe all'incontro fra due amanti, il campo di battaglia dei quali è il letto. Come ha osservato La Penna 1951, pp. 193-195 sono numerose le espressioni derivate dal lessico militare*: hostis* è il rivale in amore; *bellum* è la lotta contro l'amante; *pax* è la concordia; *proelia* sono i litigi o gli incontri amorosi; *spolia* è il trionfo dell'amante; *pugnare, oppugnare, expugnare* e *concorrere* sono tutte azioni legate alle lotte erotiche. In tal senso il nome di Andromaca si presta bene al gioco etimologico e alla rivisitazione dei valori epici.

[276] Per la vita dell'autore, la sua fortuna editoriale e la bibliografia a lui dedicata vd. Canali 2011[8] pp. 47-56.

quest'ultimo solo nella settima e ottava elegia).[277] L'attività poetica dell'autore può essere divisa in due fasi principali: nella prima si respinge completamente l'impegno politico e civile per dedicarsi a una poesia tenue di tipo alessandrino, basata sul *servitium amoris*; nella seconda fase (IV libro) la fine del rapporto con Cinzia lo induce a spostare le sue attenzioni su nuovi ideali poetici e su una composizione civile,[278] in cui l'amore, lungi dall'essere assente, appare in una veste nuova: viene rivalutato il legame coniugale, gli affetti domestici e la virtù muliebre della castità.[279]

Properzio usa e combina il materiale mitologico, parte integrante dell'arte properziana, in modo originale e per scopi diversi (allusioni, proverbi, *exempla*),[280] alternandolo e intrecciandolo con momenti di vita quotidiana.[281]

L'autore ricorda Andromaca in due luoghi, entrambi appartenenti al secondo libro,[282] in cui, nonostante la pluralità degli argomenti, il tema dominante rimane l'amore, affiancato a quello della *recusatio,* cioè il rifiuto di dedicarsi a una poesia impegnata (tragica, epica e celebrativa).[283] In questo libro, come osserva La Penna, Properzio si situa a metà fra il tono catulliano, che pervade il primo libro, e il "gioco scoperto" di Ovidio.[284] Questa raccolta fa parte della prima fase compositiva in cui il poeta è ancora tormentato dall'amore per Cinzia, che gli ha già fatto rifiutare le fanciulle oneste (Prop. 1.1.5-6: *castas odisse puellas*) e lo ha reso vittima di un *furor* (Prop. 1.1.7) che gli ha tolto la ragione. Nella prima elegia del libro Properzio si muove sulla *recusatio/excusatio* della poesia epica celebrativa, sostenendo che l'unica *Ilias* che può comporre è quella inerente alle "battaglie erotiche".[285] Properzio, però, non rifiuta il materiale omerico, ma lo utilizza plasmandolo in base alle esigenze dell'elegia, che sono diverse da quelle dell'*epos* per cui al codice dell'*areté* si sostituisce quello del comportamento dell'amante elegiaco. [286]

[277] Sulla tradizione del testo di Properzio rimando a La Penna 1977, pp. 243 -249 e Fedeli in Canali 2011[8], pp. 49-51.
[278] Montanari 1991, p. 117.
[279] Conte-Pianezzola 2003-2004, p. 317.
[280] Whitaker 1983, p. 87.
[281] La Penna 1977, in questo suo intramontabile lavoro, dedica alle origini e alla funzione del mito in Properzio tutto il sesto capitolo della seconda parte (pp. 196- 208).
[282] Il secondo libro comprende un canzoniere di trentaquattro elegie e viene pubblicato verso il 28 a.C.
[283] Biondi 2001-2003, p. 565.
[284] La Penna 1977, p. 61, all'interno del quinto capitolo (pp. 48- 68), dedicato interamente al secondo libro delle elegie di Properzio. In particolare lo studioso, soffermandosi sulle contraddizioni testuali, le interpreta in chiave psicoanalitica, giustificando l'alternarsi di sentimenti di amore e odio in base alla volubilità della mente di un innamorato (*ivi*, pp. 65-66).
[285]Cf. Pinotti 2002, p. 125.
[286] Benediktson 1985, pp. 17-20 Lo studioso riporta anche l'ipotesi di Hubbard e Curie secondo i quali Properzio ribalta gli ideali omerici (valore maschile e castità femminile). *Ivi* p. 21).

Prop. 2. 20. 1-2

Quid fles abducta[287] *gravius Briseide? Quid fles*

Anxia captiva tristius Andromacha?

«Perché piangi più disperata di Briseide rapita?

Perché piangi angosciata, più dolorosamente di Andromaca prigioniera?» (trad. it. Canali 2011[8], p. 199)

Nel componimento l'autore giura amore eterno alla donna (vv. 17-18), la invita a non piangere più temendo il suo abbandono e la rassicura che la sua *fides* durerà oltre la morte.[288] L'elegia si basa su una *variatio*, per cui a piangere e a temere l'infedeltà non è il poeta-amante, ma Cinzia. Properzio paragona la sua donna a due personaggi del mito: Briseide e Andromaca. Le due donne sono poste sullo stesso piano: la vedova di Ettore non è più una principessa ma una prigioniera come la schiava di Achille. Properzio presenta i suoi personaggi nella veste tradizionale, ma in un contesto nuovo: la disperazione di Cinzia per un ipotetico abbandono del poeta tocca livelli parossistici tanto da essere paragonato a quella di due donne che vengono strappate via dall'affetto dei loro cari. Briseide nell'*Iliade* (*Il.* 1.348), costretta a lasciare Achille, segue i soldati alla tenda di Agamennone controvoglia, anche se non piange penosamente.[289] Andromaca, proprio come narrano Euripide ed Ennio, è una prigioniera[290] preoccupata (*anxia*) per il suo futuro. L'elegia continua con altri due paragoni significativi: nei vv. 5-8 si ricordano le storie di Filomela e Procne (l'immagine dell'usignolo) e Niobe, miti presenti in Euripide,[291] modelli di dolore inconsolabile per la perdita di figli. L'autore quindi implicitamente dichiara che rimanere privo del proprio amato è un dolore che supera quelli che tradizionalmente sono riconosciuti come i mali più grandi: la perdita della libertà, della sicurezza, della patria, del marito e del figlio. [292]

[287] Properzio ha qui in mente il momento in cui Briseide viene condotta via dalla tenda di Achille contro la sua volontà. Infatti anche in Prop. 2.8.29 si ricorda lo stesso mito, dicendo che, proprio a causa della sottrazione della schiava, Achille lascia la guerra.

[288] Pinotti 2002, p. 129.

[289] Come osserva Benediktson 1985, p. 23 l'immagine properziana sembra influenzare il ritratto di Briseide che troviamo in Ovidio (*Her.* 3,15) e in Quinto Smirneo (*Q.S.* 3.551 ss.). Inoltre in Prop. 2.9.9-16 Briseide non si lamenta sul corpo di Achille (come accade in *Posthomerica*), mentre nell'*Iliade* intona il lamento solo per Patroclo; ciò ha indotto alcuni studiosi a ritenere che Quinto e Properzio attingessero a una comune fonte ellenistica. Vd. anche Lechi 1979, p. 90.

[290] *Captiva* potrebbe riprendere *aechmalotis* della tragedia enniana.

[291] Vd. *supra* "Andromaca in Euripide, par. 9 "Approfondimenti intertestuali- C) L'acqua e la roccia".

[292] Whitaker 1983 p. 89 mette in evidenza che Properzio, paragonandosi implicitamente ad Achille e a Ettore, allude al fatto che come gli eroi anche lui è rimasto fedele alla propria donna.

Prop. 2. 22. 31-32

Quid, ferus Andromachae lecto cum surgeret Hector,

bella Myceneae non timuere rates?

«Quando il fiero Ettore si levava dal letto di Andromaca,

le navi micenee non temevano più la guerra?» (trad. it. Canali 2011[8] p. 207).[293]

Nel secondo componimento Andromaca è presentata in una veste totalmente originale: la donna non è più la prigioniera dell'elegia precedente, ma è la moglie che giace a letto insieme al marito. La sposa di Ettore è citata immediatamente dopo Briseide, per sottolineare come l'amore per una schiava non sia certo inferiore a quello coniugale.[294] Properzio è un *miles,* come i due eroi (v. 34), Ettore e Achille, ma la sua *militia* non si svolge in un campo ma in un letto. La situazione di un amante è simile a quella di una nave,[295] che è assicurata non da una ma da due ancore (=donne da amare), e a quella di una *mater anxia*,[296] che alleva con più sicurezza due figli anziché uno.[297] L'elegia fa parte di

[293] Nei due versi precedenti viene menzionata Briseide (vv. 29-30): *quid? cum e complexu Briseidos iret Achilles,/ num fugere minus Thessala tela Phryges?* («E che? Quando Achille si allontanava dall'amplesso di Briseide, /forse i Frigi fuggivano di meno dinanzi ai dardi tessali?». Trad. it. Canali 2011[8], p. 207).

[294] Scarcia in Canali 2011[8], p. 207 n. 6 sostiene: "*Briseide e Andromaca ancora insieme, come in 2,20, 1-2, quali esempi di fedeltà (benché l'una schiava, l'altra sposa legittima*), tuttavia, a mio parere, nonostante implicitamente si riconosca la fedeltà delle due donne, in questo componimento essa è un elemento marginale e poco significativo. In questi versi il protagonista è l'*eros* con la sua forza, senza distinzione fra unione legittima e illegittima, libera o subordinata; non è la devozione della donna a interessare all'autore. Infatti, nell'elegia Properzio confuta il parere di un fittizio Demofoonte che lo vedrebbe infiacchito dall'amore rivolto a numerose ragazze, sostenendo che Achille ed Ettore stessi ricevono dagli abbracci delle compagne quasi una forza nuova per combattere contro i propri nemici. Cf. Whitaker 1983, p. 118. La fedeltà è inequivocabilmente il tema principale di Prop. 2.9.3-18 dove Briseide è accostata a Penelope, anche qui senza fare alcuna distinzione di ceto: la fides dura oltre la morte, ma, in questo caso, Andromaca non è presente (vd. Lechi 1979, pp. 88-91, 94-96). Il paragone con Cinzia è formulato per contrasto: Cinzia non è stata capace di rimanere lontano da lui neanche per un giorno e si è concessa in assenza del poeta a un altro amante. (vv. 19-20). La fedeltà sembra appartenere al mito dell'antica Grecia (vv. 17-18: «Allora dunque la Grecia godeva di nuovi figli/ fecondo allora il pudore anche fra le armi». Trad. it. Canali 2011[8], p. 163) e induce il poeta a sentenziare che in realtà la donna è ingannatrice (vv. 31-32: «Ma a voi è facile intrecciare parole e inganni/ la donna ha conosciuto bene questa sola arte». Trad. it. Canali 2011[8], p. 163), soprattutto quando è irata (vv. 3-36). Cf. La Penna 1977, pp. 56-57.

[295] La metafora della nave è rinnovata rispetto al teatro euripideo: la situazione dell'amante è difficile e può essere pericolosa, ma la nave è al sicuro se ha due ancore (=due donne). La metafora della navigazione in ambito elegiaco è frequente e deriva dalla letteratura greca: il mal d'amore è equiparato a un naufragio (vd. La Penna 1951 pp. 201-205.

[296] La madre è *anxia* come l'Andromaca del componimento analizzato precedentemente (Prop. 2.20.2).

[297] Prop. 2.22.41-42. Fedeli 2004 nel suo pregevole articolo si sofferma sul pianto delle due eroine in Properzio, evidenziando che in Prop. 2.8 l'*exemplum* si inserisce al culmine di una *climax* in cui l'autore latino equipara la sua situazione a quella di un Achille *desertus* a cui viene sottratta la donna amata. Briseide viene presentata da Properzio con i tratti di una *coniux* anche se è una prigioniera; la sua posizione ambigua l'avvicina sin dai poemi omerici alla moglie di Ettore; in Prop. 2.9 Briseide piange sul corpo di Achille (cf. Ov. *Her*. 3.15-16; Q.S. 3.551-554) come Andromaca su quello del marito nel celebre episodio iliadico. Le due donne vengono presentate in coppia e *abducta* di Briseide riprende *captiva* di Andromaca; le parole di Properzio rinviano a quelle di Omero ed Euripide (Andromaca nell'*Iliade* non è ancora prigioniera, ma Ettore

quel gruppo di componimenti appartenenti al secondo libro (22-24) in cui il poeta cerca di liberarsi dell'amore di Cinzia, ricorrendo alle ragazze popolane o alle meretrici, in quanto il sentimento così assoluto verso l'amata lo ha allontanato dagli *officia* e gli ha attirato il biasimo della collettività.[298]

Le due citazioni della moglie di Ettore non sono in contrapposizione l'una con l'altra, perché per Properzio il paragone entra nel tessuto mitologico creando quasi, per le sue varianti, un testo parallelo e alternativo a quello classico e tradizionale:[299] Andromaca è la moglie passionale con cui Ettore si intrattiene prima della guerra, ma è anche la donna, che, privata del suo amato, si dispera ed è in ansia per una sorte che ancora non conosce (rapporto con Neottolemo, morte del figlio, arrivo in terra straniera).
Al di là dell'esplicita presentazione di Andromaca, tuttavia il componimento in cui la moglie di Ettore risulta aver influenzato notevolmente il poeta, è, come sostiene La Penna,[300] quello in cui si allude, senza alcuna menzione esplicita, all'incontro di Ettore e Andromaca alle Porte Scee, che ha il fine di sottolineare che l'amore che Properzio prova per Cinzia, assoluto e sincero, è in nulla inferiore a quello decantato dal mito greco dei due sposi. L'autore nei seguenti versi dichiara appassionatamente il suo amore per Cinzia:

Prop. 1.11.21-24.
ah mihi non maior carae custodia matris
aut sine te vitae cura sit ulla meae!
tu mihi sola domus, tu, Cynthia, sola parentes,
omnia tu nostrae tempora laetitiae.
«Forse potrei custodire con maggiore solerzia la mia diletta madre, /
O avere, senza di te, cura della mia vita?
Tu sola sei la mia casa Cinzia, i miei genitori,
tu sei la letizia di qualsiasi momento».(trad. it. Canali 2011[8], p. 95)

Con la consueta eleganza e discrezione, Properzio rielabora il mito e lo rende elegiaco, cambiandone i protagonisti, modificandone i contesti, inserendolo nella realtà quotidiana e

teme che la moglie possa diventarlo; nelle *Troiane* e nell'*Andromaca* del tragediografo ateniese la donna è già una schiava). Il loro mito rimane legato anche in Ovidio (*Am.* 1.9.33-34; *A.A.* 2.709-712).
[298] La Penna 1977, pp. 167-168.
[299] Cf. Lechi 1979.
[300] La Penna 1977, p. 169.

soprattutto adattandolo al proprio fine. E così, sulla scia di Catullo che paragona il suo rapporto con Lesbia a quello fra Laodamia e Protesilao,[301] Properzio, meno arditamente del predecessore, celando i personaggi del mito, accosta il suo sentimento a quello provato dai due coniugi troiani, emblema dell'amore coniugale. Il passo dell'*Iliade* (*Il.* 6.429-465) è fin troppo noto per riprenderlo in queste pagine, ma si può andare oltre l'annotazione di La Penna, affermando che tutto il componimento e non solo i vv. 21-24 si presenta quasi come un ribaltamento dell'intero episodio omerico, con inferenze euripidee.[302] E, infatti, Properzio, dolendosi per la lontananza della donna amata, che si trova in una rinomata stazione balneare in Campania, si esprime in termini tragico-epici, che difficilmente possono essere ritenuti casuali:[303]

Properzio	Omero- Euripide
Luogo in cui si trova Cinzia: Baia, che si affaccia sulle acque che lambiscono il regno di Tesproto, sovrano epirota.[304]	**Luogo in cui Ettore immagina che andrà Andromaca**: Argo/Grecia **Luogo in cui si trova Andromaca in Euripide**: Epiro.
Pensiero: l'autore teme che la donna non lo ricordi più di notte. v. 5 : «Ti balena mai il pensiero di me, ahi, trascorrendo memori notti?»	**Pensiero**: basta una notte per dimenticare un uomo con un altro. E. *Andr.* vv. 665-668: «Dicono che basti una notte/ per ammorbidire le ostilità di una femmina nei confronti di un maschio./ Ma io disprezzo la donna che per un nuovo letto/ rinnega l'uomo di prima, e dà il suo amore a un altro».
Nemico: nuovo amante ignoto **Azione subita**: allontanamento vv. 7-8: «O un ignoto nemico con simulato ardore[305]/ ti ha strappata,[306] o Cinzia, dalla compagnia dei miei carmi?».	**Nemico**: qualche acheo imprecisato **Azione subita**: allontanamento *Il.* 6.454-455: «Qualche acheo chitone di bronzo [ti] trascinerà via (ἄghtai. "ti

[301] Cat. 68.73 ss.
[302] La Penna 1977, p. 169 individua un'influenza omerica solo nei suddetti versi.
[303] A tal proposito si veda la nota n.5 di questo capitolo e il già citato articolo di Benediktson 1985. In particolare, sull'arte allusiva di Properzio si veda Fedeli 1976. Per il testo omerico si segue la traduzione di Calzecchi Onesti 1990; per Properzio Canali 2011[8]
[304] L'Epiro, in realtà, situato nella regione a sud-est dell'Europa, non si affaccia sul mar Tirreno, come Baia, frazione di Bacoli in provincia di Napoli. La suggestione properziana può essere derivata dal fatto che nei Campi Flegrei e nel regno di Tesproto gli antichi localizzano l'ingresso al regno dei morti. Nella zona flegrea si trovano il lago Lucrino e il lago Averno, in cui Virgilio stesso colloca l'ingresso degli inferi. *Aen.* 6, 238. Kerényi 2009, p. 491; Hyg. 88.
[305] Il testo latino ha "*ignibus*"che si ricollega con il fuoco dell'incendio di Troia. La metafora del rivale nemico (*hostis*) e l'analogia del fuoco con l'amore (già presente in Virgilio, *Aen.* 4.2) si allinea con la

	conduca") piangente».
Desiderio: la morte di Cinzia, se questa cederà alle lusinghe di un altro uomo. **Sfera sensoriale**: udito. **Campo semantico**: morte, prigionia. vv. 9-13: «Volesse il cielo che una piccola barca fidando nei lievi remi, /ti trattenesse nel lago Lucrino,[307] o ti imprigionasse[308] con l'esigua/ onda del Teutrante […] piuttosto che saperti libera di ascoltare gli insinuanti sussurri/ di un altro».	**Desiderio**: morire prima che la moglie diventi prigioniera. **Sfera sensoriale**: udito. **Campo semantico**: morte, prigionia. *Il.* 6.464-465: «Morto, però, mi imprigioni (kaluéptoi, lett. "mi nasconda") la terra su me riversata, / prima ch'io le tue grida, il tuo rapimento conosca».
Custodia: necessità che la donna non sia lasciata da sola. v. 15: «Com'è solita peccare una donna priva di custodia*».*	**Custodia**: necessità che la donna non sia lasciata da sola. [309] E. *Andr.* 592-594 (Peleo): «E dove mai vieni considerato un uomo, / tu che ti sei fatto soffiare la moglie da uno della Frigia / per aver lasciato la casa con la porta aperta,[310] /senza servi a custodia del focolare».
Fama: la reputazione di Cinzia è nota. v. 17: «dico ciò non perché disconosca la tua provata reputazione».[311]	**Fama**: la buona reputazione di Andromaca è nota, così come la cattiva fama di Elena. E. *Tr.* 657: "La fama di queste mie qualità giunse all'esercito acheo". E. *Andr.* 595: «Pensando di vivere con una donna virtuosa,/ mentre era la più depravata di tutte».

rivisitazione del mito di Andromaca, che viene strappata dai suoi affetti, *in primis* Ettore, a causa della guerra e della distruzione della sua patria.

[306] Il testo ha "*sustulit*"che non corrisponde perfettamente al greco ἄghtai. Il verbo latino indica l'atto del sollevare da terra, corrisponde più ad ἄirw. Cinzia si comporta come un corpo passivo, che non si ribella alla volontà del rivale, ma acconsente a "essere sollevata", e portata via. Che il verbo possa avere una valenza erotica, non è da escludere, ma quello che interessa maggiormente è sottolineare che mentre Ettore immagina che un acheo condurrà via Andromaca piangente, Properzio crede che la sua amata cederà *sua sponte* alle richieste del rivale.

[307] Il lago Lucrino è in prossimità del lago d'Averno, quindi viene collegato con gli Inferi. Cf. Plin. *H. N.*, 3, 61.

[308] "*Teneat clausam*" rimandando al tema della porta chiusa, della donna che deve rimanere all'interno della casa e del conseguente *paraclausithyron* (il lamento dell'amante davanti alla porta chiusa dell'amata), reinterpreta e supera il corrispondente kaluéptoi del testo omerico.

[309] Vd. *supra* "Andromaca in Euripide"(par. 7 "Andromaca, sposa ideale").

[310] Cf. nota precedente sul *paraklausithyron.*

[311] Considerando i liberi costumi di Cinzia, l'autore potrebbe essere ironico.

Paura: il pensiero che il poeta tema di perdere Cinzia può rattristare la donna. vv. 19-20: «Mi perdonerai, dunque, se i miei versi / ti porteranno una nota di tristezza: è colpa del timore».	**Paura**: il pensiero che Andromaca tema di perdere Ettore rattrista l'eroe. *Il.* 6.486: «Misera, non ti affliggere troppo nel cuore!».
Unico affetto: Cinzia. vv. 21-24: «Forse potrei custodire con maggiore solerzia la mia diletta madre, /O avere, senza di te, cura della mia vita?/Tu sola sei la mia casa Cinzia, i miei genitori, / tu sei la letizia di qualsiasi momento.»[312]	**Unico affetto**: marito. *Il.* 6.411-412: «nessun'altra/ dolcezza, se tu soccombi al destino, avrò mai». *Il.* 6.429-430: «Ettore tu sei per me padre e nobile madre»-
Amici: nessun conforto. v. 25: «Raggiunga triste gli amici».	**Amici**: nessun conforto. vv. 490-491: «Il giorno che lo fa orfano priva il bambino di amici:/ davanti a tutti abbassa la testa, sono lacrimose le sue guance».
Responsabile: Cinzia. v. 26: «Cinzia ne è stata la causa».	**Responsabile**: Ettore. Nell'*Iliade* si dice più volte che la causa della disgrazia di Andromaca sarà/è stato il coraggio del marito (*Il.* 6, 407 ss; 22. 514; 24. 739).[313]
Richiesta: abbandonare Baia. vv. 27-28: «Ma tu abbandona il prima possibile la corrotta Baia: / codesti lidi produrranno la separazione di molti».	**Richiesta**: abbandonare il campo di battaglia. *Il.* 6.431-432: «Ah, dunque, abbi pietà, rimani qui sulla torre,/ non fare orfano il figlio, vedova la sposa*».*

[312] Cf. Prop. 2.18d.33-34: *frater ego et tibi sim filius unus ego./ ipse tuus semper tibi sit custodia vulnus*, «Poiché non hai né un fratello, né un figlio, io solo/ vorrei esserti insieme fratello e figlio» (trad. it. Canali 2011[8], p. 195). Properzio non vuole essere un marito per Cinzia ma un fratello e un figlio, verso cui, secondo la concezione greca, si provano sentimenti più forti, vd. osservazioni in "Andromaca in Euripide": per la superiorità del fratello sul marito (e anche figli) par. 5 "Le donne ad Atene fra realtà e teatro euripideo"; sulla superiorità del figlio sul marito, par. 6.2 "Una madre di nome Andromaca".

[313] Cf. Prop. 3.12.1-17 in cui è presente un'altra rievocazione del luogo omerico: infatti, si rimprovera Postumo di aver lasciato la fedele moglie Galla per andare a combattere; il coraggio dell'uomo gli potrebbe procurare la morte, per mezzo delle frecce dei nemici, che si compiaceranno delle sue spoglie; la moglie senza di lui rimarrà priva di difesa. Il poeta, pur evocando i versi omerici inerenti ad Andromaca, nella seconda parte del suo componimento paragona Galla a Penelope.

Com'è evidente da questa tabella, sono numerose le corrispondenze. Non si tratta solo di influenza, ma di una probabile manipolazione del materiale mitico in cui l'autore elegiaco assume alternativamente i connotati maschili e femminili, ribaltando la concezione tradizionale: nello statuto properziano è l'uomo che attende a casa il ritorno della donna, che vede in lei l'unica gioia della sua vita e che prega la sua amata di abbandonare il luogo che può mettere a repentaglio la loro unione. Il poeta è totalmente dipendente da Cinzia. L'amante innamorato e timoroso, però, non è un eroe e, non potendo lottare contro il nemico, preferirebbe che la sua donna fosse "custodita" nel regno di Ade piuttosto che immaginarla fra le braccia di un altro (Ettore preferirebbe la sua morte e non quella della moglie).

4.3 Andromaca in Ovidio

Publio Ovidio Nasone (43 a.C.- 17-18 d.C.) vive durante l'età augustea in un periodo di pace, lontano dalle guerre civili, e si fa portavoce delle istanze di raffinatezza e degli agi propri dell'epoca, derivanti dalle varie conquiste orientali.[314] La sua appartenenza al circolo di Messalla Corvino[315] lo rende più libero dal regime e gli permette di vivere la poesia come *lusus* e non come impegno civile, a differenza di quanto succede nel circolo di Mecenate.[316] E se Properzio nell'ultimo libro delle sue elegie deve adattarsi a comporre opere parzialmente celebrative, Ovidio mantiene pressoché costante la tematica erotica e licenziosa, lontana dall'ideologia augustea, fino a quando non viene relegato in esilio.[317] L'elegia d'amore di Ovidio, ambientata nella realtà mondana del tempo, è lontana dalle tensioni belliche ed è tesa a godersi tutta la serenità del periodo di pace. "*Ovidio si sforza di riconciliare la poesia elegiaca con la società, facendo della pratica amorosa uno dei tanti aspetti necessari nell'esistenza umana.*"[318] Ovidio sperimenta vari generi letterari, rendendo, quindi, la poesia e non l'amore il centro della propria vita. Il poeta cita la moglie di Ettore varie volte nei suoi componimenti elegiaci[319] ma in nessun verso l'eroina viene presentata secondo la tradizione; l'autore, infatti, rinnova il mito e lo adatta ai suoi scopi, prendendo le

[314] Per la vita dell'autore vd. Barelli 2016[20], pp. 43-53.
[315] Altro circolo letterario insieme a quello di Mecenate, meno legato al *princeps* e più autonomo. Marco Valerio Messalla Corvino è un uomo politico di età augustea che, dopo aver militato con Bruto e con Antonio, si unisce a Ottaviano.
[316] Montanari 1991, p. 122.
[317] *Ibid*.
[318] Fedeli 1998, p. XXVI.
[319] Si registrano nove occorrenze, se si esclude l'opera spuria *Epicedion Drusi*: una in *Amores*, due in *Heroides*, quattro in *Ars amatoria*, 2 in *Remedia amoris.*

mosse da Properzio, ma arricchendo nello stesso tempo il personaggio di nuovi particolari che mettono in crisi il modello omerico.[320]

a) Amores

La fonte principale per la composizione di questa raccolta è l'opera di Properzio,[321] ma al suo interno sono comunque presenti elementi del patrimonio culturale ellenistico.[322] In questa raccolta Ovidio cita Andromaca una volta sola in *Am*. 1.9. 35-36:

Hector ab Andromaches conplexibus ibat ad arma,
et, galeam capiti quae daret, uxor erat.[323]
«Ettore andava in battaglia lasciando gli amplessi di Andromaca
Ed era la sposa a mettergli l'elmo sul capo» (trad. it. Canali 1990[2], p. 95).

L'autore usa gli *exempla* derivati dal mito per reinterpretare la metafora elegiaca della *militia amoris*: l'amante non vive nell'*otium*, ma ha schemi comportamentali identici a quelli previsti per il *negotium* della guerra, per cui è un soldato. Amore ha i suoi accampamenti e l'età idonea per combattere è uguale a quella idonea per amare (*Am*. 1.9.1-8).[324] Come già ha fatto Properzio, anche se utilizzando l'*exemplum* per scopi diversi,[325] Ovidio dà all'amore una forza nuova, che non infiacchisce l'amante ma anzi lo rende più energico.[326] I versi propongono una variante del modello omerico, dove è lo stesso Ettore a calzarsi in capo l'elmo.

a) Heroides

L'opera è una raccolta di quindici elegie in forma epistolare, sul modello di Prop. 4.3 (lettera di Aretusa a Licota), redatte tra il 15 a.C (1-15) e il 4/8 d. C. (16-21). Le eroine, che scrivono le lettere per i loro amati, sono accomunate da una triste esperienza amorosa (abbandono, infedeltà, amore non corrisposto), anche se provengono da situazioni differenti.[327] In particolare, il materiale mitico, acquisito da narrazioni epiche e tragiche,

[320] Riguardo ai meccanismi di produzione del testo basati sulla transtestualità, vd. Genette 1997.
[321] Ma non si tratta di imitazione, come ha giustamente osservato Fedeli 1998, p. XI.
[322] Montanari 1991, p. 123.
[323] Nei due versi precedenti si menziona Briseide. *Am.* 1.9.33-34: *Ardet in abducta Briseide maestus Achilles;/ Dum licet, Argoas frangite, Troes, opes* («Arde mesto Achille per Briseide che gli è tolta. / O Teucri, finché è concesso spezzate le forze argive.» Trad. it. Canali 1990[2], p. 95).
[324] Pinotti 2002, pp. 193-194.
[325] Vd. *supra*, par. 4.2 "Andromaca in Properzio".
[326] Whitaker 1983, pp. 145-146.
[327] Per un'analisi dell'opera vd. Biondi 2001-2003, vol.3, p. 589-560 e Salvadori 2006[2], p. XI-XVIII.

viene rimaneggiato e adattato in maniera originale al canone elegiaco.[328] All'interno di questa composizione il poeta ricorda Andromaca due volte e in entrambi i casi non ci fornisce stravolgimenti della figura restituita dalla tradizione, ma tende a ribaltarne paradossalmente la situazione: nel primo componimento la donna è una sposa felice, nel secondo Ermione, la sua antagonista nella tragedia euripidea, paragona la propria condizione di sposa legittima di Neottolemo a quella di Andromaca, il cui trattamento sarebbe stato più mite di quello riservato a lei.

Her. 5. 107-108
felix Andromache, certo bene nupta marito!
uxor ad exemplum fratris habenda fui;
«Beata Andromaca, felicemente sposata ad un marito fedele! Avrei dovuto essere tenuta come moglie secondo l'esempio di tuo fratello» (trad. it. Salvadori 2006[2], p. 47)

Si tratta della lettera di Enone a Paride. La ninfa ha sposato il fratello di Ettore quando era ancora un pastore, prima che Troia lo riconoscesse come figlio di Priamo. La ragazza è afflitta per l'abbandono del suo amato, che, dopo il giudizio sulla bellezza delle tre dee, ha preferito andare a Sparta e rapire Elena. Nei versi in cui si parla di Andromaca, la giovane invidia il destino della donna in quanto ha sposato un marito fedele, a differenza del destino che è toccato a lei. Le parole di Enone non tengono in considerazione la versione euripidea, secondo cui Ettore avrebbe avuto figli da altre donne (E. *Andr.*22-225), tuttavia, in altri versi l'influenza del tragediografo ateniese non può passare inosservata: l'odio e l'accusa della ninfa nei confronti della traditrice Elena, considerata l'unica responsabile della guerra (vv. 75-76), rievocano le invettive della concubina di Neottolemo e di Peleo nell'opera *Andromaca* (*Andr.* 248, 601-609, 628-630) e di Ecuba nelle *Troiane* (*Tr.* 969-1032). Enone, come Andromaca, si conserva casta, vuole essere fedele, anche se suo marito è un traditore (v. 133), ma entrambe sono costrette a subire violenza da un personaggio maschile, anche se la ninfa, a differenza della vedova di Ettore, è vittima di Apollo prima del matrimonio con Paride (vv. 139-140). Le due spose, da sole senza l'amato, dichiarano di aver cercato di reagire e di aver subito violenza, loro malgrado, (E. *Andr.* 391/ Ov. *Her*. 5.140). Infine Enone, come Andromaca, desidera un amore eterno (vv. 157-158).La caratterizzazione della ninfa è molto vicina a quella dell'Andromaca omerica: entrambe sono vittime del

[328] Salvadori 2006[2], p. XIV.

volere degli dei che immeritatamente, senza una colpa, non concedono loro di rimanere per sempre accanto al proprio amato (vv. 6-8). La sventura delle due donne inizia proprio con il giudizio di Paride che provoca da un lato l'abbandono di Enone, dall'altro la guerra di Troia, che conduce Ettore alla morte. Enone, come la vedova troiana, vive in un presente doloroso e ricorda con nostalgia il passato felice (vv. 13-24).[329] Il saluto degli sposi prima della partenza avviene tra le lacrime (vv. 43-52).[330] Il ritorno di Paride, dopo l'ultimo saluto, coincide con la morte del loro amore: la ninfa perde la ragione, diventa *furiosa* (v. 69) ed esprime il suo dolore con la gestualità rituale tipica del lutto (vv. 71-74).[331] Ugualmente Andromaca rendendosi conto di essere stata privata per sempre di Ettore diventa pazza (è definita Menade. Vd. *Il.* 22.460) e, accogliendo il corpo del marito, inizia il suo lamento funebre accompagnato dalla tipica gestualità (*Il.* 24.710-712)

Her. 8, 13-14
parcius Andromachen vexavit Achaia victrix,
cum Danaus Phrygias ureret ignis opes.
«L'Acaia vittoriosa maltrattò meno duramente Andromaca, quando il fuoco dei Danai bruciò le ricchezze della Frigia». (trad. it. Salvadori 2006[2], p. 73)

Si tratta della lettera di Ermione a Oreste, in cui la giovane si lamenta del comportamento di Neottolemo, che la vuole sposare con la forza e la considera come una prigioniera, e ritiene di essere trattata peggio di Andromaca. Il riferimento alla sposa di Ettore ci riporta alla tragedia omonima di Euripide, anche se la rivalità fra le due donne rimane solo accennata e non ha un prosieguo.[332] La figlia di Menelao in questa lettera non assomiglia assolutamente alla ragazza descritta dal tragediografo greco, ma probabilmente è più vicina a quella della tragedia perduta *Ermione* di Sofocle.[333] Il poeta ribalta paradossalmente la situazione della tragedia classica per cui Ermione, e non Andromaca, viene presentata come la prigioniera di Neottolemo, strappata all'abbraccio del suo amato Oreste. Agli occhi della figlia di Menelao il suo trattamento è peggiore di quello riservato alla vedova di Ettore. La Penna mette in evidenza che, benché la donna romana del I sec. a. C. sia più libera di quella ateniese del V

[329] Elemento comune anche all'Andromaca euripidea. Vd. *supra* "Andromaca in Euripide*", passim.*
[330] Ettore, salutando Andromaca, nell'*Iliade*, non piange, ma l'addio è molto sofferto e ricco di *pathos*.
[331] Ovidio, volendo presentare la ninfa solo nella vesti di vittima, evita di accennare alla tradizione secondo cui, Enone, per vendicarsi del tradimento, rifiuta di curare Paride, ferito dalla freccia di Filottete. L'eroe muore e la ninfa pentita, trovandolo morto a Troia, si impicca.
[332] La Penna 1979, p. 168.
[333] *Ivi*, pp. 173-174.

sec. a.C., tuttavia non ha la possibilità di scegliere il proprio marito e questo la rende insoddisfatta e infelice, conducendo la sposa spesso all'adulterio e all'infedeltà (motivo per cui Augusto sente l'esigenza di varare leggi a tutela del matrimonio).[334]

b) Ars amatoria

L'opera erotico-didascalica (1 a.C.- 1 d-C.) si compone di tre libri, i primi due destinati agli uomini, l'ultimo alle donne e si pone l'obiettivo di dare consigli su come conquistare e conservare l'amore dei propri amati. Il poeta assume il ruolo di un *erotodidaskalos,* "*maestro d'amore",*che illustra le norme da seguire in modo quasi scientifico. Il modello di amante propinato dal poeta è quello basato sulla spregiudicatezza e su un carattere libertino.[335] L'opera non si rivolge alle matrone romane o alle caste fanciulle, ma alle etere, che frequentano la vita mondana di Roma senza freni o limitazioni. L'interesse dell'*Ars*, quindi, è rivolto all'amore disinibito, illecito, adultero. In quest'opera l'autore rivisita alcuni capisaldi dell'ortodossa precettistica elegiaca: l'*obsequium* verso la donna non deve essere reale ma simulato e l'amante non deve abbandonarsi al *furor*, ma obbedire a una logica razionale dell'utile.[336]

All'interno dell'*Ars* l'autore utilizza la figura di Andromaca come *exemplum* varie volte, soffermandosi sull'aspetto fisico, sull'abbigliamento rozzo e sulla sua poca sensualità. La donna quindi, a differenza del messaggio veicolato dalla tradizione, non è la compagna ideale, ma quella da cui bisogna tenersi lontano.

A.A. 2.645-646
Omnibus Andromache visa est spatiosior aequo:
Unus, qui modicam diceret, Hector erat.
«Alta Andromaca/ sembrava a tutti, ed era Ettore il solo
Che la diceva giusta di misura» (trad. it. Barelli 2016[20], p. 219)

Questa è la prima attestazione letteraria in cui si prendono in esame le caratteristiche fisiche di Andromaca,[337] della quale, finora, si è menzionato solo "l'odoroso seno"(*Il.* 6. 483). Senza soffermarsi sui canoni di bellezza nell'antichità e sull'assenza, almeno fino all'età

[334] *Ivi*, pp. 178-179.
[335] Conte-Pianezzola 2003-2004, vol.3, p. 384.
[336] Fedeli 1998, pp. XXIII-XXIV.
[337] Se escludiamo i possibili occhi scuri (presenti in Saffo. Vd. "Andromaca nella lirica arcaica", par. 2.5 " |Elikw%piv Ἀndromaéch").

ellenistica,[338] di veri ritratti fisici delle donne, è sufficiente osservare che l'altezza è considerata un requisito fondamentale di bellezza.[339] Tuttavia, in questi versi, in base alla traduzione di Barelli, l'alta statura della donna viene presentata come un difetto, al pari del colore di pelle scuro di Andromeda.[340] Alla luce della tradizione e dei canoni estetici classici, forse ci potrebbe essere la possibilità che il comparativo *spatiosior,* debba essere considerato non nel senso di "troppo alta" ma nel senso di "troppo larga", indicando così la corporatura poco esile della donna. Infatti, l'autore, anche successivamente (vv. 658-66), elencando gli eufemismi che possono sostituire espressioni troppo dure in riferimento ai difetti fisici, non cita l'altezza, ma il colore della pelle, gli occhi, la grandezza del corpo (che non deve essere né troppo esile né troppo grossa) e i capelli. In questo caso, quindi, la moglie di Ettore, secondo Ovidio, non sarebbe stata troppo alta, caratteristica fisica, questa, che l'accosterebbe positivamente alle dee, ma sarebbe stata "corpulenta, più grande del dovuto, del giusto"(*aequo* è il secondo termine di paragone). Bisogna osservare, tuttavia, che in *A.A.* 3.779-780 l'altezza di Andromaca, definita *longissima*, non viene presentata come un pregio, ma, al contrario, come una limitazione in campo erotico.[341] Per avere una dettagliata descrizione fisica della donna bisogna aspettare la ricostruzione di Darete Frigio e del bizantino Giovanni Malala.[342]

*A.A. 2.*709-710

Fecit in Andromache prius hoc fortissimus Hector,

Nec solum bellis utilis ille fuit.

«Così si comportò con la sua Andromaca

[338] Vd. *infra* "Approfondimento: alcuni percorsi post-classici della figura di Andromaca", par. 1 "Sopravvivenza di Andromaca in età post-classica: Omero ed Euripide 'reinventati'[338] da Quinto Smirneo, Ditti Cretese e Darete Frigio".

[339] Nausicaa è alta come le dee (*Od.*6,152), così come Leucippe (A.Taz. in Cataudella 1973, p. 365). Alte, poi, sono Quinzia (Cat. 86.1) e Diana, presentata come più alta delle ninfe da Ovidio stesso (Ov. *Met.* 3. 181-182).

[340] L'autore mette in guardia gli amanti dal biasimare i difetti delle donne amate (vv. 641-642), sostenendo che a poco a poco l'abitudine e il tempo li renderanno meno evidenti (vv. 647-654). Andromeda, qui, appare con la pelle scura, come in *Her*. 15.35-36, ma altrove l'autore la descrive, nonostante la sua origine etiopica, con la carnagione chiara, caratteristica di bellezza (Ov. *Met.* 4.675).

[341] È quindi un difetto come forse in questo caso (se *spatiosior* viene interpretato nel senso di "troppo alta"). Vd. *infra*. Ci troviamo, tuttavia, in contesti diversi e l'autore, come si sa, talvolta incorre in contraddizione (cf. Andromeda nella nota precedente): il secondo libro dell'*Ars Amatoria* è dedicato agli uomini e si occupa di insegnare all'amante le strategie per conservare il rapporto con la fanciulla amata; il terzo libro è rivolto alle donne e suggerisce le tattiche per sedurre un uomo. Interpretare *spatiosior* nel senso di "troppo robusta", benché la tradizione nulla dica al riguardo, non andrebbe comunque a contraddire *longissima* del libro successivo. Siamo, tuttavia, semplicemente nel campo delle ipotesi.

[342]Vd. "Approfondimento: alcuni percorsi post-classici della figura di Andromaca", par. 1 "Sopravvivenza di Andromaca in età post-classica: Omero ed Euripide 'reinventati' da Quinto Smirneo, Ditti Cretese e Darete Frigio".

Ettore forte, né soltanto in guerra/ e alla patria fu utile» (trad. it. Barelli 2016[20], p. 223)[343]

Questi versi sono di poco successivi a quelli analizzati precedentemente, ma si riferiscono a un altro tema. L'autore sostiene che i piaceri dell'amore sono propri degli uomini maturi (v. 694: *post septem lustra*). Andromaca avrebbe beneficiato dell'esperienza erotica del marito, la cui età evidentemente non è più troppo giovane, a differenza di quella della moglie. I versi *in primis* caratterizzano l'eroe, che mostra la sua abilità nel talamo e non solo in guerra, ma implicitamente alludono anche al vantaggio (*utilis*) procurato alla moglie, che accetta di buon grado le attenzioni dello sposo.

A.A. 3,109-110
Si fuit Andromache tunicas induta valentes,
Quid mirum? duri militis uxor erat.
«Se Andromaca indossò tuniche rozze
Che meraviglia? Rozzo era il marito» (trad. it. Barelli 2016[20], p. 239)

Se Properzio rigetta il *cultus*[344] e propina un ideale di bellezza il più vicino possibile alla natura, lontano dagli ornamenti e lussi orientali, Ovidio disprezza la *rusticitas* in favore di un aspetto curato ed elegante (vv. 101-108). Ecco quindi che le eroine come Andromaca, insieme a Penelope e Tecmessa, nella tradizione greca simboli dell'amore e della fedeltà verso un unico compagno, diventano rozze e inadatte alle esigenze mondane e galanti del mondo romano moderno. La semplicità, infatti, è propria delle donne antiche che non curano il loro aspetto, perché anche i mariti sono rozzi. Ai tempi del poeta "*Roma è tutta d'oro*" (v. 113 *aurea Roma est*) e il mondo è avvinto dall'eleganza e dalle ricchezze. Il pudore, caratteristica primaria di Andromaca, è bandito perché *rusticus* (*A.A.* 1,607).[345]

A.A. 3, 519-522
Numquam ego te, Andromache, nec te, Tecmessa, rogarem,

[343] Subito dopo si cita Briseide (*A.A.* 2, 711-716): *Fecit et in capta Lyrneside magnus Achilles, / Cum premeret mollem lassus ab hoste torum. / Illis te manibus tangi, Briseï, sinebas,/ Imbutae Phrygia quae nece semper erant. /An fuit hoc ipsum, quod te, lasciva, iuvaret, / Ad tua victrices membra venire manus?* («e così/ agì con la sua schiava di Lirnesso/ il grande Achille, quando con lei giacque/ stanco di guerra sopra il molle letto. / Tu permettevi che la grande mano ti toccasse, o Briseide, quella mano spesso arrossata per il sangue frigio. / Od era questo che godevi tanto:/ che sopra le tue membra la sua mano/ vittoriosa indugiasse?» Trad. it. Barelli 2016[20], p. 239).
[344] Prop. 1.2.8: *Nudus Amor formae non amat artificem.*
[345] La Penna 1979, pp. 181-189.

Ut mea de vobis altera amica foret.
Credere vix videor, cum cogar credere partu,
Vos ego cum vestris concubuisse viris.
«Non mai da voi, o Andromaca, o Tecmessa,/
Implorerei amore: già a fatica
Mi convinco che voi siate giaciute
(e solo i figli me ne fanno fede)
Accanto ai vostri baldanzosi eroi» (trad. it. Barelli 2016[20], p. 279)[346]

L'autore in quest'ultimo testo accosta la figura di Tecmessa ad Andromaca. La compagna di Aiace è stata immediatamente prima citata (vv. 517-518. Cf. 523) come paradigma della donna triste da cui bisogna fuggire. Le fanciulle, infatti, per conquistare un uomo, devono rinunciare all'*ira* (v. 507), alla *damnosa superbia* (v. 509), all'*immodicos fastus* (v. 511) ed essere sorridenti (vv. 513-514). Ovidio, quindi, non modifica l'immagine della donna che la tradizione ci ha restituito- sempre in lacrime, sin dai tempi d'Omero, fino a Virgilio- ma la usa per fini differenti: la tristezza della donna, lungi dall'essere motivo di orgoglio per il marito anche dopo la morte, è causa di inibizione erotica.

A.A. 3. 779-780
Parva vehatur equo: quod erat longissima, numquam
Thebaïs Hectoreo nupta resedit equo.
«E tu cavalca, se sei piccina. Andromaca giammai
Alta così com'era, cavalcò sopra il cavallo d'Ettore» (Barelli 2016[20], p. 301)

I versi, oltre a riprendere l'informazione della tradizione sul luogo di origine di Andromaca (*Thebaïs … nupta*), dichiarano esplicitamente che l'eroina è *longissima*, cioè troppo alta, e presentano questa qualità come un difetto in campo erotico.[347]

[346] In questo passo, così come nel precedente, Andromaca compare insieme a Tecmessa, "moglie" di Aiace. Le due donne sono molto simili in quanto vengono rappresentate dalla tradizione come infelici e lacrimose. Ovidio in *A.A.* 3. 109-112 aggiunge per entrambe il particolare dell'abbigliamento: le due donne non sono eleganti, perché non lo sono i mariti.
[347] In questo caso si usa *longissima* nel significato inequivocabile di "altissima", a differenza di *spatiosior* (*A.A.* 2.645-646) che, come si è detto,potrebbe creare dubbi interpretativi. L'altezza, che nei canoni estetici classici rappresenta un pregio, qui viene presentata come difetto (Andromaca sarebbe più alta del dovuto) per avvalorare la tesi del poeta: la donna di piccola statura deve sfruttare questa sua qualità fisica- che la rende più agile delle donne alte- negli incontri amorosi. Vd. *supra*.

c) Remedia amoris

Questo poemetto elegiaco (1 a.C.- 1 d.C.) tratta dei rimedi per guarire dal mal d'amore. In realtà, come osserva Conte, si tratta di una contraddizione perché l'amore è un'esperienza dolorosa assimilabile alla malattia (*eros=nosos*) da cui è impossibile guarire:[348] l'amante-poeta si crogiola nella sua sofferenza, fingendo di volersene liberare (tema costante nella poesia elegiaca), ma senza riuscirci, perché un rimedio contro l'amore porrebbe inevitabilmente fine alla poesia stessa, basata sulla malattia e sul rifiuto della terapia per esserne guariti.[349] Ovidio è il *magister amoris* che nell'*Ars* ha insegnato ad amare, ma qui nei *Remedia* insegna a guarire, disfacendo quasi gli insegnamenti impartiti precedentemente, tra cui l'abbandono dell'*otium*, a favore di una vita più attiva e di interessi esterni, aborriti dal poeta elegiaco.[350] Il componimento è ricco di vari riferimenti intertestuali e inferenze tragiche ed epiche, finalizzate a presentare la sua opera come un trattato scientifico, arrivando addirittura a postulare che se gli eroi del mito avessero agito secondo i suoi consigli non avrebbero sofferto le sventure narrate dalla tradizione.[351]

Rem. Am. 383 -384
Quis feret Andromaches peragentem Thaida partes?
Peccet, in Andromache Thaida quisquis agat.
«Chi potrebbe tollerare Andromaca nel ruolo di Taide?
Grave errore fare un'Andromaca di Taide» (trad. it. Lazzarini 1989, p. 97)

Il passo si inserisce all'interno dell'argomentazione difensiva del poeta (vv. 371- 388) contro chi lo accusa di troppa *licentia* nella sua opera. Ovidio sostiene che ogni argomento deve essere cantato con un metro idoneo (per esempio, le guerre degli eroi con l'esametro, le invettive con il giambo, con metri tragici il solenne e con quelli comici il quotidiano): l'elegia si confà all'amore e l'autore merita una gloria pari a quella di Virgilio (vv. 395-396). Taide è l'etera amata da Alessandro Magno, emblema della poesia ovidiana, musa ispiratrice della sua opera elegiaca,[352] mentre Andromaca è la donna virtuosa per eccellenza,

[348] Cf. Prop. 2.1.57.
[349] Conte in Lazzarini 1989, pp. 18-19.
[350] *Ivi*, pp. 35-45; Fedeli pp. XXXI- XXXV.
[351] Vd. Pinotti 2002, pp. 217-218.
[352] Cf. Conte in Lazzarini 1989, p. 10.

quella che corrisponderebbe alle matrone romane che si cingono la fronte e i capelli con la *vitta*,[353] simbolo di pudore, donne a cui, però, non è rivolta la poesia di Ovidio.[354]

5.1 Andromaca in età imperiale: Seneca e la tragedia

Se nell'età augustea- e ancor prima in quella arcaica- la figura di Andromaca ha goduto di un certo interesse fra i letterati, nel periodo successivo la situazione cambia notevolmente. Augusto, infatti, favorisce un clima di pacificazione generale e di concordia sociale, cooperando con l'ambiente colto e consolidando il proprio potere anche grazie alla mediazione degli intellettuali. L'adesione dei poeti al programma augusteo fa sì che Andromaca venga presentata come figura emblematica che, vittima di un mondo oppresso dagli abomini della guerra, si rifugia nei sentimenti più privati. Già con Ovidio si comincia a intravedere un mutato atteggiamento verso il regime. Una certa blanda opposizione si può avvertire con la creazione del circolo di Messalla che fa da contraltare a quello di Mecenate, basandosi su una maggiore autonomia della letteratura.[355] La fine del mecenatismo e, di conseguenza, il graduale distacco del potere dalla 'classe' degli intellettuali si uniscono allo scontro tra l'élite senatoria e la dinastia giulio-claudia e fanno rivolgere l'interesse verso generi letterari 'minori', come l'epillio, la bucolica e l'epigramma. Nell'età di Nerone, tuttavia, si assiste a una nuova fioritura classicistica con la produzione di una *Ilias Latina* di circa mille esametri. Lo stesso imperatore si diletta nella composizione di poemi mitologici eruditi[356] e promuove gare artistiche e rappresentazioni teatrali[357] o pubblici intrattenimenti culturali.[358] L'età dei Flavi propugna un programma di restaurazione civile e morale, che implica un ritorno alla pace e favorisce la ripresa della composizione epica.[359] Nonostante questi tentativi di riqualificazione culturale, gli influssi dell'età precedente non vengono cancellati e persistono le stesse tendenze con la composizione di epigrammi (Marziale) e satire (Giovenale).[360]

[353] Vd. osservazioni di Lazzarini 1989, p. 150.
[354] *A.A.* 1.31; 3. 483.
[355] Cupaiolo 1990, pp. 272-273.
[356] Tra cui sembra *Troica*, in cui l'eroe sarebbe stato Paride, anziché Ettore. Nel periodo neroniano l'imperatore è molto affascinato dalla storia di Ilio. Vd. Tac. *Ann.*12.58; Svet. *Ner.* 7.
[357] Durante l'età di Nerone e dei Flavi il teatro acquista nuovamente fortuna, soprattutto con la pantomima, una rappresentazione scenica muta, in cui l'azione è mimata con gesti, espressioni del volto, movimenti, danze, accompagnamenti musicali.
[358] *Declamationes* e *recitationes* in cui si usano vari artefici retorici per dare prova di ingegno e accattivarsi i favori del pubblico.
[359] Per un quadro generale della situazione dall'età di Traiano a quella dei Flavi vd. Conte-Pianezzola 2003-2004, vol. 4, pp. 3-12.
[360] Sia Marziale che Giovenale menzionano Andromaca, ma in maniera poco significativa e perlopiù in riferimento all'aspetto fisico o in un contesto erotico: in Mart. 2.41.14 la moglie di Ettore è esempio di

L'unico autore che nell'età imperiale dà uno spazio rilevante alla figura di Andromaca è Lucio Anneo Seneca (4 a.C.-65 d.C.),[361] personalità poliedrica le cui opere superstiti, com'è noto, si orientano verso più interessi: filosofici, scientifici, retorici, etici, psicologici, tragici. Proprio quest'ultimo aspetto, che naturalmente non può essere scisso dagli altri, è quello su cui verte la nostra indagine. L'autore, infatti, inserisce l'eroina all'interno di una sua tragedia, *Troades,* presentando il destino della vedova di Ettore subito dopo la caduta di Troia, così come aveva già fatto Euripide nelle *Troiane*.[362]

La totale scomparsa di questa documentazione fa sì che le dieci tragedie senecane (nove *cothurnatae* e una *praetexta*[363]), le uniche pervenuteci integre,[364] possano essere considerate una preziosa testimonianza della rinascita della stagione teatrale[365] e la base del teatro rinascimentale, nonostante i giudizi negativi della critica del secolo scorso.[366]

5.2 *Troades*

austerità insieme a Ecuba; in Mart. 3.76.4 la principessa troiana, contrapposta alla suocera Ecuba, rappresenta la tipologia di giovane e bella donna con cui un uomo ha piacere di intrattenersi; in Mart. 5.53.2 Andromaca è citata in coppia con Niobe, dopo Medea e Tieste, come rappresentante di un mito noto; in Mart. 10.90.6 è proposta come esempio di giovane donna in opposizione all'anziana suocera; infine, in Mart. 11.104.14 con un'oscena metafora sessuale si ricordano gli amplessi della donna con lo sposo (*hectoreo quotiens sederat uxor equo*). Giovenale cita fugacemente Andromaca all'interno della sesta satira (Giov. 6.503) ricordando la sua alta statura.Vd. *supra A.A.* 3. 779-780 in par. 4.3 "Andromaca in Ovidio".

[361] Per le notizie biografiche sull'autore vd. soprattutto il saggio di Grimal 2001. Cf. anche Scarpat Bellincioni 1986, pp. 127-134; Biondi 2001-2003, vol.3, pp. 1281-1282. Per una schematica cronologia generale di Seneca rimando a Stok 2016[7] pp. 38-40. Per un quadro completo degli studi relativi ai dati biografici vd. *SLRA*, vol.5, p. 425. In generale si può consultare tutta la ricca ed esaustiva bibliografia su Seneca, sui suoi rapporti con gli altri autori, sulle tragedie e sulle loro tematiche in Viansino 2007, pp. 57-82.

[362] La tragedia ha avuto molta fortuna nell'età arcaica, ma il suo successo è stato piuttosto scarso nel periodo augusteo (vd. Cesareo 1932, p. 1; Antonucci 2008, p. 138). Sulla sua diffusione nell'età successiva (con la dinastia giulio-claudia e l'inizio dei Flavi) poco si può dire, perché tutta la produzione è andata perduta e le notizie che abbiamo derivano da fonti indirette. Tuttavia la composizione tragica, essendo considerata un mezzo per manifestare la propria opposizione al regime, deve aver avuto una certa diffusione, a cui gli imperatori hanno cercato di opporsi, decretando addirittura in alcuni casi la morte per i loro autori (Vd. Biondi 2001-2003, vol. 3, p. 1280-1281). L'ultima data certa di una rappresentazione drammatica sul modello greco è il 29 a.C (Chiarini 1998, p. 201).

[363] L'attribuzione di quest'ultima intitolata *Octavia* è ancora oggetto di ipotesi.

[364] Per la tradizione delle tragedie senecane vd. Giancotti 1953, p. 19; Herrmann 1971, pp.VIII-XIII ; Viansino 2007, pp. 59-60 e Stok 2016[7], pp. 53-54 (per gli studi sulla tradizione *ivi*, pp. 42-43).

[365] Le *fabulae cothurnatae* senecane hanno come loro principali modelli non solo le tragedie ateniesi classiche di Sofocle ed Euripide, ma anche le opere latine del periodo repubblicano, da cui l'autore prende sicuramente spunto per i toni patetici ed enfatici. Cf. Biondi 2001-2003, vol.3, p. 1283 e Conte-Pianezzola 2003-2004, p. 28. In Seneca "i*l già visto e udito ritorna di continuo, sia pure in nuovo aspetto*" (Chiarini 1998, p. 203).

[366] Vd. osservazioni di Paratore 2004, pp. 11-14; Antonucci 2008, pp. 138-139. Sugli influssi di Seneca sul teatro rinascimentale vd. Bacquet [et al.] 1973 e su Racine in particolare, vd. Clarke 1973, pp. 127-138.

Come nel caso delle tragedie di Euripide, per delineare una caratterizzazione significativa di Andromaca, si è deciso di suddividere l'opera nelle classiche sezioni costitutive del dramma senecano,[367] soffermandosi sugli aspetti salienti del personaggio.

a) Prologo/I atto (vv. 1-66)

La scena si svolge davanti a Troia, dove Ecuba recita il prologo informativo[368] diviso in cinque momenti: 1) rappresentazione ecfrastica della distruzione, dell'incendio e del saccheggio di Troia (vv. 1-27); invocazione degli dei e delle anime di Priamo, di Ettore e di tutti i figli e compimento della profezia di Cassandra e del sogno della regina (vv. 28-39);[369] 3) morte di Priamo per mano di Pirro (vv. 41-56); 4) destino di schiavitù per lei e le Troiane (vv. 57-62);[370] 5) invito a intonare i lamenti funebri (vv. 63-66).[371]

b) Primo coro (vv. 67-163)

Entra in scena il coro che intraprende con Ecuba un dialogo lirico in cui si insiste sul tema della morte,[372] sull'immortalità dell'anima e sul lamento funebre (le donne si sciolgono i capelli, si percuotono, si cospargono il viso con la cenere) per la città (vv. 67-96),[373] per Ettore (vv. 97-129)[374] e infine per Priamo (vv. 130-141), per il quale la regina annuncia, tuttavia, un makarismoév (vv. 142- 163).[375]

c) Secondo atto (vv. 64-370)

[367] Cinque atti intervallati da interventi corali. Il primo atto coincide con il prologo, mentre l'ultimo con l'epilogo. La presente suddivisione si basa su Stok 2016[7].

[368] Nell'omonima tragedia euripidea è Poseidone a recitare il prologo. Seneca per rendere più drammatico il racconto decide di farlo narrare da una delle protagoniste principali. La descrizione risente sicuramente del secondo libro dell'*Eneide* di Virgilio, benché, secondo Cesareo, priva del *pathos* dell'autore augusteo. Vd. Cesareo 1932, pp. 50-52.

[369] La regina sostiene che la responsabilità della fine di Ilio è sua. *Tr.* 40: *Meus ignis iste est, facibus ardetis mei*, «Quel fuoco è mio, sono mie le fiaccole che vi stanno bruciando» (Trad. it. Stok 2016[7], p. 63). Ecuba si riferisce a Paride, che un sogno premonitore le aveva presentato come causa della fine di Troia. La donna, infatti, aveva sognato, in base al mito, di partorire un tizzone ardente. La conseguente esposizione sul monte Ida del neonato, non protegge la città, perché, il bambino, salvatosi, conduce alla rovina Ilio. Il sogno di Ecuba si inserisce all'interno del filone dei sogni profetici sulle nascite degli eroi. A tal proposito vd. Pellizer in Guidorizzi 1988, pp. 53-66.

[370] Si citano Andromaca, Cassandra e le mogli di Eleno ed Antenore, ma, secondo i miti divulgati, il primo non è sposato e la moglie del secondo seguirebbe il marito in esilio.

[371] Non si parla né di Polissena né di Astianatte, perché non solo dal punto di vista della coerenza narrativa la vecchia regina non conosce ancora il loro destino, ma anche- e direi soprattutto- perché Seneca gioca sull'effetto sorpresa e offre al lettore due colpi di scena.

[372] *Tr.* 77*: Ut nulla dies maerore caret/ sed nova flatus causa ministrat*, «Da allora [dallo scoppio della guerra] non c'è stato un giorno privo di lutti e sempre nuovi motivi ci hanno indotto alle lacrime» (Trad. it. Stok 2016[7], p. 67).

[373] Ecuba chiede alle donne di denudarsi il ventre per iniziare l'autoflagellazione e le invita a non avere pudore nel mostrare il seno dal momento che non hanno più mariti e sono divenute schiave. *Tr.* 89-90: *cui coniugio/ pectora velas, captive pudor*? «Siete schiave, non avete un marito da rispettare, perché questo pudore nel mostrare il seno?» (trad. it. Stok 2016[7], p. 67).

[374] La vecchia regina piange il figlio, pronunciando un secondo lamento per Ettore, presentato come il baluardo difensivo dei Frigi (vv. 116-128). La sua morte coincide con la fine della città. Herrmann 1971, p. 63 nella sua edizione attribuisce queste parole al coro.

[375] Priamo viene considerato fortunato da Ecuba in quanto non sarà costretto a ubbidire ai vincitori.

È costituito da due parti: 1) monologo di Taltibio[376] in cui riferisce la formidabile apparizione di Achille[377] e la sua richiesta di sacrificare Polissena (v. 164-202); 2) l'incontro-scontro fra Pirro e Agamennone,[378] la cui contesa sarà risolta da Calcante. L'indovino, infatti, annuncia l'impossibilità dei Greci di lasciare Troia prima che venga immolata Polissena e poi, con un a\prosdoékhton, inaspettatamente aggiunge la necessità che anche Astianatte venga ucciso (*Tr.* 360-370).

d) Secondo coro (vv. 301-408)

Viene espressa la teoria filosofica della mortalità dell'anima, basata sulla dottrina epicurea con la mediazione dello Stoicismo.[379]

e) Terzo atto (vv. 409- 813)

È l'atto più lungo dell'opera, incentrato su Andromaca e sul suo tentativo di salvare il figlio dalla morte, nascondendolo nel sepolcro del padre, triste presagio del tragico epilogo.[380]L'atto può essere diviso in tre parti: 1) sulla scena agiscono Andromaca, il vecchio e il bambino (vv. 409-523). La donna, immedesimandosi in Ettore,[381] sostiene di aver concluso la sua vita con la morte del marito e che, pur sentendosi immune dal dolore, ormai assuefatta alla sofferenza e priva di lacrime,[382] tuttavia ha deciso di non togliersi la

[376] Questa è l'unica apparizione di Taltibio.

[377] Considerata parallela a quella di Ettore. È l'inizio, infatti, di una serie di parallelismi fra i personaggi (vd. *infra* par. 5.7 "Le apparizioni"). La richiesta di Polissena da parte dell'ombra di Achille è già presente nella tradizione classica (E. *Hec*. 39- 40; Ov. *Met.* 13.445-446) e viene ripresa anche nel periodo successivo (Q.S. 14.210-216; Hyg. *Fab*. 110).

[378] "*L'entrata in scena di Pirro segna un regresso: il valore dell'opera d'arte diminuisce, anche per colpa del personaggio, che non solo è antipatico, ma non riesce neppure a trovare una sua netta individualizzazione che lo distingua sempre e in modo reale dall' Achille iroso della saga troiana*" (Cesareo 1932, p. 52).

[379] Per il commento e l'interpretazione su questo coro vd. Schetter 1965 p. 426-429; Boella 1979, pp. 71-73; Stok 2016[7], pp. 90-94; Petrone 2013. Quando l'anima del defunto viene paragonata al fumo e alle nubi (*Tr.* 392-396), come accade in Omero (*Od.*11.217-222) e in Lucrezio (Lucr. 3.434-439, 455-456), viene in mente l'incendio che in quel momento sta divorando Troia. La città di Ilio, quindi, così come la vita dell'uomo, è destinata a perire irrimediabilmente per sempre. Sul tema della vita dopo la morte nelle *Troiane* vd. anche Colakis 1985 e Mader 1995, p. 87-88.

[380] Se si esclude il dialogo con Ulisse, gli interventi di Andromaca si configurano spesso come monologhi, con evidenti reminescenze virgiliane, già individuate da Cesareo 1932, pp. 55-58. Nel menzionare un unico sepolcro per padre e figlio Seneca potrebbe essere stato ispirato dal racconto virgiliano dove si parla di una tomba (unica per i due affetti defunti?) e due altari (entrambi per Ettore? O uno per lo sposo e l'altro per il figlio?). Cf. *supra* 3.2 "L'episodio di Andromaca ed Eleno" (*Aen.* 3.294-357, 463-505).

[381] *Tr.* 412-415 *: Ilium uobis modo, /mihi cecidit olim, cum ferus curru incito/mea membra raperet et graui gemeret sono /Peliacus axis pondere Hectoreo tremens*, «Per voi Ilio è caduta adesso, per me da tempo, dal giorno in cui il crudele Pelide col suo carro lanciato trascinò il mio stesso corpo, mentre l'assale sobbalzava stridendo per il corpo di Ettore» Trad. it. Stok 2016[7], p. 95). La donna confonde "*in un tutto sé e l'infelice sposo, persino nello spasimo del dolore*" (Cesareo 1932, p. 55).

[382] *Tr.* 416-417: *tunc obruta atque euersa quodcumque accidit/ torpens malis rigensque sine sensu fero,* «Fu allora che io crollai, distrutta, tutto quello che è accaduto dopo l'ho vissuto freddamente, come assuefatta, senza avvertire dolore» (Trad. it. Stok 2016[7], p. 95). Il lessico utilizzato deriva dal paradigma delle abitazioni che crollano: la fine di Ettore coincide, infatti, non solo con la 'morte' di Andromaca, ma anche con la distruzione di Ilio. La città e i due coniugi si fondono così in un unico 'personaggio'.

vita e continuare la sua misera esistenza per Astianatte.[383] La donna afferma che il bambino le ha tolto l'unico vantaggio che si ha nelle sventure: non avere più paura (*Tr.* 421-422). Andromaca presagisce, infatti, che le sciagure non sono ancora finite e nello stesso tempo sa di essere priva di ogni speranza (*Tr.* 424-435). La prigioniera capisce che la fine di Troia non è ancora compiuta e riferisce al Vecchio[384] di aver visto in sogno,[385] quando erano trascorse "due parti del riposo notturno",[386] il marito Ettore. L'eroe, apparendo alla donna, non nel suo aspetto glorioso ma abbattuto e piangente, l'ha esortata a mettere in salvo il figlio.[387] Andromaca allora rivolgendosi direttamente al fanciullo gli comunica di volerlo nascondere nel sepolcro del padre.[388] Dopo l'incoraggiamento del Vecchio, la donna invoca la protezione di Ettore (*Tr.* 500-502)[389] e invita Astianatte a non vergognarsi di nascondersi e a rassegnarsi. La madre ha appena il tempo di chiudere il sepolcro prima che sopraggiunga Ulisse (*Tr.* 524). L'eroe greco chiede la consegna del bambino, ma Andromaca riferisce che il figlio è già morto (*Tr.* 597). L'itacese in un primo momento crede alle parole della donna, poi, riflettendo fra sé e sé, scrutando il comportamento della madre, capisce che sta mentendo (*Tr.* 607-618). Inizia a questo punto il tentativo di estorcerle il segreto: si congratula con lei perché le è stato risparmiato il dolore di vedere il figlio precipitare giù dalle mura (*Tr.* 619-621) e, probabilmente intuendo quale sia il nascondiglio di Astianatte,

[383] *Tr.* 418-421: *Iam erepta Danais coniugem sequerer meum, /nisi hic teneret: hic meos animos domat /morique prohibet; cogit hic aliquid deos /adhuc rogare, tempus aerumnae addidit,* «Avrei già raggiunto il mio sposo , sottraendomi ai Danai, se non ci fosse questo bambino: è lui che reprime il mio istinto e mi impedisce di morire, che mi costringe a chiedere ancora qualcosa agli dei, e fa sì che io debba ancora soffrire». (Trad. it. Stok 2016[7], p. 95).

[384] Personaggio anonimo, confidente di Andromaca.

[385] Il fantasma di Achille si presenta sulla terra, Ettore appare solo in sogno (*Tr.* 430-433). Il tema del sogno nella tragedia di Seneca è un *unicum*, ma Corsaro 1991, p. 75-76 non pensa che la visione onirica di Andromaca sia invenzione dell'autore. Il sogno dell'eroina richiama quello di Ecuba in E. *Hec*. 90-96 in cui la regina, dopo l'apparizione del fantasma di Polidoro, a cui è affidato il prologo, racconta di aver sognato che una cerva sgozzata dall'artiglio di un lupo, veniva strappata dalle sue ginocchia e successivamente di aver visto lo spettro di Achille che reclamava una giovane troiana.

[386] L'indicazione temporale non è chiara. I Romani distinguono il periodo di riposo in dodici ore (dal tramonto all'alba) suddivisi in quattro *vigiliae.* Se fosse da intendersi come seconda vigilia (h.21-24) il sogno non rientrerebbe fra quelli veritieri (secondo gli antichi le apparizioni oniriche veritiere sarebbero quelle compiute dopo la mezzanotte, cf. Hor. *Sat*.1.10.33), mentre se si dovesse pensare ai due terzi della notte (come in *Il.* 10.252-253 in cui la notte è divisa in tre parti) si tratterebbe all'incirca delle h 2.00. Quest'ultima ipotesi è la più accreditata. Vd. Stok 2016[7], p. 98 n.135 che la considera credibile anche in base al fatto che oltre all'indicazione oraria, c'è anche quella astronomica (le sette stelle dell'Orsa maggiore hanno fatto già girare il Gran Carro. *Tr.* 439). Sull'argomento vd. Guidorizzi 1988, pp.X-XI. Artemidoro (Artem.1.7) confuta l'idea che i sogni fatti all'alba siano più veritieri di quelli avuti durante la prima fase della notte. Cicerone sostiene che alcuni Stoici credano nel valore profetico dei sogni (*Div.* 1.64).

[387] Rispetto all'apparizione nell'*Eneide* di Virgilio, Ettore sembrerebbe avere un messaggio personale e non politico, ma in realtà la sopravvivenza di Astianatte sarebbe stata necessaria per la rinascita della città. Cf. Viansino 2007, p. 260.

[388] Innovazione senecana. In Accio Andromaca nasconde il figlio sul monte Ida. Vd. Schetter 1965, p. 418-419.

[389] Andromaca, come il marito nell'*Iliade,* rivolge una preghiera; la donna, tuttavia, non si affida agli dei ma a Ettore, considerato il suo unico protettore. Vd. *infra.*

afferma che, dovendo rinunciare al sacrificio del bambino, al suo posto sarà necessario versare le ceneri di Ettore e distruggere il sepolcro (*Tr.* 634-640). Andromaca comincia a mostrare evidenti segni di preoccupazione e non sa come comportarsi (*Tr.* 641: *Quid agimus*?). Inizia così un monologo in cui la donna valuta le due alternative: salvare il figlio o difendere il tumulo del marito? (*Tr.* 641-662). Poi si dichiara pronta a combattere, senza armi, solo con la sua rabbia. Afferma che si scaglierà sui Greci come un'Amazzone o una Menade e morirà proteggendo il sepolcro.[390] I soldati rimangono attoniti e si fermano commossi dalla reazione della madre (*Tr.* 678-679). Andromaca tenta una difesa disperata, chiede di essere uccisa (*Tr.* 680), invoca Ettore (*Tr.* 681-682)[391] e le sembra addirittura di vederlo (*Tr.* 682-684). Infine, nell'estremo tentativo di salvare Astianatte, supplica Ulisse di avere pietà (*Tr.* 691-696). Andromaca fa uscire il piccolo (*Tr.* 705), lo invita a scordarsi dei suoi antenati, a implorare il nemico e a piangere come la madre (*Tr.* 708-717). L'eroe greco è cinico, sprezzante e irremovibile.[392] Dopo un'invettiva contro Ulisse (*Tr.* 750-756) la donna dà il suo ultimo lungo saluto al figlio (*Tr.* 766-782) interrotto solo due volte: 1) da Ulisse, insofferente per pianto della donna;[393] 2) da Astianatte, che chiede aiuto alla madre e invoca pietà.[394] Il terzo atto si conclude con l'ordine perentorio di Ulisse di prelevare immediatamente il fanciullo.[395]

e) Terzo coro (vv. 814-860)

Vengono indicate meticolosamente le possibili destinazioni greche delle prigioniere. Il canto si configura come una lunga rassegna di località e si chiude con la richiesta che le Troiane possano rimanere lontano da Sparta, Argo, Micene e Itaca (*Tr.* 851-857).[396]

f) Quarto atto (861-1055)

---

[390] *Tr.* 671-677: *resistam, inermis offeram armatis manus,/dabit ira uires. qualis Argolicas ferox /turmas Amazon strauit, aut qualis deo /percussa Maenas entheo siluas gradu /armata thyrso terret atque expers sui /uulnus dedit nec sensit, in medios ruam/ tumuloque cineris socia defenso cadam*, «Ma io mi opporrò, affronterò i soldati con le mani, sono disarmata, sarà la rabbia a darmi forza. Sarò come la feroce Amazzone, che sbaragliava la truppe di Argo, o come una Menade, posseduta dal dio e armata di tirso, che sparge terrore nei boschi con il suo passo invasato, che colpisce alla cieca, fuori di sé e non se ne accorge. È così che io mi scaglierò in mezzo a voi, e cadrò difendendo il sepolcro, accanto alle ceneri».(Trad. it. Stok 2016[7], pp. 119-121).

[391] Cf. E. *Tr.* 752-753.

[392] *Tr.* 736-738 : *Matris quidem me maeror attonitae movet,/ magis Pelasgae me tamen matres movent,/ quarum iste magnos crescit in luctus puer*. «È commovente una madre fuori di sé dal dolore. Ma mi commuovono di più le madri dei Pelasgi e la sofferenza che provocherebbe loro, da grande, questo bambino». (Trad. it. Stok 2016[7], p. 125).

[393] *Tr.* 785-786: *Rumpe iam fletus, parens: /magnus sibi ipse non facit finem dolor*, «Ora basta piangere, madre. Chi ha tanto dolore, non smetterebbe mai di soffrire» (Trad. it. Stok 2016[7], p. 129).

[394] *Tr.* 792: *Miserere, mater*, « Abbi pietà, madre mia» (Trad. it. Stok 2016[7], p. 131).

[395] *Tr.* 812-813: *Nullus est flendi modus:/ abripite propere classis Argolicae moram*, «Questo pianto non finisce mai. Prendetelo, sbrigatevi, è a causa sua se è ferma la flotta di Argo» (Trad. it. Stok 2016[7], p. 131).

[396] Patrie dei maggiori responsabili della distruzione di Troia: Agamennone (Argo, Micene), Menelao (Sparta), Ulisse (Itaca).

Entra in scena Elena, cui i Greci hanno affidato l'ingrato compito di ingannare Polissena con la falsa promessa di matrimonio con Achille. Inaspettatamente la moglie fedifraga incontra Andromaca con la quale si intrattiene in un agone.[397] La vedova di Ettore comprende che si sta preparando un inganno e convince Elena a rivelarlo. Alla notizia Ecuba rimane attonita, sviene e commisera il suo destino, ma Andromaca invita la regina a imporsi coraggio.[398] La vedova di Priamo, pur compiangendo la sua misera sorte,[399] ammette insieme alla nuora che la sorte di Polissena è preferibile rispetto a quella di Cassandra e Andromaca stessa, costrette a rimanere accanto al nemico (vv. 967-971). La sposa di Ettore non conosce ancora la sua destinazione, ma subito l'odiata cognata Elena si affretta a svolgere le funzioni che di solito sono quelle del messaggero, comunicando alle donne di famiglia il loro imminente destino: il sorteggio ha assegnato Andromaca al "giovane di Sciro" (v. 976)[400] ed Ecuba a Ulisse. L'atto si conclude con presagi di sventura e con l'annuncio dell'arrivo di Pirro che deve portare via Polissena.

g) Quarto coro (vv. 1009- 1055)

Le prigioniere riflettono sulla condizione dello sventurato, per cui la condivisione delle sofferenze risulta un conforto per le pene personali.

h) Quinto atto (1056- 1179)

---

[397] Andromaca qui come in E. *Tr.* 766 ss. accusa Elena di essere la causa della sua sventura.

[398] Andromaca rielabora concezioni filosofiche senecane, soprattutto il passo in cui si parla della morte del giovane Marcellino. Sen. *Ep.* 8.77.12-18 : «Perché piangi? Che cosa vuoi? Fatica sprecata." Smetti di sperare che i destini stabiliti dagli dei devino in seguito alle tue preghiere" [Verg. *Aen*.6.376]. Sono stabiliti e immutabili e governati da una necessità potente ed eterna: andrai là dove vanno tutti gli esseri […] Saresti più forte, secondo me, se assieme a te morissero molte migliaia di uomini; eppure, molte migliaia di uomini e animali in questo momento in cui tu esiti a morire esalano l'ultimo respiro […]. La libertà è così vicina: e c'è qualcuno che è schiavo? Non preferiresti che tuo figlio morisse così piuttosto che diventare vecchio nell'inerzia? Dunque, perché ti turbi, se anche un fanciullo sa morire con coraggio? […] Questa vita non è morte?» (Trad. it. Reale 2000, p. 844). L'impassibilità degli dei di fronte alle tragedie umane e l'inutilità di riporre speranze in loro sono sostenute anche da Ecuba all'inizio della tragedia (*Tr.* 1-3 dove le divinità sono definiti *leves*). Andromaca stessa non si affida a loro, definendoli *immites* (*Tr.* 644), ma ai Mani di Ettore, considerati i suoi veri dei (*Tr.* 501, 644-645). Tutte le divinità, tuttavia, respingono la sua preghiera (*Tr.* 771). Vd. anche Motto-Clark 1984, p. 160. La moglie di Ettore, però, non può essere considerare atea: lei crede negli dei e reputa che non abbiano responsabilità (*Tr.* 753: *insontes deos*), ma conosce la loro volubilità e indifferenza. La prigioniera rimprovera i Greci per i loro sacrilegi (*Tr.* 669, violazione dei templi,) e minaccia la sua furia se solo non rispetteranno le tombe, sede delle divinità dei morti (*Tr.* 669-677). Quella di Andromaca sembra una religione personale di tipo familiare: gli dei di cui si fida sono quelli che proteggono le anime dei suoi cari. L'imperturbabilità degli dei davanti alle sventure umane è presente anche in Euripide. Cf. E. *Tr.* 1288-1290 dove Zeus osserva la fine di Ilio.

[399] *Tr.* 958-963: *modo turba felix latera cingebat mea, /lassabar in tot oscula et tantum gregem /diuidere matrem; sola nunc haec est super, /uotum, comes, leuamen afflictae, quies; /haec totus Hecubae fetus, hac sola uocor /iam uoce mater. dura et infelix age* , «Fino a ieri ero circondata da una folla gioiosa di figli, mi stancavo a forza a distribuire baci, nel far da madre mi dividevo fra tanta prole; adesso mi resta solo questa figlia, la mia speranza, la mia compagnia, il conforto e la pace delle mie pene. È lei tutto quel che resta della discendenza di Ecuba, è solo dalla sua voce che mi sento chiamare madre» (Trad. it. Stok 2016[7], p. 147).

[400] L'insistenza su Sciro in questa occasione e nell'atto precedente si ricollega con la visione negativa di questa località che troviamo anche nell'*Andromaca* di Euripide. Cf. *supra* "Andromaca in Euripide", par. 2.1 "*Andromaca*".

Entra in scena un messaggero anonimo che riferisce il destino dei due giovani. Il personaggio è fortemente partecipe del dolore delle due donne.[401] Il racconto procede per ordine, come richiede Andromaca (vv. 1065-1067). Il personaggio inizia con Astianatte, precipitato dalla stessa torre da cui il nonno Priamo dirigeva le operazioni militari e raccontava al bambino le gloriose imprese del padre (vv. 1069-1075).[402] La folla in massa si raduna per assistere allo spettacolo: il giovane avanza sicuro e fiero, senza paura, assomigliando a un cucciolo di belva feroce che non ha ancora i denti, ma è già minaccioso. Gli spettatori si commuovono e piangono, ma lui mantiene un atteggiamento dignitoso e si getta di sua iniziativa giù, morendo da eroe.[403] La madre si rivolge allora direttamente al figlio, apparentemente senza tradire alcuna emozione: *quis tuos artus teget/ tumuloque tradet*? «Chi seppellirà le tue membra, chi ti darà un sepolcro?»[404] Il messaggero risponde a questa domanda con particolari macabri e raccapriccianti: è rimasto poco del bambino dopo l'urto, perché il corpo si è sfracellato al suolo (ossa disarticolate, lineamenti nobili e raffinati del volto svaniti, collo spezzato, testa spaccata, materia cerebrale fuoriuscita). A sentire ciò la madre lapidariamente pronuncia la sua ultima battuta: *Sic quoque est similis patri,* «Anche in questo è come suo padre».[405] L'uomo infine racconta il sacrificio di Polissena che ha gli stessi spettatori della morte di Astianatte. Anche l'atteggiamento della fanciulla è fiero, giacché non si ritrae ma aspetta superbamente il colpo. Prima che il messaggero inviti le schiave a raggiungere la spiaggia per la partenza, Ecuba pronuncia le sue ultime parole, cariche di tutto il senso di prostrazione e di impotenza che aleggia nell'intera tragedia.[406]

---

[401] *Tr.* 1056-1059: *O dura fata, saeua miseranda horrida! /quod tam ferum, tam triste bis quinis scelus /Mars uidit annis? quid prius referens gemam, /tuosne potius, an tuos luctus, anus?, «*Che destino crudele, disumano, miserevole, orribile. In dieci anni di guerra si era visto un delitto così efferato, così doloroso? Quale lutto devo riferire, piangendo, per primo, il tuo o piuttosto il tuo, vecchia?»(Trad. it. Stok 2016[7], p. 155). Si è compiuto così quell'atto spietato che Agamennone aveva cercato di impedire.

[402] Cf. *Il.* 3.153 (Priamo e gli altri anziani osservano i combattimenti dalla torre); 11.523-524 (Ettore è in mezzo ai Danai), 537-538 (Ettore incute paura ai Danai). Verg. *Aen.* 2.457 (Andromaca conduce Astianatte da Priamo); Ov. *Met.* 13.415-417 (Astianatte viene gettato giù proprio dalla torre da cui osservava i combattimenti del padre non insieme al nonno, ma alla madre).

[403] L'atto volontario di Astianatte è percepito come 'suicidio' e assimila il fanciullo, secondo la critica, al saggio stoico. Secondo Knight 1932 il sacrificio del fanciullo si configura come un atto di culto, un rituale magico volto alla purificazione della città e all'eliminazione dello spirito vitale. Ettore è presentato infatti come *columen patriae* (*Tr.* 124. Cf. Hor. *Carm.* 2.4.10-12 in cui si dice che la perdita dell'eroe troiano ha esposto Ilio a una facile conquista): finché è in vita mantiene integre le mura di Troia con una sorta di magia personale; la sua uccisione innesca una serie di '*occult manipulations*' (*ivi,* p. 23) per la cattura della città, ultima delle quali è la morte del figlio, che, come abbiamo sottolineato, è l'immagine riflessa del padre. In questa direzione, secondo lo studioso, andrebbe anche l'affermazione di Ulisse in *Tr.* 634: *lustrale debitum muris sacrum*.

[404] *Tr.* 1109-1110.

[405] *Tr.* 1116.

[406] *Tr.* 1170-1171: *Natam an nepotem, coniugem an patriam fleam?/ an omnia an me? Sola mors votum meum/* «Chi piangerò, la figlia o il nipote, il marito o la patria? Tutti costoro o me stessa? L'unico mio desiderio è la morte» e, subito dopo *(Tr.* 1172-1175), personificando l'ultima notte di Troia, afferma con

La dispersione fisica delle donne si accorda con l'immagine del fumo che avvolge tutta la città, indicando la dissoluzione dell'ordine civico, rappresentata dall'annientamento fisico e politico,[407] e culminata, come si è detto, con la morte dei due giovani.

5.3 Commento alle *Troades*

Seneca dedica al ciclo troiano una sola tragedia, le *Troades* (l'*Agamennone* riguarda gli avvenimenti successivi*),* che la tradizione ricorda anche con altri due titoli, *Troas* ed *Hecuba*.[408]

L'opera si ispira prevalentemente a due drammi euripidei, le *Troiane* ed *Ecuba*,[409] narrando le conseguenze della presa di Troia, la deportazione delle prigioniere, il destino delle donne del mito (Ecuba, Cassandra, Elena e Andromaca) e la triste fine del piccolo Astianatte e della giovane Polissena. Seneca innova, però, la tradizione inserendo nella trama il tentativo della madre di salvare il figlio, nascondendolo nel sepolcro di Ettore.[410] La *contaminatio* delle due tragedie è molto particolare, in quanto l'autore conserva dell'*Ecuba* solo l'episodio di Polissena, mentre delle *Troiane* mantiene il tema del sorteggio e dell'uccisione di Astianatte (il destino della giovane figlia di Priamo viene riferito da Andromaca), modificando, tuttavia, luoghi e situazioni e inserendo o eliminando personaggi.[411] Evidenti, poi, sono i richiami all'*Eneide* di Virgilio.[412]

Come per le altre tragedie non si conosce la datazione [413] (Grimal considera che l'invettiva di Agamennone contro i sacrifici umani in *Tr.* 298-300[414] e la sua dichiarazione di essere

---

sofferenza: *infantibus, violenta, verginibus venis, / ubique properas, saeva: me sola times/ vitasque, gladios inter ac tela et faces/ quaesita tota nocte, capiente fugis*, «tu colpisci con violenza i bambini, le vergini, vai ovunque, crudele, e temi solamente me, mi eviti, respingi me che per tutta quella notte ti ho cercata fra spade, giavellotti e fiaccole accese». Trad. it. Stok 2016[7], p. 165.

[407] Mader 1995, p. 87.

[408] Giancotti 1953, p. 19.

[409] Come ha osservato Biondi 2001-2003, p. 1284 si notano influenze di drammi latini di Ennio e Accio, oltre a reminescenze lucreziane e virgiliane. Il tentativo di salvare Astianatte può aver risentito anche dell'influenza dell'*Andromaca* euripidea (in cui, però, la donna cerca di sottrarre dalla morte il figlio Molosso) oltre che dell'*Astyanax* di Accio *(Scaen*. 164-187, pp. 157-159 Ribbeck).

[410] Nell'*Astyanax* di Accio Andromaca tenta di nasconderlo sul monte Ida (*Scaen*. 177, p. 159 Ribbeck).

[411] Cesareo 1932, pp. 46-48 affronta le analogie e le differenze narrative fra i due autori.

[412] Le *Troiane* si configurano come emblema della caducità della vita umana e gravitano intorno al tema della fine di ogni speranza, l'*Eneide* si incentra sulla vittoria futura del popolo troiano attraverso la fondazione di una nuova città. La tragedia senecana appare come una rilettura degli avvenimenti virgiliani, dettata probabilmente dalle mutate condizioni politiche e sociali dell'Urbe. L'*Eneide* costituisce sicuramente un 'intertesto' fondamentale. Sugli importanti echi virgiliani nelle *Troiane* di Seneca, vd. Zissos 2008 per cui "*Seneca's intertextual program invites the reading of his ending as Virgili's biginning*" (*ivi*, p. 209).

[413] Non si conoscono le motivazioni alla base della composizione di questa e delle altre tragedie senecane, né la genesi o la data di composizione. Per lo più si propende per l'ipotesi che i suoi drammi siano destinati alle *recitationes* o a forme di rappresentazione privata all'interno della corte imperiale. Vd. Biondi 2001-2003, vol.3, p. 1283. Secondo Giancotti 1953, pp. 30-37 la scarsità di azione scenica e di intrecci, accompagnata a

ormai in grado, a causa dell'età, di controllare la sua impulsività, siano indizi per collocarla durante l'impero di Claudio, cioè nel periodo dell'esilio, comminato all'autore proprio dall'imperatore);[415] il giudizio della critica sul suo valore si divide[416] e varie sono le discussioni sorte sull'organicità dell'opera: mancanza di unità, difficile individuazione del protagonista,[417] incongruenze narrative.[418]

La vicenda è totalizzante, ruotando intorno a molteplici temi,[419] ai quali Viansino aggiunge: l'impossibilità di 'razionalizzare' l'esperienza storica; il 'valore unico' della sofferenza umana; la 'libertà vittoriosa' dei vinti conseguita con la morte; la sconfitta della schiavitù rappresentata dalla vita; le nozze con la morte.[420] Nella tragedia si evince un messaggio negativo, di mancanza di pacificazione,[421] in vita così come in morte: l'esistenza è sofferenza, la morte è liberazione; tuttavia, anche quest'ultima non è per tutti uguale: gli

---

frequenti descrizioni e monologhi non è sufficiente per respingere l'ipotesi che queste opere non siano destinate alla rappresentazione teatrale.

[414] Grimal 2001, p. 267. Claudio, stando alle testimonianze di Svetonio (*Claud.* 25.13) e Plinio (*H.N.* 30.13), avrebbe emanato dei decreti per l'abolizione di questi riti e biasimato la violenza e la crudeltà di Caligola (Svet. *Claud.* 4.3; 38.1). Sul carattere iracondo di Claudio vd. Giardina 2000, pp. 61-62.

[415] Giancotti 1953, pp. 20-29 sostiene la necessità di essere cauti con l'individuazione della datazione delle tragedie basata sulla ricerca di allusioni alla vita contemporanea o a situazioni e idee politiche, condotta mediante il confronto con opere di Seneca e di altri autori a lui contemporanei. Secondo Caviglia 1981, p. 13 il termine *post quem* è il 54 d. C. , anno in cui viene composta la menippea per la morte di Claudio, perché nel dialogo lirico fra Ecuba e il coro (*Tr.* 67-163) sarebbe ravvisabile una parodia dell'*Apocolokyntosis*.

[416] Per la valutazione estetica e critica dell'opera vd. Marchesi 1920, p. 239-241; Boella 1979, pp. 70-71; Cesareo 1932, p. 45, 49.

[417] Lawall 1981-1982, p. 250. Hermann 1924, pp. 434-435 individua Ecuba, laddove Giancotti 1953, pp. 110-111 pensa invece ad Agamennone; Cesareo 1932, p. 48-49, Mazzoli 1961, p. 52, Corsaro 1991 p. 64, Paratore 2004, p. 100 e Zissos 2008, p. 199 ritengono invece che sia Andromaca. Per Viansino 2007, p. 254 Ecuba è solo il personaggio privilegiato, emblema della sofferenza comune.

[418] Schetter 1965, p. 426 sostiene che "*l'unità dell'opera si realizzi attraverso corrispondenze strutturali, ordinamenti paralleli e accentuati contrasti per mezzo dei quali i vari fili dell'azione si connettono in un grande tessuto drammatico.*

[419] Gli studiosi hanno individuato svariate tematiche: il fato (Caviglia 1981, p. 18; Motto- Clark 1988, pp. 254-255); la devastazione (Pratt Jr. 1963, pp. 212-214); la morte (Lawall 1981-1982, pp. 244-254. Viansino 2007, p. 250, per cui la tomba di Ettore rappresenta il luogo della definitiva morte di Troia. Il tema della morte è unificante in quanto i due eredi della dinastia priamide sono destinati a morire. Rimane insoluto, secondo lo studioso, il problema se la morte sia annichilimento, secondo il punto di vista lucreziano, o una fase transitoria per la rinascita della città); la sofferenza (Pettine 1974, p. 445 per il quale il dolore è il vero protagonista del dramma. Questa sofferenza, però, non è catartica, ma è soltanto annientatrice); la disperazione (Draper 1990, p. 103); le emozioni (Davis 1989, pp. 311-316 Lo studioso osserva che accanto alla morte non è di secondaria importanza l'analisi della natura umana e gli effetti delle emozioni in situazioni critiche. I sentimenti riguardano tanto i Troiani, quanto i Greci, che sono spaventati dal piccolo Astianatte); la guerra e i suoi effetti, in quanto le *Troiane* narrano le conseguenze tragiche della fine dello scontro bellico (morte, schiavitù, distruzione, annientamento); lo scontro senza possibilità di conciliazione fra vinti e vincitori (Stok 2016[7], pp. 10-37); il *nefas* (Motto-Clark 1984 che osserva come tutto ruoti intorno a questa tematica, dichiarata espressamente dalle due vedove dell'opera: Andromaca in *Tr.* 668-670 ed Ecuba in *Tr.* 44-46. Il *nefas* si ricollega con il sacrificio e i riti lustrali); la vita dopo la morte (Colakis 1985, p. 154 nota che ci sono nella tragedia quattro modalità di sopravvivenza dopo la morte: 1) immortalità attraverso la fama; 2) immortalità nei campi Elisi; 3) sopravvivenza come fantasma o visione; 4) sopravvivenza attraverso i figli).

[420] Viansino 2007, p. 251.

[421] *Ibid*.

uomini non hanno il medesimo destino nell'aldilà, [422] ma i Danai continuano a spargere terrore anche da morti e a decretare così la loro forza e superiorità, mentre i vinti rimangono immobilizzati nella loro condizione sventurata.[423]

A parte il sorteggio delle prigioniere,[424] l'azione scenica ha i suoi grandi fulcri, nelle morti di Polissena e Astianatte. Gli argomenti erano già noti nell'antichità. Come si è detto,[425] nelle *Troiane* di Euripide si parla di entrambi i sacrifici insieme al tema della suddivisione delle donne, e nell'*Ecuba* dello stesso autore si affronta la morte di Polissena.[426] Data la grande fortuna del ciclo troiano nel teatro arcaico latino, il destino di Astianatte è stato fonte di ispirazione del già ricordato *Astyanax* di Accio. In età augustea poi Ovidio narra il mito dei due giovani nelle *Metamorfosi* (*Met*. 13.415-417, 439-526[427]), ma l'autore glissa sul personaggio di Andromaca, menzionandola genericamente come "*mater*".[428].

La sorte di Polissena e Astianatte sono presentate in parallelo e fra loro c'è un nesso molto forte, reso ancora più evidente dal fatto che il racconto sul loro destino si intreccia e si conclude proprio con le morti eroiche dei due giovani rampolli della dinastia di Priamo. Il secondo atto è incentrato su Polissena ma si chiude con la richiesta del sacrificio di Astianatte, argomento del terzo atto. I due vengono presentati come vittime innocenti della

[422] *Tr*. 434: *Certe aequa mors est*! «La morte almeno è uguale per tutti» (Trad. it. Stok 2006[7], p. 97). Queste parole vengono pronunciate sdegnosamente da Andromaca, allorché si rende conto che i Greci godono nella morte di 'privilegi' differenti rispetto ai Troiani.

[423] Sfugge alla critica anche il significato profondo della tragedia, oscillando prevalentemente fra due ipotesi: divulgazione della filosofia stoica (Marti 1945, pp. 216-245; Pratt 1948, pp. 1-11) -ma non ci sono gli elementi fondanti di questa dottrina, mancando anche un vero *bonus rex* (vd. Mazzoli 1961, p. 55-56)- o messaggio politico antineroniano (Bishop in Stok 2016[7], p. 9, n.17). Boella individua il senso della tragedia nella caducità della vita umana, di cui Troia è il simbolo (Boella 1979, p. 69).

[424] Schetter 1965, p. 396. Seneca viola deliberatamente le regole aristoteliche basate sull'unità d'azione (Arist. *Po*. 8.1451a.31). Vd. Stock 2016[7], p. 5,8.

[425] "Andromaca in Euripide", par. 3.1 "*Troiane*".

[426] Prima anche Sofocle aveva composto una tragedia intitolata proprio "*Polissena"*, dove appariva anche l'ombra di Achille e un'altra "*Le prigioniere*" sulla morte del figlio di Ettore. Vd. Viansino 2007, p. 249.

[427] Si ricorda anche l'apparizione dell'ombra di Achille che esige il sacrificio di Polissena. Vd. *supra* par. 5.2 "*Troades*- c" La descrizione della morte di Polissena è più dettagliata rispetto a quella di Astianatte e l'autore si sofferma sulla madre Ecuba più di quanto non faccia con Andromaca: si dice, infatti, che la giovane viene strappata dalle braccia della madre, che è ormai quasi l'unica a confortare la vergine; inoltre, uno degli ultimi desideri di Polissena è che la madre non sappia nulla della sua morte e che il suo corpo venga restituito alla vecchia regina senza un riscatto di oro, che solo un tempo, e non più in quella condizione di schiavitù, avrebbe potuto pagare.

[428] Vd. *supra* par. 5.2 "*Troades*-h". Ovidio non si sofferma sul personaggio di Andromaca nelle *Metamorfosi*, tuttavia menzionando la sua figura in questi termini e accennando ai suoi racconti sull'imprese di Ettore, pone implicitamente l'accento sulla stretta relazione fra i tre (Andromaca, Ettore, Astianatte). L'autore dopo l'esperienza della poesia elegiaca ed erotico-didascalica, si cimenta nell'*epos*, privilegiando però gli aspetti meno noti del mito. Vd. Conte-Pianezzola 2003-2004, pp. 386-391. Ovidio all'interno del tredicesimo libro, in cui trovano spazio i lutti troiani, sceglie di accennare soltanto agli eventi più celebri (morte di Astianatte, dolore della madre, Andromaca come esempio di fedeltà e devozione), raccontati da autori precedenti, e preferisce soffermarsi sul valore della torre che metaforicamente subisce una metamorfosi: da luogo di fiera osservazione delle gesta dell'eroe troiano che combatteva per difendere il figlio e la patria diventa luogo di morte del fanciullo e il simbolo della distruzione della città.

cieca crudeltà umana e dell'aberrante logica della guerra. Entrambi accanto ai loro cari si abbandonano alla debolezza dell'età, ma vanno incontro alla morte con dignità e senza opporre resistenza (in *Tr.* 792 Astianatte implora pietà alla madre, ma poi si lancia giù dalla torre spontaneamente; e in *Tr.* 965-966 Polissena, che ha accolto con fierezza la notizia della sua sorte,[429] davanti ad Ecuba piange[430]).

Nel destino dei sacrificati paradossalmente convergono le intenzioni di vinti e vincitori.[431] I Greci vogliono ucciderli per favorire il loro ritorno in patria, i due giovani troiani desiderano la morte per sottrarsi alla vergogna della schiavitù. Davanti alla triste sorte dei due nessuno riesce a trattenere le lacrime, tuttavia i vinti piangono più sommessamente perché sono già al culmine delle loro rovine,[432] mentre il pianto dei vincitori è più forte, perché i Greci sanno che, per quanto ora siano i trionfatori, per la volubilità del destino, sono destinati in futuro a precipitare nel baratro come i Troiani e a sopportare le stesse crudeltà che ora loro stanno infliggendo ai vinti.

La tragedia presenta opposti destini di figli e madri. Pirro, infatti, è tutto quello che Astianatte non potrà diventare: un eroe apprezzato e valoroso, un uomo che ripercorre le orme paterne e ne ricalca gli atteggiamenti, un vendicatore del genitore. Andromaca e Teti sono le madri infelici che cercano di nascondere i propri figli per sottrarli alla morte in guerra, ma vengono smascherate entrambe da Ulisse, benché con esiti differenti:[433] la moglie di Ettore perde Astianatte quando è ancora un fanciullo; la ninfa, invece, riesce a procrastinare la partenza di Achille di ben nove anni, permettendo al figlio di diventare un giovane forte e di avere un erede che perpetui la stirpe.[434]

Nell'opera si scontrano realtà e apparenza: le alternative di Andromaca sembrano vere ma non lo sono; il proposito di Ulisse di distruggere il sepolcro di Ettore è falso; Achille ed

[429] *Tr.* 945.

[430] Qualche studioso ha considerato incoerente questo atteggiamento della fanciulla, ma concordo con Stok 2016[7] pp. 146-147 nel ritenere il comportamento di Polissena del tutto naturale. Seneca presenta i suoi personaggi nella loro dimensione umana. Non è necessario ritenere che il carattere di un personaggio sia sempre coerente e monolitico, come non lo sono nella realtà gli uomini. La ragazza e il piccolo Astianatte sono spaventati ma, pur essendo così giovani, comprendono e onorano la nobiltà del loro lignaggio e davanti ai nemici non cedono ad alcuna debolezza; tuttavia entrambi di fronte alle madri sanno di poter mostrare con sincerità le proprie emozioni e paure. Seneca è riuscito a rappresentare implicitamente e con una meditata sottigliezza di particolari il rapporto unico che si instaura fra madre e figli.

[431] Schetter 1965, p. 422. Cf. Viansino 2007, p. 266.

[432] La teoria per cui chi ha tanto sofferto si trova nella condizione di essere assuefatto al dolore, tanto da non provare più nessuna sensazione e di vivere gli avvenimenti successivi con freddezza, è esposta proprio da Andromaca (*Tr.* 416-417, 422-423).

[433] Secondo la tradizione, Ulisse viene a sapere da Calcante che Troia può essere espugnata solo con l'entrata in guerra di Achille, così come in questo caso è sempre l'indovino che annuncia la necessità dell'uccisione di Astianatte per la buona partenza dei Greci. Vd. Cordiè 2006, *s.v.* Achille.

[434] Apollod. 3.13.8; Stat. *Achill.* 1. 283-378; Hyg. 96. Cf. Guidorizzi 2012, p. 1456.

Ettore appaiono come reali ma sono ombre; Polissena si prepara per le nozze ma in realtà deve morire; Astianatte si comporta da eroe ma è solo un bambino.

Le *Troades* rappresentano l'apoteosi della degenerazione, dove tutto peggiora rispetto alla fase precedente: si parte con un sacrificio ma si arriva a due; la misera condizione di Ecuba diventa infima quando la sorte le assegna come padrone Ulisse, re di un piccolo e sterile regno; l'infelicità di Andromaca raggiunge il parossismo dopo che, morto Astianatte, è costretta a unirsi con il figlio del carnefice della sua famiglia.

Le *Troiane* senecane rappresentano l'annientamento totale, la distruzione del passato e del futuro: la morte delle tre generazioni maschili del casato priamide (Priamo, Ettore, Astianatte) decreta, infatti, la totale disfatta di Troia e l'impossibilità della sua rinascita, non essendoci più eredi. Mazzoli osserva che, mentre nelle *Troiane* di Euripide la fine di Troia avviene nell'epilogo dell'opera, con la descrizione dell'incendio e il crollo dei palazzi, nel dramma senecano la rovina di Ilio è presentata già all'inizio dell'opera dalle parole di Ecuba, che ben si accorderebbero, invece, alla conclusione della vicenda tragica e non al prologo.[435] Come nell'opera euripidea, l'esasperata attenzione per la sofferenza e l'atmosfera desolata conducono alla triste riflessione che la vita finisca con la morte, con cui si raggiunge solo annichilimento totale e impossibilità di riscatto.[436] Tutto in questa tragedia evoca un'atmosfera funebre: Troia è l'immagine della morte, rappresentando la tomba stessa di Priamo, lasciato insepolto ma nello stesso tempo coperto dal crollo del suo stesso regno.[437] Non c'è salvezza né futuro, tanto che anche Ecuba, ancor prima di sapere il responso di Calcante, non cita né Astianatte né Polissena, gli eredi del regno. La donna menziona solo Assaraco (*Tr.* 17), capostipite di Anchise, ma non ricorda Enea, perché la sua prospettiva è diversa da quella speranzosa di Virgilio.[438]

Nelle *Troiane* non c'è spazio per nient'altro se non per la sofferenza umana e Andromaca, così come Ecuba, può solo sopravvivere nell'infelicità, assuefacendosi al dolore.

Colpisce il totale silenzio del coro per le vicende di Astianatte e Polissena. Le madri piangono i propri figli da sole ed Ecuba, che fino alla morte di Polissena partecipa del destino e della sofferenza delle altre prigioniere, diviene improvvisamente una figura isolata e solitaria come Andromaca, perché il dolore della perdita di un figlio non è equiparabile a nient'altro e non trova sollievo in nulla. La sofferenza intima e individuale contrasta con la

[435] Mazzoli 1961, pp. 52-53.
[436] *Ivi*, p. 65.
[437] Lawall 1982, p. 244.
[438] *Ivi* , p. 245.

spettacolarizzazione della morte dei due giovani:[439] la torre da cui precipita Astianatte viene circondata (*undique adfusa ducum/ plebisque turba cingitur,* «da ogni parte accorrono comandanti e soldati, la circondano in folla»[440]), come si trovasse in un anfiteatro, mentre l'esecuzione di Polissena avviene in un luogo simile a un teatro (*adversa cingit campus et clivo levi/ erecta medium vallis includens locum/ crescit theatri more* «sul davanti c'è la pianura e una valle che sale con lieve pendio lasciando al centro uno spazio, assomiglia a un teatro»[441]), dove i Troiani assistono all'ultimo atto della loro tragedia, o meglio commedia,[442] con l'amara consapevolezza che non si tratta di finzione ma di realtà (*Tr.* 1130-1131).[443]

Nel dramma senecano manca totalmente il riferimento allo scudo di Ettore come tomba per Astianatte, che, invece, si trova nella tradizione precedente (Euripide, Ennio).[444] La morte, infatti, coincide con l'annientamento non solo del corpo (il corpicino sconciato del bambino dopo la caduta) ma anche dell'anima dei defunti. I valori eroici non hanno più senso e Astianatte, come il padre, sia in vita sia in morte, rappresenta un eterno sconfitto. Le virtù in guerra quali coraggio, forza e agilità perdono significato e le uniche cose che restano sono delle ossa da ricomporre per le esequie.[445]

5.4 Andromaca in Seneca

Poco sopravvive del personaggio euripideo nelle *Troiane* di Seneca.[446] Se l'impianto sembra simile all'omonima tragedia dell'autore ateniese e il tentativo di salvare il figlio evoca la

[439] C'è sicuramente una valutazione negativa della spettacolarizzazione della morte dei due ragazzi. Seneca si scaglia spesso contro gli spettacoli pubblici, soprattutto quelli circensi in cui ci sono sempre morti (per es. in Sen. *Ep.* 7, una lettera dedicata totalmente alla folla e agli spettacoli). In *Ep.* 8.3 Seneca dichiara «Evitate tutto ciò che piace al volgo, che è assegnato dal caso; fermatevi con sospetto e timore davanti a ogni bene fortuito; anche le fiere e i pesci sono tratti in inganno da speranze allettanti. Ritenete che questi beni siano doni della fortuna? Sono tranelli. Chi di voi vuole vivere una vita sicura eviti il più possibile questi beni vischiosi, che traggono in inganno noi sventurati anche in questo: noi crediamo di possederli e, invece, ne siamo come invischiati» (Trad. it. Reale 2000, p. 703).

[440] *Tr.* 1077-1078. Trad. it. Stok 2016[7], p. 157.

[441] *Tr.* 1023-1025 . Trad. it. Stok 2016[7], p. 161.

[442] Sen. *Ep.* 8.77.20: «La vita è come una commedia: non importa quanto sia lunga, ma se venga rappresentata bene». (Trad. it. Reale 2000, p. 845).

[443] Cf. Lawall 1982, p. 251.

[444] Vd. *infra*. par. 5.5 "Andromaca: moglie e madre".

[445] Le esequie di Astianatte non vengono celebrate nella tragedia. Non si sa neppure chi abbia ricomposto il suo corpo. La domanda di Andromaca: *quis tuos artus teget/ tumuloque tradet*? «Chi seppellirà le tue membra, chi ti darà un sepolcro» (*Tr.* 1109- 1110 .Trad. it. Stok 2016[7] p. 159) rimane senza risposta. Il messaggero indugia solo sui particolari macabri del suo corpo sfracellato.

[446] C'è poco anche dell'Andromaca enniana, per quanto possano essere presenti alcuni echi dei versi del tragediografo arcaico. Il tema fondamentale dell'*Andromacha aechmalotis* è l'esilio e il dolore derivato dall'abbandono della propria patria. In Seneca questo aspetto è assente: la sofferenza della donna deriva tutta dalla perdita dei propri cari. D'altronde l'autore stesso rivaluta il concetto di esilio, nella lettera alla madre

vicenda dell'*Andromaca*, tuttavia ci si rende subito conto che l'intento dell'autore è quello di distanziarsi dal suo modello principale e la figura che l'autore ci offre è totalmente nuova e originale.

L'importanza del personaggio indirettamente viene sottolineata nel secondo atto quando Pirro, per valorizzare i meriti del padre, inserisce tra le conquiste di Achille anche il regno di Eezione.[447]

La caratteristica che immediatamente si evince nell'Andromaca senecana è la sua dignità. In questo personaggio non c'è mai cenno di corruzione etica o di egoismo. La fierezza del suo animo è tangibile quando, supplicando Ulisse per la salvezza del figlio, gli ricorda di non essersi mai inginocchiata davanti a nessuno. Il personaggio senecano, infatti, si fonda su un costruito vigore psichico, su un contraddittorio e drammatico atteggiamento di chi sa di essere impotente, sola e indifesa e nello stesso tempo ostenta sprezzantemente forza, violenza e coraggio. La donna ha comprensibilmente un'umana paura, ma davanti al nemico simula sicurezza. Andromaca con le sue contraddizioni, i suoi tentennamenti, le sue paure e invettive è il personaggio più umano della tragedia. [448] Non è un'eroina nel senso letterale del termine, non fa nulla di eccezionale, ma mostra la sua virtù nella tenacia di difendere la devozione coniugale e la sua creatura, nonostante la consapevolezza di essere destinata al fallimento.

La vedova si presenta sempre come una figura isolata rispetto alle altre;[449] pondera e analizza la sua situazione e alla fine dell'opera raggiunge il distacco totale dalle sue sofferenze. La sua compostezza nel dolore, nel saluto ad Astianatte e nell'ascolto del racconto sulla morte del figlio, la fa accostare ancora di più all'ideale filosofico propugnato

---

Elvia, quando cerca di confortare la genitrice per l'ultimo dolore in ordine di tempo che lui, suo malgrado, le ha procurato con il suo allontanamento. Elvia, un po' come Andromaca, ha avuto una vita piena di lutti dai quali non ha trovato pace, e viene consolata dal figlio, che non si sente affatto misero per la sua condizione (*Ad. Helv. Matr.* 4). In *Ad Helv. Matr.* 5.6 si afferma: «La parola 'esilio', in forza di una convinzione comune, suona troppo dura alle nostre orecchie e ferisce l'uditore come parola triste ed esecranda: così, di fatto, ha stabilito il popolo. Ma i saggi abrogano la maggior parte dei decreti del popolo» (trad. it. Reale 2000, p. 257) e in *Ad Helv. Matr.* 6.1-8, pur non tacendo i disagi della condizione dell'esule (povertà, infamia, disprezzo), cerca di superarli analizzando gli aspetti positivi del cambiare sede e concentrandosi su ciò che gli dona serenità. La consolazione alla genitrice si configura proprio come un 'libro degli affetti' (Reale 2000, p. 250) in cui spiccano due vedove: la madre Elvia, moglie devota e madre premurosa, la cui vita è stata costellata di sofferenza e morti, e la zia materna che l'autore ama profondamente e che eroicamente, per dare giusta sepoltura al marito morto in un naufragio durante il viaggio di ritorno in patria, ha recuperato il corpo dello sposo, mettendo a repentaglio la sua stessa vita. Secondo Zissos 2008, pp. 199-209 nell'Andromaca senecana rivivono molti aspetti della figura virgiliana: morte del figlio, ricordo del marito, fine della linea genealogica, atmosfera spettrale, ombre dei morti, confusione fra vivi e morti.

[447] Per la conquista del regno di Eezione vd. *Il.* 6.421 ss. Anche nell'*Iliade* si anticipa l'ingresso in scena di Andromaca attraverso la menzione del regno di Eezione. Vd. *Il.* 1.366.

[448] Pettine 1974, pp. 545-546.

[449] L'isolamento è un elemento che caratterizza Andromaca tanto in Omero quanto in Euripide. Vd. *infra*, par. 5.6 "Andromaca e gli altri personaggi".

dall'autore e consigliato alla stessa madre Elvia.[450] La donna dopo un percorso attraverso pulsioni e passioni, sembra raggiungere l'*apatheia* e la saggezza stoica.[451]

La strada per la saggezza appare difficile e tutta costellata di difficoltà e per questo Andromaca deve superare alcune prove e affrontare con distacco le disgrazie che le accadono. L'unico momento in cui la sua *bona mens* viene vinta dal *furor* è quando teme per il figlio.[452] Proprio in questo frangente la donna mostra la sua debolezza materna, diventando agli occhi degli spettatori/ lettori più cara, più umana. È in questo momento che il suo personaggio genera maggiore pietà e commozione, proprio quando Andromaca si allontana dalla tradizione e diventa, per disperazione, violenta e passionale, pronta ad aggredire i nemici e a resistere con la forza. Ciò rappresenta un *unicum* nel mito di questa donna: la prigioniera troiana è pronta a combattere senza armi, non come un eroe, ma come una feroce Amazzone (*Tr.* 673-674)[453] ed è decisa a spargere terrore fra i Greci come una Menade invasata e armata di tirso (*Tr.* 675-676). Altrove nella tradizione, come si è visto, Andromaca è presentata come una Baccante, ma in passato l'accostamento faceva riferimento solo alla mancanza di senno e di lucidità.[454] Qui si allude a una violenza fisica più che psichica: le parole della donna evocano la ferocia delle Menadi, lo sparagmoév ('dilaniamento'[455]) e l'w\mofagiéa ('il mangiare carne cruda'), atti efferati perpetrati dalle

[450] *Ad Helv. Matr.* 3.2: «Bandisci i lamenti, gli urli e gli altri abituali sfoghi del disordinato dolore delle donne: hai davvero sofferto inutilmente tanti mali, se non hai ancora imparato ad essere misera?»; 16.1 «Non devi addurre a scusa il tuo essere donna: a ciò si concede appena il diritto ad un pianto smodato, ma non infinito […] Infatti, il lasciarsi prendere da dolore infinito, per la perdita di una tra le persone più care, è stolta indulgenza, come il non risentirne alcun dolore è disumana crudeltà: il giusto mezzo tra pietà e ragione sta nel sentire il rimpianto e saperlo soffocare» (Reale 2000, p. 255, 268).

[451] Andromaca potrebbe inserirsi in quell'elenco di madri che troviamo nella *Consolatio ad Marciam*. La destinataria di questo scritto, come la figura mitica, è rimasta priva del marito e non può contare più su nessuno se non sulle sue forze. Si rassegna alla morte del primo figlio, ma ha un tracollo psicologico quando le viene a mancare il secondo. Seneca le pone due alternative nell'affrontare il suo lutto: o seguire l'esempio del dolore disperato di Ottavia o accostarsi a quello pacato di Livia, rispettivamente sorella e moglie di Augusto, che perdono i loro figli, destinati, come l'Astianatte del mito, a diventare gli eredi dell'impero. Il par. 16 è incentrato sui lutti delle donne celebri, Cornelia, madre dei Gracchi, e l'altra Cornelia, moglie di Livio Druso. Il modello da perseguire è quindi quello di un dolore misurato e senza eccessi.

[452] Si potrebbe aggiungere anche il momento in cui sfoga la sua rabbia contro la responsabile delle sue disgrazie, Elena; tuttavia, in questo caso, la vedova troiana, pur nella sua invettiva, non è dissennata, ma analizza la situazione con lucidità. La violenza manifestata per la paura di perdere Astianatte e di vedere distrutto il sepolcro di Ettore è di tutt'altra natura e provoca addirittura un'allucinazione, come accade alle Menadi invasate. Cf. *infra*.

[453] C'è un'allusione a Pentesilea, che si scontra contro Achille, ricordata anche da Ecuba nel prologo e da Pirro (*Tr.* 243). Andromaca non si illude di vincere, sa di essere destinata a perdere come l'Amazzone che ha sfidato l'eroe greco. È consapevole della sua debolezza ed è conscia che per lei esiste solo la sconfitta (*Tr.* 677). Come abbiamo visto nel primo capitolo, in *Schol. Ad Il.* 3.189 compare un'Amazzone con il nome di Andromaca. Cf. "Andromaca in Omero", par. 1.2 "Dietro le apparenze: cavalli, guerra e potere delle donne" e par. 1.3 "Andromaca= Amazzone?".

[454] Cf. "Andromaca in Omero" par. 1.1 "La presentazione di Andromaca in Omero"; "Andromaca a Roma", par. 3.3 "Andromaca in Virgilio".

[455] Ma paradossalmente, per ironia della sorte, l'unico corpo dilaniato sarà quello di Astianatte.

seguaci del dio. In tal modo la figura mite e ponderata della vedova si accosterebbe implicitamente a Ecuba, la cui violenza verbale e fisica è già nota alla tradizione.[456] L'attivismo e il tentativo di resistenza di questo personaggio la rendono simile all'Andromaca bellicosa di cui parla Ennio,[457] ma di cui non abbiamo notizie altrove.

La donna intraprende con Ulisse una gara di inganni e riesce a tenergli testa fino a quando il suo sentimento materno non ha il sopravvento. La donna assume anche in questo caso le caratteristiche dell'anziana regina euripidea, occupandosi del lamento per il figlio e abbandonandosi a improperi contro l'eroe greco. Tuttavia Andromaca è rassegnata alla sua situazione, sa che nessun intervento da parte sua potrà cambiare il corso degli eventi ed è tanto consapevole della sua debolezza che prevede l'esito vano della sua resistenza.

La vedova di Ettore nel dramma latino si comporta esattamente come il Taltibio euripideo le aveva sconsigliato di fare (E. *Tr.* 730-739): reagisce, aggredisce, si ribella. L'Andromaca senecana si oppone a quella euripidea. Seneca restituisce regalità al personaggio: il suo lamento subentra dopo la sconfitta e non prima, come accade in Euripide. L'eroina greca si abbandona e si rassegna al suo destino di schiava, divenendo un corpo senza anima (*Tr.* 777-778) in balia dei nemici, mentre il personaggio romano mantiene sempre inalterata la sua *dignitas* anche nella disgrazia.[458]Andromaca si staglia isolata in mezzo a tutti gli altri personaggi: è sola, non partecipa del dolore delle altre prigioniere né a quello della suocera. Per lei la vita è finita con l'uccisione di Ettore. Osserva la distruzione di Troia con distacco, non ha più lacrime (*Tr.* 410-421) e tuttavia si rammarica di non poter usufruire dell'unico

[456] In *Il.* 24.212-213 Ecuba vorrebbe mangiare il fegato di Achille. A proposito dell'impulso necrofagico vd. De Martino 2002, pp. 204-205. Nell'*Iliade* la creatura necrofila per eccellenza è il cane/cagna; questo fa sì che nelle parole di Ecuba si celi la violenza e l'irascibilità che nell'immaginario antico erano associate a questo animale. Non a caso, Euripide nella tragedia *Ecuba* presenta la metamorfosi di questa madre furiosa che si trasforma proprio in una cagna. Al di là della ben nota prolificità di tale animale (vd Aristotele, *Ricerche sugli animali* 542a, 545b), l'accostamento con la regina di Troia avviene proprio per il comportamento aggressivo che la cagna assume quando protegge i propri cuccioli (per esempio, la donna-cagna di Semonide o quella di Focilide): l'anziana donna qui sfodera la sua furia materna verso colui che l'ha privata del proprio figlio. A tal proposito, vd. Franco 2003, pp. 207-213. Ecuba nella tragedia omonima di Euripide è violenta e non solo acceca Polimestore, ma scanna anche i suoi figlioletti. Nella tragedia in effetti Seneca sembra ribaltare i ruoli che suocera e nuora ricoprono nella tragedia euripidea: è Andromaca e non Ecuba infatti a occuparsi del lamento -non delle esequie- per il figlio e ad avere uno scontro sia con Ulisse sia con Elena. Cf. *infra* par. 5.6 "Andromaca e gli altri personaggi- A) Andromaca ed Ecuba". Tuttavia bisogna notare che la violenza dell'anziana regina è dettata prevalentemente dallo sete di vendetta per l'uccisione dei figli (Ettore nell'*Iliade*, Polidoro nell'*Ecuba*), mentre quella di Andromaca è determinata dal desiderio di proteggere il proprio bambino. Se la violenza della moglie di Priamo tende all'offesa, quella della vedova di Ettore si manifesta nella difesa.

[457] Cf. *supra* "Andromaca in Euripide" par. 9 "Approfondimenti intertestuali- E) Andromaca bellicosa"; "Andromaca a Roma", par. 2.4 "Gli altri frammenti".

[458] Caviglia 1981, pp. 83-84.

vantaggio concesso a chi, come lei, ha già raggiunto l'apice del dolore: essere priva di preoccupazioni e desiderare la morte (*Tr.* 422-425).[459]

In maniera simile a quanto accade nel terzo libro dell'*Eneide* di Virgilio, Seneca presenta il suo personaggio in un primo tempo concentrato prevalentemente sul marito defunto intorno a cui ruotano i suoi pensieri e le sue emozioni. La donna crede che non esista sofferenza più grande dell'essere stata privata di Ettore e considera il figlio un'appendice del padre, da salvare per continuare la stirpe e vendicare i Frigi (*Tr.* 461-476). Si renderà conto successivamente che l'abisso del suo dolore deve ancora concretizzarsi nella morte di Astianatte[460] e soltanto quando questo si verificherà potrà dirsi veramente impassibile alle sventure successive.

Andromaca è una figura speculare al marito: entrambi esprimono il desiderio irrealizzabile che non ci sia più nulla da temere. La moglie rimprovera le prigioniere troiane perché piangono il loro destino, come se fosse ancora troppo poco quello che hanno subito (*Tr.* 409-412); similmente l'ombra dell'eroe biasima la moglie che si dispera per la distruzione di Troia (*Tr.* 453-454), senza sapere che il peggio deve ancora accadere.[461] In entrambi i casi i due personaggi usano espressioni enigmatiche e profetiche per alludere alla torre diroccata da cui verrà precipitato Astianatte: in *Tr.* 428 Andromaca afferma: *nondum ruentis Ilii fatum stetit* («Il destino di Troia non è compiuto, la caduta non è ancora completa»),[462] mentre in *Tr.* 455 Ettore esclama: *utinam iaceret tota* ! («Magari [Troia] fosse già tutta distrutta!»).[463]

Nella falsa alternativa che le impone Ulisse Andromaca è combattuta fra due affetti: marito e figlio, morto e vivo, colui che vive nel figlio e colui che è condotto alla morte con il padre. Inizialmente la prigioniera sceglie di salvare il primo, ma, quando la minaccia della morte del figlio si fa reale, allora l'istinto materno[464] si impone su tutto. Astianatte rappresenta *l'alter ego* di Ettore, è un potenziale eroe e per lui la madre immagina il futuro glorioso del marito. Nel figlio Andromaca rivede lo sposo e si illude che con lui simbolicamente possa realizzarsi il glorioso ritorno del marito: Astianatte è considerato all'inizio solo come un

[459] *Ivi*, pp. 48-49.

[460] La morte di Astianatte determina contemporaneamente la definitiva perdita dell''immagine' del marito, che 'rivive' nel figlio. Vd. *infra* par. 5.5 "Andromaca: moglie e madre".

[461] Nella ricostruzione della *fabula* l'episodio dell'apparizione di Ettore avviene prima, quindi Andromaca sa già che qualcosa di più terribile deve avvenire, perché lo sposo gliel'ha rivelato in sogno la notte precedente. Le sue parole sembrano quindi in contraddizione: dice di aver raggiunto il culmine della sventura, ma nello stesso tempo sa che si sta apprestando una disgrazia peggiore. Andromaca in questa parte del dramma non ha ancora realizzato davvero nella sua mente la minaccia che incombe su Astianatte, di cui si rende conto solo quando la situazione è ormai irreversibile.

[462] Trad. it. Stok 2016[7], p. 97.

[463] Trad. it. Stok 2016[7], p. 99.

[464] O desiderio di mantenere in vita l'immagine dello sposo? Nell'Andromaca senecana la figura di madre è fusa con quella della moglie.

restitutor Troiae (*Tr.* 470-474). La vedova troiana, così, nella sua attesa si contrappone a Penelope, sposa del suo acerrimo nemico itacese, che però avrà la fortuna di vedere tornare vivo Ulisse.[465]

Andromaca, come già aveva fatto per Ettore nell'*Iliade*, intona il lamento funebre per il figlio prima ancora della sua morte, chiudendogli addirittura gli occhi (*Tr.* 676-785, 786-790). Le sue parole e i suoi gesti rievocano quelle di Ecuba nelle *Troiane* euripidee e quelle di Peleo nell'*Andromaca* dello stesso tragediografo ateniese, basandosi sugli stessi elementi: contatto fisico, apostrofi o riferimenti alle parti del corpo, desideri e futuro irrealizzabili, somiglianza con il padre.[466]

Andromaca, pur non riuscendo a vivere bene, non può suicidarsi, perché è imprigionata nel suo personaggio. Il suicidio è spesso associato con la *libertas.* Vari personaggi tragici senecani optano per la *libera mors* (Fedra, Deianira Giocasta), ma si tratta di figure che in qualche modo hanno commesso delle colpe, volontarie o involontarie. Nel caso di Andromaca, invece, non c'è colpa, lei è solo una vittima. La sua saggezza e la sua *virtus* stoica si manifestano nel riuscire a vivere libera dal *furor* nonostante le sofferenze.[467]

5.5 Andromaca: moglie e madre

L'Andromaca di Seneca subisce un'evoluzione nel corso della tragedia, prendendo coscienza non tanto del suo ruolo di madre (sa di avere il dovere di proteggere il figlio)[468], ma della grandezza del sentimento materno (prende consapevolezza che il dolore per la morte del figlio supera quello per perdita di Ettore).

All'inizio del terzo atto la donna è essenzialmente *coniunx Hectorea* (Verg. *Aen.* 3.488) e dichiara che per lei la fine è giunta con la morte dello sposo (*Tr.* 412-415). Si immedesima totalmente con Ettore, è un tutt'uno con l'eroe e le sue membra sono quelle dello sposo (*Tr.* 414); avendo condiviso con Ettore la felicità in vita, ora vorrebbe partecipare del suo dolore nella morte.[469] La donna desidera porre fine alla sua esistenza, ma non può farlo per senso del dovere nei confronti di Astianatte (*Tr.* 419-421), affidatole, come si sa, dal marito. Andromaca vive la sua vita come un obbligo, un impegno, suo malgrado, da compiere (in

[465] Caviglia 1981, p. 56. L'analogia fra le due donne può riscontrarsi anche nel'uso di astuzie. Andromaca e Penelope sono le uniche due figure femminili che in qualche modo riescono a competere con l'eroe nel suo campo di battaglia (intrighi, inganni).
[466] Vd. *supra* "Andromaca in Euripide" par. 2.1 "*Andromaca*" e par. 3.1 "*Troiane*".
[467] Nell' *Hercules Furens* il protagonista, pur volendo morire, viene distolto dal suo proposito. La sua *virtus* quindi si manifesta nel vivere nonostante la responsabilità del suo gesto.
[468] Andromaca in tutta la tradizione, sin dai tempi omerici, è presentata sempre in apprensione per la sorte di un figlio (Astianatte/ Molosso).
[469] Cf. Pettine 1974, p. 514.

Tr. 420-421 Astianatte è il responsabile della sua sofferenza, perché la costringe a vivere). Il figlio per la madre non rappresenta alcun conforto. Il timore per la morte del bambino sembra vissuto come un fatto pubblico e politico da parte dei genitori: Astianatte rappresenta l'ultimo baluardo di Troia (*Tr.* 428; 454-455), morto il quale la fine della patria sarà definitiva. Il dramma della madre consiste nel dover ancora temere per il figlio, per il quale non c'è più alcuna speranza (*Tr.* 425)[470] e la sua imminente sorte rappresenta un *maius malum* che sta nascendo *ex magno* (*Tr.* 427: *Exoritur aliquod maius ex magno malum*).

Quando l'apparizione di Ettore si conclude, la stessa Andromaca ammette di non essersi preoccupata del figlio ma di aver solo tentato invano di abbracciare l'ombra del defunto marito.[471] Per la vedova troiana, infatti, Astianatte inizialmente non ha vita in sé,[472] ma esiste ed è amato e temuto in quanto immagine riflessa del padre (*Tr.* 461: *O nate, magni certa progenies patris,* «sei veramente l'erede di tanto padre»). Il bambino non rappresenta la speranza della madre ma di tutti i Frigi (*Tr.* 462: *spes una Phrygibus, unica afflictae domus*, «la sola speranza che resta ai Frigi, la sola per questa disgraziata città»[473]). Il figlio, identico a Ettore nei tratti somatici e nel modo di muoversi (*Tr.* 464-468: *ueterisque suboles sanguinis nimium inclita/nimiumque patri similis. hos uultus meus / habebat Hector, talis incessu fuit /habituque talis, sic tulit fortes manus, /sic celsus umeris, fronte sic torua minax /ceruice fusam dissipans iacta comam,* «È fin troppo chiaro che sei tu il discendente di questa antica dinastia, assomigli troppo a tuo padre. I tratti del volto sono quelli del mio Ettore, l'andatura è la stessa, il portamento, le stesse mani, forti, le spalle possenti, la fronte severa, fiera, i capelli sciolti che scuoti con il movimento del capo»[474]), permette di fondere la figura della sposa con quella della madre. E se i Frigi si rammaricano che Astianatte sia troppo piccolo per difenderli,[475] la genitrice geme per il motivo opposto (*Tr.* 469: *o nate sero Phrygibus o matri cito*): se non fosse ancora nato, se fosse ancora nascosto nel grembo della madre forse avrebbe avuto possibilità di salvarsi e di vendicare la sua gente.[476]

---

[470] Mazzoli 1961, p. 57.

[471] *Topos* del fallito abbraccio con i defunti. Esempi illustri sono, per esempio, Achille che tenta di abbracciare Patroclo (*Il.* 23.99-101); Ulisse che cerca di stringere a sé la madre Anticlea (*Od.* 11.206-208) o Enea che vorrebbe cingere in un abbraccio la moglie Creusa (*Aen.* 2.792-794).

[472] Trad. it. Stok 2016[7], p. 101.

[473] *Ibid*.

[474] *Ibid.*

[475] Andromaca riprende le parole del marito che non chiama il figlio per nome, ma lo definisce: *parvulam stirpem domus* (*Tr.* 456). Così la vedova si sofferma sul ruolo politico del bambino e non sul suo affetto materno (*Tr.* 471-474). In questo gioco di specchi Astianatte è solo un *futurus Hector* (*Tr.* 551). Vd. Colakis 1985 p. 152.

[476] Dopo l'elogio al figlio in quanto 'ritratto' del padre la sensazione è che la donna desideri, come la Didone virgiliana (cf. *Aen.* 4.327-330), mantenere in vita l'immagine del marito attraverso il figlio, unico conforto per l'assenza dello sposo.

Per Andromaca l'identificazione fra Ettore e Astianatte è ancora più evidente se si pensa che il piccolo viene chiuso nel sepolcro del padre: non è solo un cattivo presagio, ma anche una vera e propria fusione fra i due personaggi che condividono la medesima tomba. La donna invita il piccolo a non vergognarsi di nascondersi: Andromaca si illude di parlare con lo sposo, di cui è noto il coraggio.[477] Proprio Ettore nell'*Iliade,* infatti, non aveva voluto combattere in un posto più riparato, per non incorrere nel biasimo dei concittadini: il fanciullo per la donna ora non solo rispecchia l'immagine fisica del suo sposo, ma anche il suo impavido comportamento. Se Ettore aveva il compito di difendere Troia, ora spetta al piccolo farsi garante della rinascita della città: Ettore è il passato, mentre Astianatte potrebbe rappresentare il futuro.[478]

Andromaca, la prima volta che appare in scena, così come accade in Virgilio, è presso il sepolcro del marito. L'atmosfera è lugubre e i presagi sono funesti. È il luogo delle allucinazioni, dove prendono vita anche i morti[479] e dove i vivi si mescolano con i defunti (Astianatte è nascosto nel sepolcro del padre).

Nell'estremo pericolo Andromaca invoca ancora il marito morto per difendere lei e il figlio.[480] L'ombra di Ettore la incita a trovare un nascondiglio per il fanciullo e lei obbedisce solertemente; dovendo celare Astianatte dai nemici, la madre pronuncia una preghiera,[481] non rendendosi conto della gravità delle sue parole, che suonano come una sentenza di morte per il bambino, un sacrificio sulla tomba del padre, un'invocazione agli dei Inferi: Ettore deve risalire dall'Erebo, come già aveva fatto Achille, e prendere il bambino e condurlo nelle profondità dello Stige (*Tr.* 519-523).[482]

Il primo a rendersi conto della forza del sentimento materno in Andromaca è proprio il suo antagonista Ulisse, che pone in secondo piano la devozione della moglie verso il defunto

[477] La ritrosia del fanciullo comprensibilmente potrebbe derivare solo dalla paura per il buio e non da un sentimento di vergogna. Vd. Pettine 1974, p. 519.

[478] Davis 1989, p. 312. L'identificazione fra Astianatte ed Ettore è presente in tutto il terzo atto, dove, chiaramente Andromaca nelle sue parole ambigue allude al marito, ma parla invece del figlio. Vd. Colakis 1985, pp. 152-153.

[479] *Tr.* 683-685: *Arma concussit manu, / iaculatur ignes- cernitis, Danai, Hectorem?/ an sola video*? «Eccolo, -sta brandendo le armi, sta agitando fiaccole accese-, non lo vedete Danai? È Ettore! O sono io sola a vederlo?». Trad. it. Stok 2016[7], p. 121.

[480] Cf. "Andromaca in Euripide", par. 2.1 "*Andromaca*".

[481] Anche Ettore nel sesto dell'*Iliade* rivolge una preghiera agli dei per il figlio, ma in un caso le richieste riguardano un futuro glorioso e rimangono inesaudite, mentre le parole della madre, che sembra invocare la morte per Astianatte, vengono ascoltate.

[482] *Tr.* 519-521: *Dehisce tellus, tuque, coniunx, ultimo /specu reuulsam scinde tellurem et Stygis / sinu profundo conde depositum meum*, «Che si spalanchi la terra, e tu, sposo mio, apriti un varco nel terreno, dalla caverna più remota, e porta il mio bambino nelle profondità dello Stige, te lo affido» (Trad. it. Stok 2016[7], p. 105). Le parole di Andromaca riprendono la descrizione dell'apparizione di Achille che, risalendo dalle profondità degli Inferi, arriva sulla terra con la pretesa che gli venga immolata Polissena. Proprio come l'eroe greco è giunto per ghermire una vittima, qui si descrive il destino di un altro innocente.

marito e concentra la sua attenzione solo sul figlio. L'eroe in un primo tempo cerca di convincere la donna a consegnare il piccolo con una *captatio benevolentiae*: l'uccisione di Astianatte è sostenuta dall'indovino (*Tr.* 534); lo stesso Ettore sarebbe d'accordo (*Tr.* 535); suo figlio, destinato a divenire grande come il padre (*Tr.* 536 ss.[483]), è temuto dai Greci (*Tr.* 550-551). Il riferimento alla causa politica non sortisce l'effetto sperato e Ulisse comincia ad alternare parole intimidatorie a discorsi persuasivi. Andromaca sostiene di essere una madre coraggiosa (*Tr.* 588: *animosa…mater*)[484] e pronta ad affrontare tutto[485] e finge di desiderare la morte (*Tr.* 574: *tuta est, perire quae potest debet cupit*. Cf. *Tr.* 577).[486] Ulisse minaccia di torturarla e ucciderla, ma lei non cede, dimostrandosi impavida e superba. In maniera paradossale l'eroe itacese vorrebbe far leva sul sentimento materno per avvalorare la sua richiesta: la prigioniera è madre e in quanto tale deve liberare gli altri genitori dal timore di perdere i loro figli (*Tr.* 589-590). L'inaffidabilità di una genitrice è nota anche a Ulisse, che è consapevole di non poter credere a un genitore in apprensione per il figlio (*Tr.* 608-609 dove si parla genericamente di *parens, "*genitore"*[487]*). A poco a poco Ulisse, incalzandola con domande e minacce, fa emergere i timori per il destino del figlio. La donna cerca di ingannare Ulisse dicendo che il figlio è morto, ma il suo comportamento la tradisce: soffre, piange, si lamenta, passeggia nervosamente, ha paura (*Tr.* 615-617) , trema, si sente immobilizzata (*Tr.* 623-624). La madre, che teme per la vita del suo bambino, comincia a

[483] Ulisse presenta Astianatte con una serie di similitudini volte a dimostrare che, per quanto ora il bambino sia incapace di nuocere, tuttavia crescendo è destinato a diventare un pericolo per i Greci. Il giovane viene paragonato a un seme e al virgulto di una pianta, al vitello di un forte toro, alla cenere di un incendio. Vd. Stok 2016[7], p. 107, n.159.

[484] Questa affermazione è la prima spia della menzogna di Andromaca. Se il figlio fosse davvero morto, non avrebbe senso che il personaggio pronunciasse queste parole. Senza figli non si può essere madre. La vedova troiana quindi lascia intravedere dei punti deboli, non ha le stesse abilità di Ulisse e con le parole e con i gesti si tradisce. L'eroe greco riesce così a smascherarla.

[485] C'è un elenco di orrori e sevizie presentato prima da Ulisse, e poi da Andromaca (*Tr.* 578, 582-585.): la donna viene minacciata di essere frustata, bruciata e torturata a morte (*morte cruciatu*). La fustigazione nell'antica Roma è prevista per i traditori ed è una pena sia pubblica sia privata (Cantarella 1996, p. 207); il rogo, punizione di origine antichissima, nell'età imperiale è inflitto per vari reati; la vivicombustione pare essere stata usata spesso come pena capitale proprio nelle persecuzioni di Nerone contro gli oppositori, *in primis* i cristiani (vd. *supra* "Andromaca in Euripide" par. 8.2 "Andromaca ed Ermione"). Fitch 1986, p. 272 propone di leggere *cruce*, anziché *morte*, e fornisce una lista di riferimenti alla croce come tortura (Plaut. *As.* 584 ss.; Sen. *De ira* 3.3.6) e all'associazione di *cruce* con *cruciatu* (Plaut. *Amph.* fr.1; Cic. *Ver.* 1.9; 5.14, 170). In questo caso si farebbe riferimento alla crocifissione ben documentata nell'Urbe come efferata pena, comminata spesso da Nerone per soddisfare turpi desideri di divertimento (Svet. *Ner.*. 29). Andromaca a questo elenco aggiunge anche la fame e la sete. Inaspettatamente la prigioniera menziona come possibile punizione la morte di inedia, imposta di solito alle adultere e alle donne che bevono vino. Vd. Cantarella 1996, pp. 129-135.

[486] Il desiderio in realtà è vero, ma, come si è già detto, Andromaca sa che deve continuare a vivere per Astianatte.

[487] Il timore per un figlio è lo stesso per il padre e per la madre e quindi Ulisse (che teme per Telemaco in *Tr.* 593) è in questo aspetto simile ad Andromaca.

perdere la lucidità ed è troppo angosciata per incarnare in questo momento l'ideale stoico.[488] Posta davanti al dilemma se sacrificare le spoglie del marito o la vita di Astianatte, la donna tentenna, è indecisa (*Tr.* 642: *Quid agimus*?).[489] Seneca porta così in scena il dubbio del personaggio, scava nei meandri della psicologia umana. Andromaca si comporta come se si trovasse in guerra, come se stesse combattendo la sua battaglia valutando le conseguenze della sua scelta. In questo atteggiamento la vedova troiana assomiglia a Ettore, quando ragiona sul comportamento da adottare (scappare o affrontare Achille), aspettando il nemico, che, come si sa, gli procurerà la morte (*Il.* 22.99-131). In realtà la donna, a differenza dello sposo, non ha alternative e i suoi ragionamenti sono del tutto inutili: la distruzione del sepolcro provocherebbe immediatamente la morte del bambino. La madre, tuttavia, è presa dal panico, non riesce a mantenere la calma, è confusa. La vedova troiana pone sull'ago della bilancia il marito morto e il figlio vivo: chi vale di più? (*Tr.* 644: *pars utra vincet*?). La scelta è difficile e Andromaca si affida all'unico aiuto che ritiene affidabile: i Mani di Ettore (*Tr.* 645: *deosque veros coniugis manes mei*). La prigioniera afferma che la sola cosa del figlio che le piace è il fatto che assomigli al marito (*Tr.* 646-647 : *non aliud, Hector, in meo nato mihi/ placere quam te*) e desidera che il piccolo sopravviva per rivedere il volto del marito (*Tr.* 647-648: *Vivat, ut possit tuos/ referre vultus*).[490] La moglie, tuttavia non può sopportare che le ceneri dello sposo siano sparpagliate nei mari e decide che a morire deve essere proprio Astianatte (*Tr.* 650: *potius hic mortem oppetat*). Nel suo breve monologo la donna alterna volubilmente le sue decisioni: prima rinnega il sentimento materno in favore della sua devozione coniugale, e, affermando che riuscirà, anche se è madre, a sopportare di assistere alla terribile morte del bambino e di vederlo roteare[491] e precipitare, dichiara il suo coraggio (*Tr.* 653: *potero, perpetiar, feram*) nella decisione di salvare paradossalmente il marito morto (*Tr.* 654). Subito dopo, tuttavia, viene assalita da nuovi dubbi: Ettore vive in Astianatte e non solo nelle ceneri (*Tr.* 659) e un giorno il bambino potrà vendicare il padre (*Tr.* 660). Andromaca non sa abbandonare il suo ruolo di moglie devota, combatte contro se stessa, si sente un'ingrata verso il marito (*Tr.* 667). Solo nel momento in cui il destino del figlio sembra concretizzarsi nella distruzione del sepolcro, la madre comprende appieno la

[488] Davis 1989, p. 312.
[489] Schiesaro afferma che questa indecisione di Andromaca rivela un'inclinazione a difendere più il passato che il futuro (Schiesaro 2003 in Zissos 2008, p. 205). Ciò è in sintonia con la figura della tradizione, in particolare quella virgiliana, in cui il personaggio è immobilizzato nel suo passato ed è incapace di vivere il presente e pensare al futuro.
[490] Astianatte quindi rappresenta per la madre l'immagine del passato perduto. Vd. Zissos 2008, p. 206.
[491] *Tr.* 653: *missum rotari*, si riprende implicitamente l'analogia euripidea fra Astianatte e il disco. Cf. *supra* "Andromaca in Euripide" par. 3.1 "*Troiane*".

situazione: prima di confessare, si illude di poter resistere, di combattere come un'Amazzone o una Menade, e di morire come un eroe epico, uccisa dalla spada, ma viene prontamente respinta (*Tr.* 680-681).[492] Seneca volutamente rimane ambiguo sulla scelta della donna: fa uscire allo scoperto Astianatte per proteggere il sepolcro del marito o, considerando impossibile evitargli la morte con la distruzione della tomba di Ettore, per salvargli la vita?

Svelato l'intrigo, Andromaca abbandona il suo atteggiamento fiero e altero e dichiara di inginocchiarsi per la prima volta davanti ai piedi di una persona (*Tr.* 691-704). Il figlio viene presentato come il suo unico conforto (*Tr.* 704: *unicum adflictae mihi /solamen hic est*), la piccola refurtiva di una misera madre (*Tr.* 706: *flebile matris furtum miserae*[493]). Davanti alla minaccia di morte, Andromaca invita Astianatte a implorare i nemici e a dimenticare i suoi antenati, compreso Ettore, perché la somiglianza con il genitore non sia la sua condanna, il bambino deve immediatamente cancellare dalla sua mente i modi regali e assumere quelli servili, non deve essere coraggioso e superbo come il padre, ma supplichevole e lacrimoso come la madre. (*Tr.* 708-717). La donna per salvare Astianatte nega tutto ciò che finora aveva sperato: non le interessa più il destino di Troia (*Tr.* 733: *regnum Troiae quocumque volet/ Fortuna ferat*), desidera solo che il figlio sopravviva, anche da schiavo (*Tr.* 746-748). [494]

Andromaca dimentica la patria e davanti al nemico c'è solo lei con il figlio. Il suo è un dolore che non trova sollievo. L'estremo saluto fra la madre e Astianatte avviene secondo le solite caratteristiche già enunciate nel capitolo precedente:[495] allocuzioni affettuose (*Tr.* 764: *O dulce pignus, o decus lapsae domus*), perdita della speranza della madre (*Tr.* 768), desideri e futuro irrealizzati (*Tr.* 768-780).[496] La morte del figlio sarà per lei ancora più

[492] Schetter 1975, p. 416.

[493] Si noti la posizione chiastica degli aggettivi (*flebile-miserae*) e dei sostantivi (*matris furtum*) che crea uno stretto legame fra madre e figlio anche dal punto di vista sintattico.

[494] Cade, tuttavia, in contraddizione ricordando che Priamo da piccolo era stato risparmiato da Ercole che gli aveva permesso persino di regnare su Troia (*Tr.* 718-731).

[495] "Andromaca in Euripide" par. 3.1 "*Troiane*".

[496] L'estremo saluto, si configura come un elenco di tutto ciò che il bambino non potrà più fare (vd. "Andromaca in Euripide" par. 3.1 "*Troiane*"): non dimostrerà il suo valore in battaglia, non diventerà re, non si imporrà sui popoli vinti, non terrà armi con le piccole mani, non guiderà il *ludus Troiae*, non parteciperà a danze rituali. Il riferimento al *ludus troianus* , in cui il fanciullo non potrà partecipare né potrà guidare i cavalli per la cerimonia di apertura, è un torneo di giovani cavalieri che ha il fine di mostrare il loro addestramento con evoluzioni equestri e maneggio delle armi. Questa esibizione è stata istituita in età repubblicana (Svet. *Caes.* 39) ma torna in auge ai tempi di Augusto (Svet. *Aug*. 43) ed è ancora attivo nel periodo successivo (Svet. *Claud*. 21; Tac. *Ann*.11.11). Virgilio in *Aen*. 5.545-603 non solo lo descrive ma presenta Ascanio alla guida della schiera di fanciulli che con i cavalli aprono la cerimonia di inizio. Riguardo al fatto che Ascanio è destinato a realizzare il destino di Astianatte, vd. *infra* par. 5.6 "Andromaca e gli altri personaggi- D) Andromaca ed Enea".

dolorosa di quella dello sposo (*Tr.* 784: *flebilius aliquid Hectoris magni nece muri videbunt*).

La madre chiede tempo a Ulisse, cerca di procrastinare l'addio, implora di chiudere gli occhi del figlio, quando è ancora vivo, prefigurando la morte imminente (*Tr.* 787-790). Poi, mostrando ancora un senso di protezione materna, per incoraggiare il bambino a non avere paura, gli dice che incontrerà il nonno e il padre, afferma che si unirà ai suoi cari e che la morte lo renderà libero, come Priamo e gli altri Troiani già morti (*Tr.* 790-791),[497] ma la sensazione è che la donna non creda a queste parole e che non abbia aspettative di vita ultraterrene. L'atteggiamento della madre è umano e delicato: la donna cerca di non spaventare il bambino e di infondergli coraggio e fiducia.[498] La genitrice sa di essere impotente e non può far altro che salutare il figlio che si aggrappa alla veste della donna per essere protetto. Non può più salvarlo, Andromaca. Il suo tentativo di difesa è privo di successo. Il vitellino così viene strappato dall'abbraccio della madre (la giovenca[499]) dal leone feroce. La prigioniera saluta il figlio di nuovo: lo bacia, lo abbraccia, piange, gli dona i suoi capelli strappati, perché Astianatte li conservi.

L'ultimo pensiero è tuttavia ancora per Ettore: Andromaca non si può dimenticare del marito; i baci sono per lui e la donna terrà la veste del piccolo,[500] non perché intrisa del suo profumo, ma perché sopra vi è rimasta della cenere del marito (*Tr.* 808-812).[501] La donna, concluso il lamento, manda il figlio incontro al padre.[502]

[497] La concezione di Andromaca sulla sopravvivenza o meno dell'anima è ambigua, ma sicuramente rimane salda l'idea che la morte è liberazione: se la fine della vita coincide con la non-esistenza allora si raggiungerà uno stato di serenità prenatale; se l'anima è immortale, allora è destinata ad andare tra i beati. Il tema è ricorrente in Seneca: *Ep. 1*2.10; 26.10; 51.9; 70.14-16; 77.14-15; *De ira* 3.15.13-14; *ad Marc*. 19-20. Vd. Davis 1989,p. 308. Anche nelle *Troiane* di Euripide Andromaca sostiene che la morte coincide con la fine delle sofferenze. Vd. "Andromaca in Euripide" par.3.1 "*Troiane*" e uno scolio all'*Iliade* (*Ad. Il.* 22.477) osserva che Andromaca si ritiene ancora più sfortunata di Ettore, in quanto il marito morendo si è liberato dai mali.

[498] Le parole della genitrice sortiscono l'effetto desiderato: il bambino cambia atteggiamento. Vuole correre incontro al padre, non ha più paura del nemico e, come si sa, si getta spontaneamente giù dalla torre. Lawall 1982, p. 246. La sua fierezza e tranquillità lo assimilano al nonno che muore serenamente, secondo Ecuba (*Tr.* 49).

[499] Cf. L'analisi sul significato della giovenca e del sacrificio vd. *passim*, soprattutto "Andromaca in Euripide", par. 2.2 "Commento all'*Andromaca*"e par. 6.2 "Una madre di nome Andromaca".

[500] Il tema della veste sembra di derivazione virgiliana. Vd. Viansino 2007, p. 261, n.32. Come osserva Caviglia 1981, p. 81 Seneca ribalta la situazione: la veste è qui donata da Astianatte alla madre e non da Andromaca ad Astianatte/Ascanio.

[501] Ma si può immaginare che, essendosi fuse insieme la figura del padre e del figlio, la donna ritrovi nella veste tanto il ricordo dell'impronta del corpo del figlio quanto la cenere del marito. Cf. Mazzoli 1961, p. 62

[502] Stok 2016[7], p. 129 mette in relazione queste parole con la beatificazione di Priamo in *Tr.* 145-163. Lawall 1982, p. 246 sostiene che Troia stessa si sia trasferita nell'oltretomba, nei campi Elisi, dove si trova Priamo insieme al figlio Ettore (*Tr.* 159-161). Sono presenti precise corrispondenze verbali con l'*Andromaca* di Euripide già individuate capillarmente da Caviglia 1981, p. 78.

Quando il messaggero racconta come è morto il fanciullo, si evince ancora una volta che la madre non riesce a rinunciare alla suo funzione protettiva. Andromaca, dopo aver condannato l'empio gesto, che mai nessun altro uomo aveva osato compiere, rivolgendosi al bambino ormai morto, chiede: *quis tuos artus teget/ tumuloque tradet*? (*Tr*. 1109-1110 «Chi seppellirà le tue membra, chi ti darà un sepolcro*?*»[503]). La situazione è speculare a quella dell'inizio del terzo atto quando Andromaca nasconde il figlio nel sepolcro. In entrambi i casi Astianatte viene coperto (*tego* indica tanto il coprire, quanto il nascondere e il proteggere). Il vecchio, nel terzo atto, infatti, utilizza lo stesso verbo al v. 512 per indicare il nascondiglio nella tomba ("*claustra commissum tegunt"*).[504] La tematica iniziale viene quindi ripresa nell'epilogo della vicenda, in quanto il destino di morte del bambino è già anticipato all'inizio del terzo atto, quando c'è l'illusione che si possa ancora agire per la sua salvezza. In *Tr*. 498-500, dopo una serie di domande retoriche, l'ultima pronunciata da Andromaca è proprio *Quis proteget*? Il verbo è composto da *pro+ tego* e nel significato si può assimilare al verbo semplice di v. 1109. Se prima la madre chiedeva una protezione per il figlio vivo, adesso sembra desiderare una custodia sicura per le membra del piccolo defunto. L'impressione che ne deriva è che, prima ancora della sua morte, la madre abbia provveduto a dare al figlioletto un'onorevole sepoltura nel sepolcro del padre. Paradossale destino quello di Andromaca: moglie e madre esemplare e sollecita, che piange la morte del marito (sesto libro dell'*Iliade*) e seppellisce Astianatte prima del compimento del loro destino. Lo stesso verbo è utilizzato per Priamo quando Ecuba racconta che il re giace sepolto sotto tutto il suo regno (*Tr*. 30). Sui due versi (vv. 1109-1110) si è espresso Coulson[505] che, riprendendo Carlsson, sottolinea come *teget* del v. 1109 contribuisca all'armonica consonanza dei due versi (ripetizione della t) e aggiunge che le parole pronunciate da Andromaca si collegano proprio a quelle dette in *Tr*. 971 riguardo a Polissena (*hanc cara tellus sedibus patriis teget*), sviluppando entrambe le scene la tematica del conforto della sepoltura. *Tego,* tuttavia, non ha una connotazione funebre: Andromaca si illude ancora che esistano delle ossa del figlio da custodire, così come per Ecuba il re Priamo, nascosto, cioè protetto, dal misero destino che incombe sui superstiti (*Tr*. *3*0), può essere considerato libero e felice (makarismoév). In questa direzione, dunque, va anche

[503] Trad. it. Stok 2016[7], p. 159.
[504] L'utilizzo di *claustra* in questa occasione rievoca quello di Andromaca di qualche verso prima (v.430) dove si fa riferimento agli abissi del regno degli Inferi (cf. Verg. *Aen*. 242-247). Il lessico tradisce che la fine di Astianatte è ormai decretata e quei *claustra* citati dal Vecchio non indicano la chiusura del loculo paterno, ma alludono alla via di accesso per l'oltretomba. L'autore gioca sull'ambivalenza del termine *claustrum*, tanto nel significato di "chiusura, chiave", quanto (al pl.) "stretti accessi".
[505] Coulson 1989.

l'interpretazione di v. 971 per cui Andromaca dichiara che Polissena è beata (esattamente come il padre) perché sarà 'custodita' dal suolo patrio. La funzione protettiva della madre anche in questo caso fallisce. La triste fine del bambino rompe ogni illusione, [506] non avendogli lasciato la morte nient'altro che un corpo deforme, impossibile da custodire.[507] Dopo il macabro racconto della fine del fanciullo la donna, quasi senza tradire alcun sentimento, ora davvero assuefatta al dolore, paradossalmente e miseramente compiaciuta, riunifica le immagini dello sposo e del figlio, affermando laconicamente: *Sic quoque est similis patri*, «Anche in questo è come suo padre».[508] La costruzione del personaggio procede circolarmente, la sua vicenda ha una struttura ad anello: nella sua ultima battuta conferma, ancora una volta, di essere la madre di un piccolo Ettore, così come nella prima parte del terzo atto Astianatte è considerato l'immagine ridotta del defunto marito.

5.6 Andromaca e gli altri personaggi

La figura di Andromaca nella tragedia senecana appare costruita su una serie di analogie e opposizioni con gli altri personaggi dell'opera. Nel dramma di Seneca, quindi, si possono trovare molteplici assonanze con alcune figure di primaria importanza che hanno la funzione di evidenziare determinate caratteristiche della sposa di Ettore. In particolare ci soffermeremo sull'accostamento di Andromaca con tre donne (Ecuba, Polissena ed Elena) e con tre uomini (Enea,[509] Ulisse, Agamennone).

a) Andromaca ed Ecuba

Nuora e suocera condividono lo stesso destino, ma in questa tragedia il loro comportamento di fronte alla sventura risulta spesso differente. Entrambe madri senza più figli, mogli senza più marito e regine/principesse senza più regno affrontano la desolazione e la sventura in maniera del tutto personale.

Le due donne sono accomunate da un crudele privilegio di dolore (assistere alla morte dei propri cari) e hanno la funzione di introdurre la drammatica vicenda dei due figli

[506] Non mi trovo d'accordo con Cesareo 1932, p. 59 secondo cui la richiesta di Andromaca che le venga raccontato dal messaggero il destino dei due giovani (v. 1005 ss.) è arida e indegna del personaggio. Andromaca è ormai una donna sola e distrutta, che ha perso tutto. La vedova è consapevole del suo destino, ma ha raggiunto *apatheia* del saggio e ascolta il racconto con stoico distacco.

[507] Lawall 1982, p. 247.

[508] *Tr.* 1117. Trad. it. Stok 2016[7], p. 161. Seneca non riprende il motivo dello scudo paterno come tomba del figlio, per insistere sulla fusione nella morte e non nella vita fra Ettore ed Astianatte. Vd. Schetter 1965 p. 415. Petrone 2013, p. 93-94 osserva che la somiglianza in vita fra il figlio e il padre è solo apparente, perché in realtà Astianatte non riuscirà a eguagliare le imprese del padre, mentre nella morte i due sono riunificati "*nel segno di una fine totale*". Il corpo esamine, disarticolato, sporco e insanguinato riprende la misera immagine onirica di Ettore. Vd. Zissos 2008, p. 207.

[509] Enea non compare nella tragedia ma l'*Eneide* rappresenta, come si è detto, un intertesto fondamentale dell'opera. Vd. *supra* 5.3 *"*Commento alle *Troades".*

(Polissena-Astianatte).[510] Entrambe dichiarano di aver avuto un sogno premonitore[511] prima della sventura, ma nessuna delle due può porvi rimedio. Ecuba e Andromaca allontanano il proprio figlio (Paride-Astianatte) per evitare la catastrofe, ma la sopravvivenza dell'uno e la morte dell'altro decretano la fine totale di Troia. In Seneca suocera e nuora in qualche modo sono responsabili dell'annientamento della patria, perché non sono state in grado di difenderla.[512]

L'anziana regina, che descrive la morte crudele del marito (*Tr.* 44-56),[513] cui lei stessa, per la concitazione del momento, non ha potuto chiudere gli occhi, evoca la giovane nuora, anche lei impossibilitata a compiere questo gesto rituale che spetta, secondo il coro, alla *coniunx*.[514]

Entrambe vorrebbero essere uccise dal nemico (*Tr.* 680. Cf. *Tr.* 1000-1002), vedono i propri figli trascinati via l'uno da Ulisse, l'altra da Pirro (*Tr.* 812-813. Cf. *Tr.* 1003) e considerano le azioni dei nemici sacrileghe ed empie (*Tr.* 668-671. Cf. *Tr.* 1004-1005).

Le due donne sono state assegnate per ironia della sorte proprio a chi in qualche modo è stato coinvolto nella morte di Ettore: Ulisse ha ottenuto le armi di Achille (*Tr.* 986) e Pirro è il figlio dell'uccisore. [515] Per il destino di entrambe si evidenzia il luogo geografico cui sono destinate: Sciro (v. 976) e Itaca (v. 980).[516]

Andromaca invidia quasi Ecuba quando, appresa la notizia della sorte di Polissena, pensa che la vecchia regina sia vicina alla morte (=felicità),[517] ma, accortasi che la suocera lentamente riprende conoscenza, conclude sostenendo che la morte risparmia sempre gli infelici. Lo stesso concetto riecheggia nelle ultime parole pronunciate da Ecuba (*Tr.* 1173 ss.) che si lamenta del fatto che la morte colpisca tutti, bambini e vergini, ma abbia

[510] Caviglia 1981, p. 43.

[511] Per Ecuba: *Tr.* 36-37. Per il sogno di Andromaca, oltre a quello che si è già detto, vd. *infra* 5.7 "Le apparizioni". Come si è già detto (vd. *supra* par. 5.2 "*Troades*-e") in E. *Hec.* 90 ss. la regina ha un altro sogno profetico sul destino di Polissena.

[512] *Tr.* 38-40: *non cautus ignes Ithacus aut Ithaci comes/ nocturnus in vos sparsit aut fallax Sinon:/ meus ignis iste est, facibus ardetis meis*, «No, non è stato l'Itacese, l'astuto a gettare su di voi tizzoni ardenti, né il suo compagno di quella notte e neppure lo spergiuro Sinone: quel fuoco è mio, sono mie le fiaccole che vi stanno bruciando». Trad. it. Stok 2006[7], p. 63.

[513] Per la descrizione della morte di Priamo vd. E. *Tr.* 16-17, 483; Enn. *Andr.* 99 Vahlen; Verg. *Aen.* 2.550.

[514] *Tr.* 373. In questa *coniunx* è sicuramente ravvisabile Andromaca stessa che viene definita così da Ettore in *Tr.* 453. Come si sa, la donna non ha potuto chiudere gli occhi dello sposo, ma si premura di farlo ad Astianatte, prima del compimento del suo destino, anticipando insieme al *threnos* anche la gestualità e la ritualità funebre (*Tr.* 788-789) e sottolineando ancora una volta l'identità fra padre e figlio.

[515] Schetter 1965, p. 424 n.2 parla di crudele ironia della sorte nel sorteggio.

[516] Ecuba si lamenta per la piccolezza e povertà del regno (*Tr.* 990 ss.). Per Sciro si vedano le osservazioni in "Andromaca in Euripide" , par. 2.1 "*Andromaca*".

[517] *Tr.* 953: *minimum est quod Hecubam facere felicem potest,* «basta poco ancora per rendere Ecuba felice» (Trad. it. Stok 2016[7], p. 146). Cf. *infra,* Priamo viene considerato da Ecuba felice proprio perché morto.

respinto proprio lei.[518] L'anziana sovrana prima piange, si dispera e inveisce contro i Greci, poi obbedendo alla funzione consolatoria propria delle madri, rivolgendosi direttamente a Polissena, la incoraggia a essere felice per la sua sorte (*Tr.* 967: *laetare, gaude, nata*). Similmente Andromaca in un primo momento prega Ulisse perché Astianatte possa diventare schiavo (*Tr.* 746-748), poi, quando la sua richiesta viene respinta, si abbandona a improperi contro l'eroe[519] e infine si avvale del tema del makarismoév per il piccolo dicendo, per consolarlo, che è destinato ad acquistare con la morte la libertà (*Tr.* 790-791).[520]

La morte viene concepita da Ecuba e dalla nuora come liberazione dalle afflizioni e dalle passioni.[521] Entrambe desidererebbero morire perché la vita non può riservare loro più nulla di buono.[522]

Nonostante la similarità, tuttavia, esistono varie differenze fra i due personaggi e soprattutto l'epilogo della tragedia segna un solco fra le due donne: Andromaca, infatti, riesce a raggiungere nel dolore quell'*apatheia* che a Ecuba è negata.

La regina si presenta statica, irrigidita nel suo dolore e fiera del suo casato, laddove Andromaca si mostra agli occhi degli spettatori/lettori come un personaggio dinamico, con caratteristiche di coraggio e gravità ben determinate che la rendono fra le eroine più riuscite di Seneca.[523] Tanto inerte e passiva la prima, quanto attiva, forte, fiera e violenta (almeno verbalmente) la seconda.

Tanto l'anziana regina quanto la giovane nuora contemplano le rovine di Troia e deplorano la mancanza di tutto: la prima di un sepolcro per il marito, la seconda di un

---

[518] Vd. Keulen 1998, p. 77 che osserva come la tematica si ritrova anche in Sen. *Herc.Oet.* 122 e *Phoen*.258 ss.

[519] *Tr.* 750-753: *O machinator fraudis et scelerum artifex/ virtute cuius bellica nemo occidit,/ doli set astu maleficae mentis iacent/ etiam Pelasgi*, «Tu sei uno che macchina frodi, che prepara delitti, che in guerra non ha mai sconfitto nessuno lealmente, le tue vittime, anche i Pelasgi, le hai vinte con l'astuzia, con gli inganni orditi dalla tua mente malvagia». Trad. it. Stok 2006[7], pp. 125-127.

[520] Andromaca sostiene che il figlio sia beato (e anche la cognata Polissena) ma non accenna mai a un destino ultraterreno felice, a differenza di quanto fa Ecuba con Priamo. C'è il sospetto, come si è detto, che la donna non creda a un'esistenza nell'aldilà. Nelle *Troiane* il tema della felicità è fondamentale: Ecuba ha fiducia in una vita felice dopo la morte e chiede di essere uccisa in *Tr.* 1000 per potersi ricongiungere con i propri cari. Dalle parole di Andromaca, invece, si evince che la morte rende liberi (*Tr.* 145-146), ma solo perché la vita, terminando con essa, pone fine a tutte le sofferenze. Le parole che la madre rivolge ad Astianatte sono ambigue e servono a infondergli coraggio, ma la donna non crede in un vero ricongiungimento con i propri cari. Per Andromaca Polissena sarà felice ed Ecuba, se morisse, lo sarebbe altrettanto (*Tr.* 952-954). La morte coincide con la felicità: e lei stessa vorrebbe morire per smettere di soffrire ma non può, perché Astianatte è ancora in vita. Cf. *Ad Marciam* 19 dove si dice che la morte è la fine dei mali.

[521] Cf. *Ep. 9* dove si loda l'*apatheia* dello stoico.

[522] La concezione della morte, tuttavia, è differente. Vd. *infra.*

[523] Cesareo 1932, p. 48-49. Cf. Corsaro 1991, p. 64 per cui l'attivismo di Andromaca e la passività di Ecuba rappresentano uno dei tanti casi di suégkrisiv che attraverso simmetrie e antifrasi compongono il 'geometrismo' dell'opera.

rifugio per Astianatte.[524] Tuttavia, alla fine, Priamo può ormai dirsi al sicuro anche senza tomba, mentre per il piccolo il sepolcro non è garanzia di protezione.

Se in Euripide le due donne contrappongono visioni dell'esistenza differenti per cui Ecuba sostiene che la vita sia comunque da preferire alla morte,[525] in Seneca, come si è detto, entrambe giungono alla stessa considerazione che sia meglio morire. Tuttavia la regina crede in una vita ultraterrena, mentre Andromaca sembra rifiutarla. Ecuba considera Priamo beato (makarismoév), perché morendo si è liberato dai mali e non dovrà incorrere nella schiavitù (*Tr. 1*45-155). Il sovrano è morto sereno, realizzando la sua virtù durante la vita. Nel momento in cui non può più agire perché la sua città soccombe, muore lui stesso ancor prima di essere trafitto da Pirro.[526]

Le due prigioniere sono proiettate al pericolo futuro e non pensano alla tragedia passata, ma mentre Ecuba, esattamente come le Troiane del coro, crede che la sua prossima sventura sia il sorteggio e la partenza da Troia (non accenna a Polissena), Andromaca ha in mente un altro male, solo suo, senza possibilità di condivisione. Ecuba, facendo parte del coro delle prigioniere, dà una pregnanza sociale e comunitaria al dolore, laddove la sofferenza di Andromaca è totalmente intima e personale.[527] La vecchia regina all'inizio del dramma è integrata fra le Troiane con cui decide di condividere la sua sofferenza, attraverso la *parodos* commatica, nella quale si intonano i lamenti per Priamo ed Ettore, mentre Andromaca è sin da subito una figura isolata, non partecipa con le altre donne ai riti, non è accanto alla suocera e recita il lamento per il figlio da sola.[528] Ecuba invita le compagne di sventura a continuare a piangere e a svolgere i riti funebri per Troia, Ettore e Priamo (*Tr.* 82-86), ma Andromaca non comprende il loro pianto e si dissocia dalle compagne di prigionia, perché si sente ormai immune dalla sofferenza dopo la morte dello sposo (*Tr.* 409-411, 416-417).[529] Entrambe hanno visto la morte del proprio marito

[524] Caviglia 1981, p. 56.
[525] Cf. *supra* "Andromaca in Euripide" par. 3.1 "*Troiane*".
[526] Questo suggerisce il racconto di Ecuba che ci informa che dal corpo trafitto del vecchio re non esce sangue (*Tr.* 50). Vd. Davis 1989, p. 311 . Forse c'è un riferimento al suicidio del saggio, mediante dissanguamento. Cf. Morte di Catone *Ep.* 24.6-8 . Lo stesso Seneca sceglierà questa morte. Tac. *Ann.* 62.-63.
[527] Nonostante Astianatte sembri rappresentare per Andromaca all'inizio perlopiù una speranza di rinascita della patria, tuttavia la donna non condivide la sua apprensione con le altre donne. La causa politica (salvezza di Troia) si intreccia con quella intima e personale (salvezza del figlio e dell'immagine del marito defunto).
[528] Petrone 2013, p. 86. Vd. anche Viansino 2007, p. 254, 259-260. Seneca riprende le caratteristiche che già Omero le ha conferito nel sesto libro dell'*Iliade* quando Andromaca è già una figura solitaria non trovandosi insieme alla suocera o alle altre donne per celebrare il sacrificio in onore di Atena, ma fuori in cerca dello sposo. Anche nelle *Troiane* di Euripide la donna giunge da sola insieme al figlio su un carro. Vd. *supra* "Andromaca in Euripide" par. 3.1 *"Troiane".*
[529] *Tr.* 409-411: *quid maesta Phrygiae turba, laceratis comas/ miserumque tunsae pectus effuso genas fletu rigatis?* («Perché vi siete strappate i capelli, disgraziate donne di Frigia, perché percuotete il vostro povero

e il terribile trattamento che gli è stato riservato dal nemico (Ecuba: *Tr.* 44-50; Andromaca: *Tr.* 412-415), ma per Ecuba esistono ancora altri motivi di lamento e sofferenza; per Andromaca, invece, la vita si è fermata con la morte di Ettore e osserva la sorte di Troia con distacco, senza partecipare al lamento collettivo (*Tr.* 409-412). Andromaca, infatti, dopo la morte dello sposo, vive tutte le sventure successive con freddezza, a differenza delle altre prigioniere, che, non avendo ancora raggiunto il culmine delle loro disgrazie, soffrono e si disperano per la loro sorte.[530] Ecuba si isola dal coro solo quando perde l'ultima figlia e lei stessa viene assegnata ad Ulisse, raggiungendo, come Andromaca, l'apice della sofferenza umana (rimanere senza figli, senza marito, senza patria).[531]

Tutte le prigioniere hanno la stessa prerogativa: sono destinate a sopportare sventure (*Tr.* 417: *fero*. Cf. *Tr.* 1017: *ferre*);[532] in realtà, tuttavia, l'atteggiamento del coro è molto differente da quello delle due donne: il primo, infatti, trova rassegnazione, sollievo e forza nella condivisione del dolore,[533] mentre Andromaca ed Ecuba (dopo aver appreso la sorte di Polissena) si sentono costrette a vivere e non trovano alcun conforto nelle pene altrui. Entrambe, infatti, quando hanno raggiunto l'apice della sofferenza,[534] affermano con parole simili che il loro unico desiderio è la morte: (Andromaca: *Tr.* 577: *mori votum meus est*; Ecuba: *Tr.* 1171: *sola mors votum meum*). Le due nobili prigioniere quindi si fanno portavoce delle istanze filosofiche senecane sulla necessità di morire quando non ci

---

seno, perché il vostro volto è rigato di lacrime». Trad. it. Stok 2006[7], p. 95); *Tr.* 416-417 : *nunc obruta atque eversa quodcumque accidit / torpens malis rigensque sine sensu fero*. («Fu allora che io crollai, distrutta, tutto quello che è accaduto dopo l'ho vissuto freddamente, come assuefatta, senza avvertire dolore».Trad. it. Stok 2006[7], p. 95).

[530] Delle altre prigioniere non si sa nulla. Verosimilmente in guerra hanno perso i loro parenti maschi adulti (padri, fratelli, mariti, figli adulti), ma non sono destinate alla perdita dei propri bambini.

[531] *Tr.* 988-989: *nunc victa, nunc captiva, nunc cunctis mihi/ obsessa videor cladibus* («Adesso mi sento veramente, prigioniera, travolta da tutte le mie sciagure». Trad. it. Stok 2016[7], p. 149). La triplice ripetizione di *nunc* sottolinea l'avvenuto cambiamento di Ecuba rispetto alla situazione precedente.

[532] Motto-Clark 1984, p. 157-158. Lo studioso sostiene che nelle *Troades* non ci sia alcuna consolazione della filosofia, che, come spesso accade nelle tragedie senecane, il male trionfi sul bene e che alla base dell'opera ci sia il *nefas* che può essere sintetizzato dal verso *Tr.* 335: *quodcumque libuit facere victori licet*. Vd. *supra*, par. 5.3 "Commento alle *Troades*".

[533] Le due donne appaiono come intrappolate nel loro personaggio. Vorrebbero morire (vd. *infra*) ma il loro mito lo vieta e sono costrette così a sopportare stoicamente la loro misera condizione, non trovando alcun conforto nella condivisione del dolore (Ecuba, pur rimanendo sostanzialmente sempre identica, tuttavia all'inizio partecipa della stessa sofferenza delle prigioniere, ma dopo la morte dell'ultima figlia, si distacca dalle altre figure). Le Troiane del coro, invece, alla fine della tragedia, affermano che qualsiasi disgrazia è sopportabile se il medesimo destino coinvolge più persone: *gaudet in multos sua fata mitti/ seque non solum placuisse poenae. Ferre quam sortem patiuntur omnes/ nemo recusat,* «Si gode quando lo stesso destino tocca a molti, quando non si è da soli a soffrire una sventura. Nessuno si rifiuta di sopportare ciò di cui patiscono tutti» (*Tr.* 1014-1017: Trad. it. Stok 2006[7], p. 153).

[534] Andromaca ha già affermato precedentemente che avrebbe voluto morire, ma è costretta a vivere per il figlio (*Tr.* 418-421). Astianatte non è ancora morto, ma è in grave pericolo.

sono condizioni adeguate di vita.[535] Un simile atteggiamento le configura come personaggi isolati, non solo infelici, ma anche coraggiose.[536] Il coro rappresenta la massa, la folla, da cui il saggio si distacca. L'unica a raggiungere la saggezza stoica, tuttavia, è Andromaca, che alla fine della tragedia non piange più, non si lamenta, abbandona la passione del corpo[537] e abbraccia solo la *ratio*, la ragione dell'animo.[538] E se il Coro del *Tieste* ci dà le indicazioni per riconoscere la vera regalità basata sulla *mens bona* (*Thyest* 388-389: *Rex est qui metuet nihil, / rex est qui cupiet nihil*, «È re chi non temerà nulla, è re chi non bramerà nulla» Trad. it. Reale 2000, p. 1276), Andromaca, rinunciando alla vendetta e accettando la sua sorte senza inutili lamenti, agisce proprio con *mens bona*, abbandonando il *furor*, che la investe quando si scontra con Ulisse. Andromaca rappresenta quindi la personificazione dell'antinomia *furor-mens bona*, ove, però, il primo non è eticamente condannabile perché vittima delle leggi del fato.[539]

L'anziana regina riesce a rassegnarsi alla perdita del marito e a trovare conforto nelle compagne, ma non ha la stessa capacità dinanzi alla sorte della figlia. Il comprensibile sfogo materno per le giovani vite incompiute, che sarebbero potute diventare qualcosa che non avranno più la possibilità di realizzare, getta Ecuba nello sconforto e nel pianto (*Tr.* 1168-1171), mentre la sofferenza viene superata da Andromaca, che riesce, suo malgrado, a raggiungere l'*apatheia* stoica e ad avvicinarsi alla figura del saggio[540]

b) Andromaca e Polissena: matrimonio- morte, qaénatov –qaélamov

Il destino delle due cognate viene associato già nelle *Troiane* di Euripide, quando tocca proprio ad Andromaca informare Ecuba della sorte di sua figlia. Nell'*Eneide* di Virgilio (*Aen*. 3. 321 ss.), così come nella tragedia greca, la vedova di Ettore sostiene che la sorte

[535] Sen. *Ep.* 8.70.4-6: «La vita non sempre va conservata: il bene infatti non consiste nel vivere ma nel vivere bene. Perciò il saggio vivrà quanto deve non quanto può […] Non importa morire presto o tardi, importa morire bene o male. Morire bene significa sfuggire al pericolo di vivere male» (Trad. it. Reale 2000, p. 816).
[536] Sen. *Ep.* 8.77.6: «Può desiderare la morte non solo un uomo saggio o coraggioso o infelice, ma anche uno disgustato» (Trad. it. Reale 2000, p. 843).
[537] Non è più una Menade invasata né un'Amazzone.
[538] Il concetto è espresso egregiamente da Giancotti 1953, p. 43: "*Il male si identifica con tutto ciò che la ragione divina non compenetra e non risolve in sé. E il bene si identifica con la sapienza che eleva la ragione umana alla ragione divina. […]. L'uomo è un microcosmo perché fra la sua ragione e il suo corpo intercede lo stesso rapporto che c'è fra la ragione divina e il mondo. La ragione è attività, il corpo è passività, il bene sta nell'azione, il male sta nella passione. Sede della ragione è l'animo, sede delle passioni è il corpo. La sapienza è la liberazione delle passioni*".
[539] *Ivi*, p. 58: "*Il concetto di fato […] recide di netto la diade antinomica* mens bona-furor *e ne confonde i termini in un che di eticamente indifferenziato*".
[540] *Ep.* 9.5 «Così il saggio basta a se stesso non nel senso che vuole stare senza amici, ma nel senso che può stare senza amici; e questo può significare che ne sopporta con serenità la perdita» (Trad. it. Reale 2000, p. 705-706).

della giovane sia preferibile a quella delle prigioniere troiane, perché la morte l'ha sottratta all'ignominia della schiavitù.[541]

Nel dramma di Seneca l'accostamento fra le due figure femminili è ancora più evidente, perché Elena vorrebbe condurre Polissena alla morte con un inganno, dicendole che sposerà Pirro, ma, in realtà, com'è noto, non toccherà a lei sposarlo ma ad Andromaca, che deve sopportare, quindi, un destino che aveva considerato ignominioso per la giovane cognata.[542]

Venuta meno la figura di Cassandra che nell'opera euripidea occupa la prima sezione del dramma, la tematica del qaélamov=qaénatov viene sviluppata attraverso il personaggio di Polissena.[543] Infatti, il sacrificio della fanciulla viene celebrato come un matrimonio: c'è una 'pronuba' (Elena), ci sono le 'fiaccole' nuziali (l'incendio di Troia. *Tr*. 900), vengono intonati dei canti (il lamento della madre[544]), la 'sposa' è agghindata per la cerimonia, è accompagnata da un corteo (la folla dei Greci e dei Troiani che assistono) e viene pronunciato il makarismoév della giovane.

Per Andromaca l'unione con Ettore coincideva con la felicità, mentre la morte dello sposo rappresenta la fine della sua stessa vita. Davanti alla prospettiva del matrimonio della cognata con Pirro, la nuora di Ecuba considera Polissena felice perché sta per morire, anziché sposarsi con il nemico (morte=felicità; vita=morte).[545] La sorte si mostra ancora una volta beffarda con lei, in quanto alla fine lodando il destino di Polissena, contemporaneamente compiange il suo che ancora non conosce.[546]

Polissena è un personaggio muto. Andromaca parla per lei descrivendo le sue emozioni e reazioni (*Tr*. 945 ss.). Le figure delle due cognate quindi si fondono e i sentimenti dell'una vengono manifestati dalle parole dell'altra.

Polissena compie lo stesso destino che avrebbe voluto compiere Andromaca, conservando la sua libertà con la morte. La vedova di Ettore invidia la giovane e si immedesima in lei: nella sua fierezza, nel suo contegno e nel suo coraggio noi ritroviamo Andromaca, condannata a soffrire in eterno.

---

[541] Cf. "Andromaca in Euripide" par. 3.1 "*Troiane*"; "Andromaca a Roma" par. 3.2 "L'episodio di Andromaca ed Eleno" (*Aen.* 294-357, 463-505). Vd. Schetter 1965, p. 423.

[542] Sen. *Tr.* 934-935: *leviora mala sunt cuncta, quam Priami gener/ Hecubaeque Pyrrhus fare* («Qualsiasi sciagura è preferibile, piuttosto che Pirro diventi genero di Priamo e di Ecuba». Trad. it. Stok 2016[7], p. 145).

[543] Cf. "Andromaca in Omero" par. 1.1 "La presentazione di Andromaca in Omero"; "Andromaca nella lirica", par. 5 "Interpretazione del canto"; "Andromaca in Euripide", par. 3.2 "Commento alle *Troiane*" e par. 5 "Le donne ad Atene fra realtà e teatro euripideo".

[544] Andromaca, prima ancora di conoscere la verità, sostiene che l'unico canto che possa accompagnare il matrimonio di Polissena con Pirro sia un qrh%nov. Vd. *Tr*. 902.

[545] *Tr*. 888-890, 898-902.

[546] Cf. Schetter 1965, p. 422.

Entrambe, poi, condividono la stessa concezione: la morte è liberazione dei mali e non esiste alcuna vita ultraterrena, ma l'anima muore insieme al corpo.: Polissena, infatti, è felice di morire perché sa che non esiste nulla dopo la morte, altrimenti le toccherebbe sposare Achille nell'aldilà.[547]

c) Andromaca ed Elena

Seneca innovando la tradizione consente l'incontro fra Andromaca ed Elena e permette loro di comunicare. Finora la tradizione aveva sempre presentato le due cognate come appartenenti a due universi paralleli, le cui concezioni di vita risultavano talmente inconciliabili che non era possibile nessuno scambio verbale fra i due personaggi.[548] Le donne si incontrano nel quarto atto e la vedova di Ettore si scaglia contro la spartana con una forte violenza verbale (simile a quella usata contro Ulisse), espressione di rabbia e rancore fino a quel momento trattenuti.

Nella tragedia senecana Elena non è la figura totalmente negativa e ipocrita che troviamo nelle *Troiane* di Euripide (E. *Tr*. 860-1059) L'Elena senecana prende le mosse da quella virgiliana, soprattutto nel suo ruolo di falsa pronuba con le fiaccole nuziali in mano (*Tr*. 888-902), che ricorda la descrizione dell'ingannevole spartana che in *Aen.* 6.511-524 guida le donne nel corteo festoso. Tuttavia, qui perde le caratteristiche più meschine del personaggio dell'*Eneide* e si trasforma in una figura dilaniata interiormente, se non dai rimorsi, dall'infelicità e dall'incertezza della sua condizione.

La Spartana, odiata da vinti e vincitori (*Tr*. 914), è una donna sola, suo malgrado, esattamente come Andromaca. Anche lei ha un futuro incerto. Nessuno può capirla, ma è abbandonata da tutti. A differenza della vedova di Ettore che si isola volontariamente, Elena è costretta ad accettare questa condizione, pur desiderando un conforto e un sostegno nelle altre prigioniere, per condividere con loro il suo dolore (in *Tr*. 913-914 invidia le schiave che hanno il vantaggio di subire la sventura insieme).

Elena si sente una *praeda* (*Tr.* 920,922), una prigioniera, innocente e degna di essere compianta. La sua sorte sarebbe sventurata e addirittura peggiore di quella toccata ad Andromaca (e a Ecuba), perché non le sarebbe concesso neanche il privilegio di piangere in pubblico Paride (*Tr.* 907-908). All'atteggiamento dignitoso e ponderato della troiana,

[547] Lawall 1982, p. 247.

[548] In Omero le due donne non parlano mai fra di loro e in Euripide è Ecuba che si scontra con la Spartana, non Andromaca.

la Spartana contrappone l'auto-commiserazione e il vittimismo:[549] chi dovrebbe piangere mantiene un atteggiamento fiero, chi invece non ha perduto nulla si lamenta in maniera inappropriata. Elena è debole nonostante non abbia perso nessun vero affetto, Andromaca, dopo tutti i lutti subiti, continua a mostrare la sua forza. Per quanto nel dispiacere di Elena per la sorte di Polissena si possa riconoscere una certa sincerità mista a un po' di imbarazzo per l'inganno che ha architettato ai danni della giovane, tuttavia la Spartana, per discolparsi, cerca di argomentare la sua sofferenza con scarso risultato: laddove i dolori della moglie di Menelao sono falsi, quelli di Andromaca sono veri.[550]

Elena è uno strumento nelle mani dei Greci che la usano per portare a compimento i loro piani. In quella paradossale convergenza di desideri dei vinti e dei vincitori, Andromaca gioca un ruolo importante: è un'aiutante involontaria dei nemici, che infonde coraggio con le sue parole alla giovane cognata e alleggerisce il compito all'odiata spartana.

Sia Elena che Andromaca hanno lo scopo di ingannare il loro interlocutore (Polissena e Ulisse) e usano lo stesso stratagemma basato sull'equivoco:[551] Andromaca nel terzo atto parla di Astianatte, ma fa credere di alludere a Ettore; Elena adesso usa parole ambigue, basate sulla confusione/fusione di Achille e Pirro. In entrambi i casi non si tratta di menzogne, ma di verità nascoste dall'allusione.

Nel quarto atto si ripropone una situazione speculare a quella dell'episodio precedente, ma in questo caso è la sposa di Ettore a ricoprire il ruolo dell'inquisitore che prima spettava a Ulisse; è lei che ha il compito di svelare l'inganno come precedentemente aveva fatto l'eroe greco.[552]

La totale remissività della Spartana davanti agli ordini dei Greci[553] si oppone alla forza e ai tentativi di resistenza della prigioniera troiana.

Elena e Andromaca svolgono in parte le funzioni del Taltibio greco: l'una comunica le sorti delle prigioniere come accade nella tragedia greca (E. *Tr.* 973), l'altra invita Ecuba a farsi coraggio, così come l'araldo aveva fatto con lei nel dramma ateniese (E. *Tr.* 727).

[549] Un atteggiamento simile era già conosciuto da Omero, quando durante l'esequie di Ettore Elena si sofferma a compiangere sé stessa rimasta priva del sostegno dell'eroe. Anche in Euripide, come si è visto, la donna cerca di discolparsi dalle accuse che le rivolgono tanto i Greci quanto i Troiani, presentandosi come vittima e non come responsabile.
[550] Viansino 2007, p. 265.
[551] Stok 2016[7], p. 139 n.251.
[552] Andromaca svolge anche il ruolo dell'Ecuba euripidea accusando Elena. Cf. Caviglia 1981, p. 90.
[553] Schetter 1965, p. 421 n.2.

Sia Andromaca che Elena sono due vinte per la quali la morte è l'unica liberazione,[554] ma se la prima, come si è detto, non crede in una vita ultraterrena, la seconda afferma l'esistenza dei Campi Elisi dove Polissena sarà sposa di Achille (*Tr.* 943-944).

d) Andromaca ed Enea

Le *Troiane* tendono a opporsi implicitamente al valore politico dell'*Eneide*. L'apparizione di Ettore ad Andromaca si contrappone alla visione onirica dell'eroe troiano avuta da Enea nell'opera virgiliana. A entrambi appare in sogno il baluardo difensivo di Troia così com'era stato visto l'ultima volta (sconfitto e insanguinato) e per entrambi Ettore reca un messaggio di salvezza, ma ora siamo lontani dai tempi augustei. Se nell'*Eneide* Enea è il futuro vincitore e riesce a condurre in salvo il proprio figlio, scappando dalla città in fiamme, Andromaca qui è la perdente, impossibilitata a fuggire e a salvare Astianatte. Laddove Ascanio rappresenta il futuro glorioso, il figlio di Ettore è il passato doloroso. Le corrispondenze con l'opera virgiliana sono dettate da una precisa intenzione dell'autore: contrapporre un testo epico che celebra la gloria di Roma a un testo tragico che sembra rifiutarla. E così, come ha ben evidenziato Caviglia, Astianatte trascinato da Ulisse ricorda Ascanio condotto dal padre (*Aen.* 2.723 ss.):[555] per uno è un viaggio di morte, per l'altro è un viaggio di vita e speranza; da un lato un bimbo è tenuto per mano dal suo aguzzino, dall'altro un fanciullo segue il padre-protettore; in entrambi i casi alle spalle c'è una Troia fumante.

Nel testo tragico è viva la memoria del modello e Seneca continua quell'analogia fra i due *pueri* presentati nel terzo libro dell'*Eneide*. In tal modo la figura di Andromaca si carica di un valore aggiuntivo: la donna, come Enea, è una prescelta. Il destino di Astianatte, infatti, non ha solo un valore personale, ma anche una valenza politica. Già nei poemi omerici la qualità del sogno (veritiero o menzognero) è influenzata dalla condizione sociale di chi sogna: i re e i magistrati in particolare attraverso i sogni possono prendere decisioni che riguardano la collettività. Per Platone e lo Stoicismo i sogni veritieri appaiono ai saggi, la cui mente è pura.[556] L'anima del defunto Ettore sceglie a chi affidare il ruolo di difensore della stirpe, ma la moglie fallisce nel suo compito, laddove il figlio di Anchise riesce a portarlo a termine.

[554] Di Andromaca si è già detto, per Elena *Tr.* 938-942.
[555] Caviglia 1981, pp. 97-98.
[556] Sulla qualità del sogno vd. Guidorizzi 1988, pp. XI-XII.

Gli stessi desideri e le aspettative che la donna ripone in Astianatte, infatti, trovano una realizzazione solo in Ascanio. Il disegno 'cosmocratico' che è precluso al figlio di Ettore (*Tr.* 771-782), viene così concretizzato dal figlio di Enea.[557]

e) Andromaca e Ulisse

Ulisse è il responsabile della presa di Troia sin dai poemi del *Ciclo*. Nell'*Ecuba* di Euripide l'eroe itacese si occupa di Polissena e non di Astianatte, scontrandosi con l'anziana regina Ecuba; nelle *Troiane* del tragediografo ateniese l'Itacese è stato il colpevole della sorte del fanciullo. Nella tragedia di Seneca invece l'eroe è coinvolto nell'uccisione del figlio di Ettore[558] e contende verbalmente con Andromaca, ma risulta perlopiù solo un cinico esecutore di ordini.

Ulisse condivide con Andromaca la convinzione che Astianatte possa diventare il vendicatore di Troia. Il comune pensiero porta a desideri opposti: l'uno vuole uccidere il piccolo, l'altra salvarlo.

Entrambi all'inizio della loro contesa si trovano in una situazione di ricerca: Ulisse cerca Astianatte per ucciderlo, Andromaca tutti i suoi affetti già morti (*Tr.* 572-573).[559]

Seneca si attiene alla tradizione virgiliana (*Aen*. 6.494-529) per la presentazione di Ulisse,[560] responsabile, come la spartana Elena, di empi *scelera*. Tuttavia l'autore, se mitiga un po' il carattere della compagna di Paride, non riesce a edulcorare molto il personaggio di Ulisse, la cui commozione verso il destino di Andromaca (*Tr.* 736) non appare per nulla sincera.[561] L'eroe sembra totalmente privo di morale, a differenza dello

[557] Cf. Zissos 2008, pp. 193-198.

[558] Ulisse riceve l'incarico di prelevare il bambino dai Greci dopo il responso di Calcante. In Euripide, come si è visto, è presentato come il responsabile della decisione del sacrificio. Nella tradizione il suo nome come responsabile della morte di Astianatte oscilla con quello di Pirro. Vd. Corsaro 1991, p. 67-68. Nelle opere filosofiche di Seneca, però, Ulisse risulta un personaggio depositario di saggezza. Cf. *Ep*. 88.7; 123.12. Per l'esame del suo personaggio nella tragedia vd. la bibliografia riportata in Corsaro 1991, pp. 68-69.

[559] *Tr.* 572-573: *Ubi Hector? Ubi cuncti Phryges? / ubi Priamus? Unum quaeris: ego quaero omnia*, «Ed Ettore dov'è? E tutti i Frigi? Dov'è Priamo? Tu ne cerchi uno, io li cerco tutti» (Trad. it. Stok 2016[7], p. 109). La prima domanda è di impronta virgiliana quando la donna vedendo Enea e credendo che sia un'apparizione pronuncia le stesse parole (*Aen*. 3.312). Se nell'*Eneide* Andromaca è convinta davvero di trovarsi davanti a ombre e non finge dinanzi al suo compatriota, qui l'atteggiamento di allucinazione è assolutamente simulato ed è volto, come sostiene Stok 2016[7], p. 109, a distogliere l'attenzione del nemico dal figlio.

[560] La tradizione omerica presenta Ulisse come astuto ma anche magnanimo ed Elena come incolpevole (cf. *Palinodia* di Stesicoro ed "*Elena*" di Euripide).

[561] Cf. Cesareo 1932 p. 49, che tuttavia crede a una sincera, seppur momentanea, commozione dell'eroe (p. 38). Similmente Pettine 1974, p. 520 sostiene che ci sia un sentimento sincero nell'iniziale auto-giustificazione dell'eroe e che nell'itacese manchi totalmente ogni forma di perfidia. L'eroe mostra in effetti un attimo di cedimento quando esprime il desiderio irrealizzabile di poter avere pietà della donna (*Tr.* 762-763: *Misereri tui/utinam liceret*, «Magari potessi avere pietà di te». Trad. it. Stok 2016[7], p. 126), ma sembra più una frase di circostanza; il lettore/spettatore rimane perplesso dal comportamento ambiguo che alterna commiserazione a implacabile insofferenza. Seneca presenta i suoi personaggi in una dimensione umana e

stesso Pirro, che mostra almeno un attimo di esitazione prima di colpire Polissena (*Tr.* 1154).

La contesa fra Andromaca e Ulisse è introdotta da un lessico che sembra stonare con il personaggio femminile e adattarsi meglio a quello maschile. Quando la vedova, infatti, deve scegliere il luogo dove nascondere il figlio si chiede: *quem locum fraudi legam*? [562] D*olus* e *fraus* sono propri dell'itacese e mai usati dalla vedova di Ettore, di cui si mette sempre in luce la sincerità. Anche nella tragedia euripidea, la donna nasconde sì Molosso da Ermione e Menelao, ma non ingaggia con loro alcuna contesa di inganni, anzi la sua ingenuità la porta a essere l'unica vittima della menzogna pronunciata dal re di Sparta.[563]

La dignità e la nobiltà della donna contrastano con l'ipocrisia e l'insensibilità dell'eroe greco, che è disposto a tutto pur di raggiungere i suoi fini. L'itacese crede di atterrire la vedova minacciandola di morte, ma le sue intimidazioni non hanno effetto, perché la prigioniera desidera la morte (*Tr.* 574-577).

Andromaca, il personaggio più vero e più umano della tragedia, per ironia della sorte si trova a doversi scontrare con un maestro di astuzie e d'inganni, con il più cinico degli eroi che è anche il principale responsabile della rovina della sua patria (autore del furto del Palladio, ideatore del cavallo di legno e ora uccisore di Astianatte, potenziale rifondatore di Troia).[564] Ulisse vuole eliminare Astianatte per lo stesso motivo per cui Andromaca vorrebbe tenerlo in vita (rinascita Troia). La morte del fanciullo non è una violenza gratuita per Ulisse, ma ha motivazioni politiche, le quali, però, non sono minimamente accennate da Calcante, che si limita a riferire la volontà del fato (*Tr.* 368-371).[565].

Ulisse e Andromaca agiscono per proteggere i propri figli (l'eroe sostiene di uccidere Astianatte per evitare che quest'ultimo faccia guerra al suo Telemaco. Vd. *Tr.* 593: *bella*

---

non eroica. L'incostanza dell'individuo è reale e l'uomo non può avere un'indole totalmente buona né totalmente cattiva. L'anima è corruttibile e perversa e nessuno può dirsi immune dal male. L'eroe itacese è superbo, tracotante, responsabile e autore di empietà e *nefas*. Paratore 2004, p. 23 sottolinea abilmente che Andromaca ed Ecuba commuovono con il loro gemiti e il loro disperato tentativo di salvare i figli, ma dalle loro parole si evince che, se le parti fossero invertite, probabilmente loro stesse avrebbero avuto il medesimo comportamento. Lo studioso a tal proposito afferma che Ulisse mostra chiaramente il pregiudizio che "*non esistano una morale o un bene universali, ma che sia giusta la massima right or wrong, my country"*. Per una valutazione di Ulisse vd. anche *infra* .

[562] *Tr.* 482: «Quale luogo sceglierò per l'inganno?».

[563] Vd. *supra* "Andromaca in Euripide", par. 2.1 "*Andromaca*".

[564] Cf. Mazzoli 1961, p. 52.

[565] L'eroe greco, tuttavia, si richiama falsamente all'indovino per accreditare e avvalorare le sue parole (*Tr.* 533). Il fato governa le azioni umane e ciò crea il problema della responsabilità personale e della libertà individuale. Sulla questione si possono consultare vari passi senecani individuati da Reale 2000 (colpa: p 481; fato: p. 1483; necessità: p. 1488; peccato: pp. 1488-1489; responsabilità: p. 1491). Ulisse in effetti non è il responsabile della sorte di Astianatte, ma la sua insensibilità lo rende colpevole.

Telemachi paras), ma nell'eroe manca quasi interamente una qualsiasi forma di comprensione verso la madre troiana: la ferocia disumana di Ulisse contrasta con l'umano senso materno e amore coniugale di Andromaca.[566]

Ulisse si rivela subito come un ipocrita. L'iniziale *excusatio non petita* (*Tr.* 524-555) palesa la sua meschina personalità: sostenendo di essere stato sorteggiato come ambasciatore della crudele notizia, imputa a Calcante la responsabilità e adduce cause politiche che l'indovino non ha pronunciato.[567] L'eroe paradossalmente chiede alla donna di immedesimarsi nei Danai, nei vincitori, e di avere pietà dei loro figli, liberandoli dalla paura (*Tr.* 551), ma astutamente glissa sulla possibilità che si possano invertire le parti e che lui vincitore possa indossare le vesti del vinto. È falsamente partecipe delle sofferenze della prigioniera e sostiene che avrebbe fatto la stessa cosa con Oreste, figlio di Agamennone, ma non ipotizza assolutamente che avrebbe compiuto così solertemente il suo 'dovere' se si fosse trattato di suo figlio Telemaco.

Le argomentazioni di Ulisse procedono secondo regole retoriche: *suasoria* con *captatio benevolentiae*. Non ci sarà pace per i Greci finché vivrà Astianatte (Cf. E. *Tr.* 723. Taltibio). Andromaca però non risponde alla tesi di Ulisse, ignorando i suoi argomenti, ma intona quasi un lamento funebre per Astianatte (*Tr.* 461 ss.). La donna non è astuta ma è solo disperata.[568] Proteggere Astianatte è un dovere, perché la *fides* materna è per lei un problema etico.[569] Se, secoli dopo, nell'*Andromaque* di Racine la vedova di Ettore riesce a ingannare Ulisse, prendendosi la sua rivincita, qui è ancora imprigionata nel suo ruolo di sconfitta.[570]

Venuta meno la possibilità di convincerla con una *captatio benevolentiae*, l'eroe dà sfogo alla sua vera natura subdola ed egoista. Le stesse reazioni sono riscontrabili in Andromaca, che mantiene sempre la calma,[571] finché riesce a competere con Ulisse, e con furbizia finge un delirio per confondere l'eroe,[572] ma, in seguito, svelato l'inganno, si abbandona al *furor* e alla violenza dell'invettiva (*Tr.* 750-756). Entrambi alternano

[566] Mazzoli 1961, p. 56.
[567] Presenti anche nelle *Troiane* di Euripide, dove Taltibio le imputa a Ulisse. (E. *Tr. 7*23).
[568] Caviglia 1981, pp. 60-64.
[569] Andromaca incarna il concetto di *pietas* romana, nel senso di devozione verso la famiglia, che la oppone a tutte quelle figure tragiche che nei drammi senecani compiono delitti contro i propri cari: Ercole, Polinice ed Eteocle , Medea, Fedra, Tieste, Agamennone, Clitemnestra, Edipo.
[570] Vd. "Approfondimento: alcuni percorsi post-classici della figura di Andromaca", par. 2 "L'Andromaca di Racine: *contaminatio* di modelli classici".
[571] Si tratta probabilmente di una calma simulata. Si può solo immaginare lo stato di angoscia della madre in quel momento.
[572] In particolare evoca Ettore con una celebre domanda che Seneca eredita direttamente da Virgilio. *Tr.* 571: *Ubi Hector*? (cf. Verg. *Aen*. 3.12: *Hector ubi est*?).

momenti di supplica (Ulisse la prega di risparmiare il dolore alle altre madri: *Tr*. 589-593), a improperi e violenza verbale. La situazione è addirittura ribaltata quando Ulisse dice che è Andromaca a preparare insidie per Telemaco, e non lui per Astianatte (*Tr*. 593).[573]

I ruoli tradizionali sono invertiti: Andromaca cerca di nascondere la verità, laddove Ulisse cerca di scoprirla. Il piano della donna è ben congegnato e il suo intrigo riesce in un primo momento a convincere l'eroe (*Tr*. 605-606). La competizione di astuzie inizialmente volge in favore di Andromaca, almeno finché l'eroe compiaciuto sembra credere alle parole della prigioniera. Tuttavia l'itacese si ravvede subito e sfodera a sua volta tutte le arti che gli competono per smascherare la donna. In questa gara di inganni a vincere è il più abile. La loro contesa si basa su una tecnica drammatica che, pur fondata su presupposti psicologici differenti, usa in entrambi i casi ambiguità, sottintesi, equivoci da commedia, fraintendimenti, enigmi, anfibologie, allusioni, equivoci, perifrasi.[574] Al primo segno di cedimento di Andromaca (timore per il figlio) l'eroe, che non ha nulla da perdere, incalza la donna che ha da perdere tutto ciò che le rimane.[575] Il cambio è repentino ed è reso evidente da un'accelerazione immediata degli eventi (*Tr*. 634 ss.). Andromaca alla fine è sconfitta da Ulisse, come prima Agamennone era stato sconfitto da Pirro (*Tr*. 202- 370), perché non c'è speranza per il futuro in questa tragedia, ma chi pensa all'avvenire è destinato a essere sconfitto da chi si rivolge al passato.[576]

Andromaca e Ulisse contendono su Astianatte, che risulta passivo per tutto il loro diverbio, salvo poi mostrare inaspettatamente in punto di morte quel coraggio e quella forza temuta dai Greci. L'eroe greco a tal proposito usa la metafora del vitello per condannarlo (*Tr*. 538),[577] e Andromaca riprende la stessa metafora per enfatizzare la violenza dell'eroe (*Tr*. 794).[578] Astianatte è destinato a sostituire il padre. Quando la sua morte è ormai prossima, il fanciullo si trasforma: non si presenta più come un vitello ma

[573] Vd. *supra.*

[574] Viansino 2007, p. 262. Caviglia 1981, p. 68-69 sostiene a proposito del discorso di Andromaca che per lei non si può parlare di vera menzogna, perché in effetti quello che dice può essere interpretato come verità.

[575] Cesareo 1932 p. 57.

[576] Viansino 2007, p. 263.

[577] *Tr*. 537-540*: Sic ille magni parvus armenti comes/ primisque non dum cornibus findens cutem/ cervice subito celsius et fronte arduus/ gregem paternum ducit ac pecori imperat*, «È così per il vitello che sta accanto al grosso toro, la sua pelle non ha ancora visto spuntare le corna, poi lo vedi d'un tratto a collo ritto, con lo sguardo deciso, è alla testa della mandria del padre e comanda le bestie» (Trad. it. Stok 2006[7], p. 107).

[578] *Tr*. 794- 798: *Fremitu leonis qualis audito tener/ timidum iuvencus applicat matri latus, / at ille saevus matre summota leo/ praedam minorem morsibus vastis premens/ rangit vehitque*, «Sei come un vitello indifeso, che quando sente arrivare il leone, si stringe pauroso al corpo della madre, ma il leone crudele allontana la madre ed afferra con i denti la preda più piccola, la sbrana e la trascina via» (Trad. it. Stok 2006[7], p. 131).

come bestia feroce, non è più descritto come passivo ma attivo. È lui che sceglie la morte volontaria, è lui che decide di essere libero (*Tr.* 1093-1096)[579], come Polissena.[580]

Andromaca mette in atto quelli che sono le abilità ingannevoli e oratorie di Ulisse.

La prigioniera è vera e appassionata, mentre Ulisse rimane sempre uguale a se stesso e usa l'astuzia per i suoi fini: lui ha in mente un obiettivo e non ha mai un ripensamento.

Tutto in Ulisse è falso, anche quella dichiarazione di pietà per la madre (*Tr.* 736-738). La fredda determinazione dell'eroe si oppone all'apparente impassibilità (prima della scoperta dell'inganno) e all'angoscia accorata (dopo la scoperta) della madre.[581]

L'autenticità dei sentimenti di Andromaca si scontra con l'ipocrisia di Ulisse, che finge di commuoversi per le lacrime della prigioniera; l'atteggiamento dell'eroe rivela la sua cinica indifferenza: le madri greche gli stanno più a cuore (*Tr.* 737-738), il responsabile è Calcante (*Tr.* 749), le lacrime di Andromaca lo innervosiscono (*Tr.* 785-786), Astianatte per lui rappresenta solo la causa del ritardo della partenza (*Tr.* 12-813).

Schetter sostiene che Friedrich esageri dichiarando un atteggiamento sadico da parte dell'eroe e gli attribuisce solo un atteggiamento di indagatore poliziesco.[582] Nel comportamento di Ulisse, tuttavia, c'è di più: Giancotti parla di compiacimento per aver scalfito l'apparente impassibilità di Andromaca, per il suo sussulto, per il suo tremore.[583]

Mazzoli considera l'agire dell'eroe odioso, perché osserva la prigioniera come se si trovasse di fronte a un nemico in battaglia, la scruta, individua il suo punto debole e colpisce con forza proprio là dove l'avversario mostra la sua debolezza.[584] Ulisse confonde la prigioniera con una falsa alternativa (salvare il sepolcro o il figlio?): l'angoscia obnubila la mente di Andromaca che non si rende conto del sottile e subdolo imbroglio.[585] Nell'atto successivo, come se avesse imparato dal 'maestro', Andromaca userà la stessa tecnica indagatrice di Ulisse con Elena, esaminando il suo modo di fare e costringendola a dire la verità.

La vedova di Ettore nella tragedia deve rapportarsi con chi ha ideali opposti ai suoi, due ipocriti (Ulisse ed Elena) che hanno la funzione di far emergere per contrasto la sua lealtà

[579] *Tr.* 1093-1096: *qualis ingentis ferae/ parvus tenerque fetus et non dum potens/ saevire dente iam tamen tollit minas/ morsusque inanes temptat atque animis tumet*, «Sembra il piccolo e morbido cucciolo di una belva feroce, che non ha ancora i denti atti a colpire ma che già si fa minaccioso, tenta invano di mordere, è pronto alla lotta». (Trad. it. Stok 2006[7], p. 159).
[580] Vd. Davis 1989, p. 313-315.
[581] Mazzoli 1961, pp. 59-60.
[582] Schetter 1965 pp. 412-413.
[583] Giancotti 1953, p. 642.
[584] Mazzoli 1961, p. 60.
[585] Schetter 1965, pp. 413-414.

e nobiltà; per poter comunicare con loro, tuttavia, la troiana deve utilizzare lo stesso linguaggio, basato su inganni e sotterfugi. Alla fine, però, i loro due mondi non riescono a comunicare e ognuno rimane fermo nelle proprie convinzioni.[586]

Andromaca al colmo della disperazione, per supplicare il nemico, gli augura tutto quello che lei e Astianatte non potranno più avere (*Tr.* 698- 702)[587]. L'eroe subdolamente, come già Menelao nell'*Andromaca* di Euripide, inganna in maniera definitiva l'ingenua prigioniera pronunciando una frase ambigua che fa credere alla donna che la sua supplica verrà ascoltata (*Tr.* 704 *Exhibe natum et roga*, «Prima fai venire tuo figlio, poi chiederai»).

f) Andromaca e Agamennone

L'ultimo personaggio con cui Andromaca mostra qualche assonanza è Agamennone, perché il re, come lei, vuole salvare una vittima innocente. L'accostamento fra le due figure risulta insolito considerando che proprio Agamennone, in nome di una giustificazione politica, ha acconsentito all'uccisione di sua figlia Ifigenia. Se l'intervento di Andromaca è tutto dettato dalla sua *fides* e *pietas* materna, le motivazioni che stanno alla base del comportamento di Agamennone sono di natura filosofica: non bisogna eccedere e il potere duraturo si fonda sulla moderazione.[588] L'ottica della vinta e del vincitore è diversa, ma il fine è lo stesso. Seneca presentando quasi una comunione di intenti fra i due personaggi sottolinea che il mondo dell'uno non è distante da quello dell'altro.

Sia Andromaca che Agamennone sono incapaci di comunicare con il loro interlocutore:[589] tanto più lontani ci appaiono gli alleati (Pirro e Agamennone), quanto più vicino sono invece i nemici.

In entrambi i casi il tentativo di salvare le vite dei giovani conduce all'intervento di due figure esterne: Calcante per Polissena e Ulisse per Astianatte.[590]

---

[586] Caviglia 1981, p. 66.

[587] *Tr.* 698- 702: *Sic te revisat coniugis sanctae torus,/ annosque, dum recipit, estenda suos/ Laerta; sic te iuvenis excipiat tuus,/ et vota vincens vestra felici indole/ aetate avum transcendat, ingenio patre,* « Che tu riveda la tua sposa fedele, il tuo letto nuziale, che Laerte resti in vita e ti veda tornare, che tu trovi tuo figlio ad accoglierti e che egli risulti migliore, per indole, delle migliori speranze, che sia più longevo del nonno e più intelligente del padre» (Trad. it. Stok 2016[7], pp. 121-123) . Cf. Caviglia 1981, p. 75.

[588] *Tr.* 249-291, 294-300. Si rievocano le parole pronunciate da Ecuba nel prologo, in cui si sottolinea che le basi del potere sono fragili e che tutti i regni anche i più forti sono soggetti alla volubilità del destino.

[589] Viansino 2007 p. 257.

[590] Schetter 1965, pp. 419-420.

L'insuccesso delle loro azioni è la prova che nulla si può contro le decisioni del destino.[591]

5.7 Le apparizioni

Andromaca nella tragedia senecana si presenta come un'interessante e insolita fusione di caratteristiche appartenenti a personaggi differenti. In particolare nell'episodio dell'apparizione di Ettore la donna assume dei connotati che sono propri non solo di Taltibio (in quanto oltre ad essere il testimone oculare, è il narratore del prodigio),[592] ma anche di Agamennone (il *rex* che nel secondo libro dell'*Iliade* ha un sogno premonitore e che nella tragedia ricopre un ruolo di difensore di una giovane vittima) e di Enea (l'eroe troiano che nell'*Eneide* ha ricevuto in sogno proprio l'ombra di Ettore). L'apparizione avuta da Andromaca rientra nella tipologia dei sogni oggettivi[593] e si inserisce all'interno del *topos* classico dei sogni premonitori[594] materni, perché sono spesso le donne ad avere questo tipo di visione profetica e soprattutto le genitrici, in quanto "*le madri non contengono nel loro ventre soltanto un bambino, ma anche tutto il suo destino*".[595] La visione onirica di Andromaca risponde ai canoni consueti della tradizione greca: lo spettro ha un atteggiamento censorio verso il dormiente,[596] è sofferente, possiede ancora il ricordo del passato, esprime una volontà e, infine, sparisce all'improvviso nel passaggio dal sonno alla veglia.[597] La funzione del sogno è quella di anticipare il futuro in una prospettiva divinatoria e di generare una situazione di forte *pathos*.[598] L'apparizione di Ettore mette in risalto i sentimenti più intimi di Andromaca, che con le sue angosce e le sue paure, ormai priva di qualsiasi speranza, rivolge il pensiero a chi è stato il suo unico sostegno in vita e che

[591] In Sen. *Oe*. 980 il coro afferma: *Fatis agimur: cedite fatis,* «Siamo preda dei fati: inchiniamoci» (Trad. it. Paratore 2004, p. 365).
[592] Andromaca assume il ruolo del messaggero. Cf. Caviglia 1981, p. 50.
[593] Il sogno è una realtà autonoma e il fantasma non viene prodotto dalla psiche del dormiente, ma giunge da un altro luogo. Viene definito anche "sogno esterno" o "visita onirica" (vd. Guidorizzi 2013, p. 51). Di questa tipologia di sogni nel mondo greco si è occupato diffusamente Dodds 2013, pp. 149-182. Guidorizzi 1988 p. XIII osserva che questa tipologia di sogni è stata variamente interpretata, ma nel caso degli autori latini quasi certamente rappresenta un mero espediente narrativo.
[594] Sul valore profetico dei sogni nell'antichità si sono espressi numerosi autori antichi illustri, le cui posizioni sono spesso diametralmente opposte: alcuni credono che nel sogno si manifesti la volontà della divinità (per es. stoici), altri rifiutano categoricamente questa teoria (per es. Aristotele). Sul vasto e complesso argomento vd. Guidorizzi 1988 e *Id*. 2013.
[595] Guidorizzi 2013, p. 102. Anche Penelope, temendo per la sorte del figlio, ha una visione onirica che riguarda il destino di Telemaco (*Od*. 4.787 ss.). In questo caso, però, il messaggio annunciato è consolatorio e rassicurante.
[596] In particolare, il sognatore viene rimproverato perché sta dormendo. *Tr*. 452: *Dispelle somnos*. Cf. per es. *Il*. 2.23-25; 23.69; *Od*. 6.25.
[597] Vd. l'apparizione di Patroclo ad Achille in *Il*. 23.62-76 e commento di Guidorizzi 2013, pp. 15- 17.
[598] Marini 2004, p. 13.

continua a essere il suo punto di riferimento in morte. Il sogno, come quello di Ecuba su Polissena nella tragedia euripidea, sembra dare voce alle inquietudini e ai lugubri presentimenti di una madre: Andromaca teme per il destino del figlio e non può e non vuole fidarsi di nessuno, se non del suo defunto marito, unico "nume" tutelare a cui rivolgere le sue preghiere e affidare la sorte del figlio.[599] Il suo sogno non ha bisogno di interpreti intermediari, perché non è allegorico, è privo di qualsiasi simbologia: il messaggio della figura onirica è chiaro.[600] L'apparizione all'interno della vicenda ha un certo interesse in quanto permette di sottolineare ancora una volta quelle qualità quasi profetiche che la tradizione classica attribuisce ad Andromaca e che anche le narrazioni successive le ascrivono.

Il secondo e terzo atto della tragedia senecana sono strettamente collegati fra loro,[601] in quanto nell'opera appaiono palesi nessi fra situazioni e personaggi. I sentimenti alla base e le due apparizioni sono diametralmente opposti. Achille appare alla folla dei Greci vincitori, Ettore, invece, si presenta in sogno solo alla moglie in procinto di essere tratta in schiavitù.[602] Stok nota un parallelismo fra le apparizioni delle ombre di Achille (*Tr.* 164-202) e di Ettore (*Tr.* 438-460) e i primi due Cori (*Tr.* 156-163- *Tr.* 371-408).[603] Il primo coro, infatti, proclamando l'immortalità dell'anima e pronunciando il makarismoév di Priamo, preannuncia l'episodio di Achille, grande e possente anche da morto, capace ancora di condizionare il destino dei vivi. Il secondo coro, invece, affermando l'esatto contrario (non esiste nulla dopo la morte, l'oltretomba è un'illusione e lo spirito scompare insieme al corpo) introduce l'apparizione successiva, quella di Ettore. Se l'ombra di Achille è reale e vista da tutti, quella dell'eroe troiano risulta evanescente, è una rappresentazione onirica della moglie, che si trasforma, quando l'inganno viene svelato, in una vera allucinazione.[604]

---

[599] Vd. *supra*.par. 5.2 "*Troades*" (*Tr.* 500-502, 644-645).

[600] A differenza, per esempio, di quello di Ecuba sulla nascita di Paride, raccontato da più autori, che rientra nella categoria dei sogni materni intrisi di segnali che annunciano l'arrivo di un prescelto (Guidorizzi 2013, p. 102). cf. Pi. fr. 52 M; E. *Tr.* 919-922; Verg. *Aen.* 7.319-322; Cic. *Div*, 1.21.42.

[601] E quindi anche la vicenda di Polissena e quella di Astianatte, che tuttavia non sarà oggetto di analisi nel nostro lavoro.

[602]Di un sogno rivelatore, in questo caso della morte dello sposo, parla anche Darete Frigio, benché in modo piuttosto lapidario (Dares 24: *At ubi tempus pugnae supervenit, Andromacha uxor Hectoris in somnis vidit Hectorem non debere in pugnam procedere*. «Ma quando venne il momento della battaglia, Andromaca, moglie di Ettore, vide in sogno che Ettore non doveva prendere parte al combattimento». Trad. it. Lelli 2015, p. 789) Vd. "Approfondimento: alcuni percorsi post-classici della figura di Andromaca", par. 1 "Sopravvivenza di Andromaca in età post-classica: Omero ed Euripide 'reinventati' da Quinto Smirneo, Ditti Cretese e Darete Frigio".

[603] Stok 2016[7], p. 7.

[604] Andromaca quando si sente ormai perduta invoca Ettore e addirittura le sembra di vederlo. *Tr.* 681-685 *rumpe fatorum moras, /molire terras, Hector: ut Vlixem domes, /uel umbra satis es—arma concussit manu, /iaculatur ignes—cernitis, Danai, Hectorem? /an sola uideo?* «Ettore, spezza le catene della morte, smuovi la

Così come questi eroi sono in aperta contrapposizione nell'*Iliade*, Seneca mantiene tale parallelismo anche all'interno delle *Troades*, facendo sì che il confronto fra i due non si esaurisca con la morte, ma la superi. Dopo la dichiarazione della sopravvivenza della vita dopo la morte, avviene il racconto dell'apparizione di Achille all'alba (*Tr.* 170 ss.),[605] mentre, concluso il secondo coro, che professa la mortalità dell'anima, Andromaca racconta di essersi trovata dinanzi al fantasma di Ettore «quando erano trascorse due parti del riposo notturno e le sette stelle avevano fatto girare il loro carro luminoso».[606] Se la prima apparizione è un fatto che coinvolge tutta la folla, la seconda è una questione privata, in quanto solo la donna, come Enea nell'*Eneide*, riceve in sogno la visita del marito.[607] La vedova è sconvolta da ciò che sta accadendo e il sonno si rivela come una visione dolorosa.[608] L'eroe apostrofa la sposa con l'epiteto che più le si addice "*o fida coniux*" (*Tr.* 453),[609] evidenziando subito la *fides* coniugale di Andromaca. A differenza dell'apparizione corporea di Achille che, risalendo dall'Erebo, si mostra a tutti gli astanti terrorizzandoli con fenomeni soprannaturali, Ettore si presenta alla moglie durante il sonno, come presenza incorporea,[610] palesando il timore per il figlio. Andromaca si configura anche in questo caso come un personaggio isolato, che non si confonde con le altre donne e il cui dolore non può essere condiviso con nessuno (*Tr.* 434-436: *turbat atque agitat Phrygas/ communis iste terror; hic proprie meum / exterret animum, noctis horrendae sopor,* «I Frigi sono tutti tormentati e terrorizzati da quel fatto terribile, ma io ho un mio motivo di terrore, un incubo orrendo che ho avuto durante la notte»[611]). Lo stesso concetto viene ribadito dopo la narrazione del sogno, quando la donna si dissocia dai suoi concittadini sostenendo che Astianatte sia nato troppo tardi per i Frigi (perché non può ancora difenderli con le armi), ma troppo presto per lei (*Tr.* 469). L'immagine di Achille è vittoriosa e si mostra esattamente com'era da vivo in battaglia: forte, vigoroso, violento e soprattutto trionfante sul nemico Ettore. Al contrario il troiano si presenta in sogno come lo sconfitto: non ha lo stesso

terra che ti ricopre, per vincere Ulisse basta la tua ombra. Eccolo- sta brandendo le armi, sta agitando fiaccole accese-, non lo vedete Danai? È Ettore! O sono solo io a vederlo?» (Trad. it. Stok 2016[7], p. 121).

[605] Petrone 2013 p. 91-92 riconosce nell'apparizione di Achille il cosiddetto "comparativo senecano", per cui l'eroe iliadico ha caratteristiche comune alle ombre presenti nelle altre tragedie dell'autore.

[606] Vd. s*upra* par. 5.2 "*Troades*".

[607] *Aen.* 2.270-271. In questo caso il sonno arriva nella prima parte del riposo (v.269), ma la finalità dei due sogni è diversa: Enea deve salvarsi per fondare una nuova città, Astianatte avrebbe dovuto salvarsi per far rinascere una vecchia. Il futuro virgiliano è positivo, mentre in Seneca non esiste possibilità di futuro, ma solo un misero passato ormai svanito.

[608] Caviglia 1981, p. 52.

[609] L'incontro onirico fra Ettore e la moglie ha il suo corrispettivo letterario nell'apparizione (in questo caso non si tratta di sogno) di Creusa a Enea in *Aen.* 2.771-774 .

[610] La moglie cerca invano di abbracciarlo (*Tr.* 460).

[611] Trad. it. Stok 2016[7], p. 97.

atteggiamento e portamento di quando fa irruzione nel campo nemico, incutendo terrore fra i guerrieri, né è fiero e vincente come quando uccide Patroclo, ma, al contrario, ha un volto mesto, stanco e in lacrime.[612] La chioma è scomposta, l'eroe è depresso e avvilito; la sua apparizione è del tutto simile a quella che Enea ha avuto nell'*Eneide*, e, come nel poema virgiliano, l'anima dà consigli per la salvezza dei propri cari. Tuttavia, se Enea riesce a sopravvivere e a proteggere i suoi affetti e soprattutto Ascanio, suo erede e del tutto simile a lui,[613] i suggerimenti dell'eroe defunto risultano vani per Andromaca che non riesce a difendere il figlio, immagine del marito.

Seneca non lascia scampo ai suoi personaggi neppure nell'aldilà e gli effetti della vita terrena si riverberano su quella ultraterrena. Achille continua a vincere anche da morto e a sottrarre speranze ai vinti, laddove i perdenti si aggrappano a flebili tentativi di opposizione destinati però a fallire.

La descrizione delle apparizioni dei due eroi è speculare e Taltibio, testimone oculare greco, ricorda quella di Achille con dei paragoni che vengono introdotti da *qualis (Tr.* 182). In contrapposizione Andromaca, che assume il ruolo dell'araldo e che è l'unica testimone del fatto, presenta l'ombra del marito con alcuni paragoni introdotti dall'espressione negativa *non qualis* (*Tr.* 444).[614] La moglie preferisce usare una litote che le permetta di elencare e far ricordare al suo interlocutore le gesta vittoriose del marito. La scelta della donna, inoltre, risponde perfettamente al tema della narrazione, giacché le parole della vedova non solo non mitigano la terribile visione, ma la rendono ancora più dolorosa, dimostrando l'assunto iniziale del prologo recitato da Ecuba: «A tutti coloro che confidano nel trono, che signoreggiano superbi nelle loro grandi regge, che non temono la volubilità degli dei e si affidano fiduciosi alla propria buona sorte: costoro mi guardino e guardino anche te, Troia. Il destino non ha mai fornito una dimostrazione migliore di quanto siano fragili le basi del potere».[615] Andromaca, infatti, subito dopo, per presentare il rivolgimento repentino delle vicende umane, senza edulcorare la realtà, presenta lo spettro del marito stanco, triste e piangente. Lo sposo consiglia alla moglie di trovare un rifugio al figlio, affidando per l'ultima volta Astianatte alla protezione della madre, con la stessa vana speranza, manifestata nell'*Iliade,* che la moglie sia in grado di proteggerlo. Andromaca è consapevole dell'irrevocabilità della sventura e presagisce un male ancora peggiore (*Tr.* 422-427, 452-456), tuttavia non vuole arrendersi: obbedisce come sempre al marito, confidando, come già

[612] In questi versi ci sono evidenti richiami al testo iliadico: *Il.* 15.604-629; 16.818-822.
[613] Cf. *supra*, par. 3.2 "L'episodio di Andromaca ed Eleno" (*Aen*. 3.294- 357; 463-505).
[614] Cf. Schetter 1965, p. 409.
[615] *Tr.* 1-6, Trad. it. Stok 2016[7], p. 59.

detto, non negli dei, che finora si sono disinteressati a lei, ma nei Mani di Ettore, gli unici che hanno a cuore il destino della sua famiglia.

Achille ed Ettore, in vita come in morte, palesano volontà differenti:, l'uno desidera un sacrificio (di Polissena), l'altro cerca di evitarlo (quello di Astianatte). La coppia Achille-Neottolemo si oppone a quella Andromaca-Ettore e vince nuovamente con effetti disastrosi e spargimento di sangue di vittime innocenti.

Le ombre non possono essere scisse dai loro sepolcri e dalla morte: Polissena è uccisa sulla tomba di Achille, Andromaca trova l'unico ricovero per il figlio all'interno del monumento sepolcrale del marito, padre del bambino,[616] decretando e prospettando, suo malgrado, una funerea sorte. Inoltre Astianatte, compiendo il suo destino precipitando giù dalle mura, ricorda il padre morto nello stesso luogo (lo scontro fra Achille ed Ettore avviene di fronte le porte e il corpo dell'eroe troiano viene trascinato intorno alle mura per tre volte).

In base all'ammonimento di Ettore, il bambino deve essere nascosto. Il vecchio che compare a fianco di Andromaca ha il ruolo di convincerla a superare le perplessità del luogo, che incute orrore e suggerisce tristi presagi (*Tr.* 487-488), e, come un servo della commedia, le suggerisce un piano davanti ai nemici.[617] Andromaca, sola e impotente, non può fare altro che riaffidare al padre la custodia del bambino (*Tr.* 486 «Il padre mi sembra un'ottima soluzione»[618]), illudendosi che possa ancora proteggerlo, benché l'immagine sconfitta e desolata del sogno non offra affatto garanzie.[619] Quando Andromaca si accorge che il marito non è in grado di soccorrerli, dopo l'allucinazione (*Tr.* 683-685),[620] nel momento in cui Astianatte sta per essere strappato dalle sue braccia, rimprovera aspramente lo sposo per la sua inerzia e incapacità rispetto ad Achille (*Tr.* 802-806).[621]

---

[616] L'unico nascondiglio è proprio il sepolcro del padre perché, come afferma Andromaca, Troia è andata completamente distrutta fin dalle fondamenta. La grande rocca è crollata (*Tr.* 478-482). Già Ecuba nel prologo aveva descritto la distruzione totale della città, avvolta tutta dal fumo scuro dell'incendio. Similmente Euripide per descrivere l'annientamento della città nel prologo delle *Troiane* fa dire a Poseidone che Troia è fumante (*Tr.* 8 ἣ νῦν καπνοῦται) e il coro nell'esodo afferma che la città dei Frigi svanisce come fumo nell'aria (*Tr.* 1298-1299 πτέρυγι δὲ καπνὸς ὥς τις οὐ/ ρίαι πεσοῦσα). Anche in E. *Hec.* 823 e Verg. *Aen.* 3.3 si dice che della città distrutta si vede solo il fumo. Evidentemente l'unica cosa rimasta in piedi è la torre da cui viene precipitato Astianatte, alla quale sembra alludere la madre (*Tr.* 428). L'attenzione per l'abbattimento di mura possenti e palazzi regi può derivare dall'*Andromacha* di Ennio (cf. 85-99 Vahlen . Vd. *supra*, par. 2.2 "*Andromacha (*85-99 Vahlen): testo e traduzione".

[617] Ha la stessa funzione di aiutante svolta dalla *nutrix* tragica e dal *servus* comico, anche se, come osserva Pettine 1974, p. 519, rispetto alla prima nel vecchio non c'è la funzione di freno morale.

[618] *optume credam patri*. Trad. it. Stok 2016[7], p. 101.

[619] Vd. Schutter 1965, pp. 411-412.

[620] Se il sogno avvicina Andromaca a un personaggio saggio cui i morti si affidano e confidano, l'allucinazione è il segno dell'esatto contrario, rappresentando la perdita di senno, l'invasamento, che preannuncia la dichiarazione della donna a voler diventare una Menade.

[621] Cf. Petrone 2013, p. 91. Vd. anche Motto-Clark 1984, p. 159-160.

Se durante il sacrificio di Polissena l'ombra maligna di Achille beve avidamente il sangue della fanciulla, saziando così la sua furia (*Tr.* 1162-1164), Ettore è totalmente assente durante la morte del figlio. La tomba di Achille è il luogo in cui trova la morte la giovane figlia di Priamo, il sepolcro di Ettore è il luogo dove ha cercato inutilmente di salvarsi il bambino.[622]

La storia del mito si ripete, ha un andamento ciclico e sembra veicolare un messaggio assoluto e spietato: le apparizioni dei due eroi hanno il compito di ricordare ad Andromaca, così come a tutti gli altri, che i vincitori tornano in vita per vincere ancora e per procurare morti, i vinti tornano per essere sconfitti di nuovo e per cercare inutilmente di impedire la morte.[623]

[622] Schetter 1965, pp. 417-418.

[623] Caviglia 1981, pp. 51-52. Entrambi gli eroi con le loro apparizioni procurano spavento, ma uno desidera la concretizzazione del pericolo annunciato, l'altro cerca di evitarlo ma non può porvi rimedio (come Andromaca), risultando ancora una volta il perdente.

Approfondimento: alcuni percorsi post-classici della figura di Andromaca

Premessa

Tralasciando le arti figurative, che non sono state oggetto di indagine nel nostro lavoro,[1] in ambito letterario, il mito troiano continua a vivere, diffondersi e rinnovarsi anche dopo l'età classica. L'approfondimento, che conclude il presente lavoro, prende in esame, a titolo di esempio, alcune opere di epoche e fama differenti, che offrono una rilettura della figura di Andromaca. L'attenzione è rivolta solo alla caratterizzazione del personaggio, senza pretese di esaustività, e si fonda sul confronto con i testi classici. Questa sezione consta di cinque paragrafi fra loro indipendenti: 1) età post-classica; 2) Racine; 3) Andromaca nel melodramma italiano; 4) Baudelaire; 5) Novecento italiano.

1 Sopravvivenza di Andromaca in età post-classica: Omero ed Euripide 'reinventati'[2] da Quinto Smirneo, Ditti Cretese e Darete Frigio

Il mito troiano, lungi dall'esaurirsi con l'epoca classica, continua a diffondersi e si rinnova, basandosi sui modelli precedenti e nello stesso tempo distanziandosene per creare un testo letterario nuovo.

Durante la Seconda Sofistica, fenomeno letterario (ma non solo),[3] che si diffonde dall'Asia Minore a Roma tra il II e il III secolo, Omero diventa il principale bersaglio dei retori (per esempio, Luciano, Filostrato, Dione Crisostomo[4]), che non solo mettono in discussione l'attendibilità del sommo poeta,[5] ma propongono anche una riscrittura e rilettura dell'*Iliade* e dell'*Odissea*. In età post-classica tre opere sul mito troiano, le *Postomeriche*, l'*Ephemeris* e il *De excidio Troiae historia*, attribuite rispettivamente a Quinto Smirneo, Ditti Cretese e Darete Frigio, si presentano proprio come riscritture paraomeriche. [6]

Queste opere sono state oggetto spesso di valutazioni estremamente negative, che non hanno tenuto conto della grande attenzione di cui tali testi hanno goduto dal Medioevo fino al

[1] Vd. introduzione.
[2] Mutuo questa definizione da Cerri che, nella *Premessa* al volume su Quinto Smirneo (Lelli 2013), usa l'espressione "*Reinventare Omero*"(p.VII).
[3] Lelli 2013, p. LXXVI.
[4] Autori rispettivamente di *Storia vera*, *Heroicus* e *Orazione troiana*.
[5] Già la storiografia classica (Erodoto e Tucidide) aveva messo in discussione la veridicità storica di Omero.
[6] Prosperi 2013, pp. 4-11; Lelli 2013, pp. LXXVI-LXXIX; Lelli 2015, pp. 13-24.

Rinascimento,[7] quando della mitografia antica sopravvivevano e si prediligevano prevalentemente versioni tarde.[8]

È un dato certo che Quinto Smirneo sia l'autore dell'opera Taè meq ' 'Omhron (*Posthomerica*), mentre i testi di Ditti e Darete, pervenutici in lingua latina, pongono qualche interrogativo, in quanto i loro autori sostengono di essere i traduttori di un originale scritto in greco,[9] da collocarsi intorno al II secolo, esattamente come i *Posthomerica*.[10]

Nel laboratorio di questi autori l'epica e la tragedia sono i modelli prediletti, ma non mancano sicuramente altre suggestioni, sulle quali non è possibile soffermarsi qui.[11] Il nostro lavoro si limiterà solo alla figura di Andromaca in tali poemi, sottolineando da un lato i fattori di originalità, dall'altro di continuità con le fonti.

A) L' Andromaca di Quinto Smirneo

Sull'autore, che si colloca approssimativamente tra la seconda metà del II secolo e l'inizio del III, ci sono pervenute pochissime e frammentarie attestazioni ,ma il titolo dell'opera in quattordici libri "*Le Postomeriche*", Taè meq' 'Omhron, e la sua attribuzione sono già conosciuti dagli eruditi bizantini Tzetze ed Eustazio (entrambi XII sec.).[12]

L'opera tratta dei fatti successivi all'*Iliade*, narrando gli avvenimenti dalla morte di Ettore alla partenza dei Greci da Troia, e l'immagine di Andromaca che emerge sembra fondere insieme il personaggio omerico e euripideo.

Quinto introduce la vedova di Ettore dopo l'arrivo di Pentesilea, che, promettendo di uccidere Achille, viene accolta nella reggia di Priamo. Andromaca in cuor suo rimprovera l'Amazzone per la presunzione e ne prevede l'imminente morte. Quinto, come Omero, presenta la moglie di

[7] La conoscenza di Quinto si deve alla scoperta di un codice da parte di Bessarione nel XV secolo. Da quel momento in poi cominciano a circolare tanto in Italia quanto in Francia copie manoscritte delle *Postomeriche*. Il Rinascimento, concentrando la sua attenzione sul poema epico storico e cavalleresco, favorisce la lettura dell'autore. Vd. Lelli 2013, pp. LXXXIV-LXXXVIII. Ditti e Darete vengono invece utilizzati come modelli per la letteratura romanza e come fonti per le *Chansones* di argomento troiano, surclassando nell'Occidente latino addirittura Omero, almeno fino all'inizio del Quattrocento. I due autori sono annoverati anche fra i primi storici nelle Cronologie universali dei Padri della Chiesa. Vd. Prosperi 2013 e Lelli 2015, pp. 137-146. Le valutazioni negative per Quinto iniziano nel Novecento, mentre le prime critiche sull'affidabilità di Ditti e Darete risalgono all'inizio del XVIII secolo.

[8] Prosperi 2013, p. 2.

[9] Ditti e Darete offrirebbero ai lettori una cronaca coeva agli avvenimenti raccontanti. Vd. *infra*. Osserva Prosperi 2013, p. 10: "*Ditti e Darete […] ricadono perfettamente nel genere pseudo-documentario, in virtù dell'espediente auto-validante adottato e coerentemente perseguito da entrambi*".

[10] Sulla presenza di un originale greco per Darete, in realtà, non ci sono certezze perché, a differenza di quello di Ditti, non è mai stato ritrovato. Prosperi 2013, pp. 3-4, tuttavia, ne è quasi certa e sottolinea l'importanza di non confondere il traduttore con l'autore per la ricostruzione del contesto letterario e ideologico in cui vengono composte le opere. Vd. *infra.*

[11] Per ciascun autore vengono fornite indicazioni bibliografiche in nota. Vd. *infra*.

[12] Per la tradizione, per le informazioni biografiche sull'autore, le inferenze letterarie e le fonti, si veda la ricca introduzione Lelli 2013,pp. XVII- LIII, LXXIX-LXXXIII.

Ettore, con il nome del padre (Q.S. 1.99.115 Cf. *Il.* 6.395). Sin dalla sua prima apparizione la donna assume delle peculiarità precise: innanzitutto è e\uév. L'aggettivo in Omero ha varie occorrenze, tutte riferite a eroi abili in guerra, tra cui emerge Enea (*Il.* 2.819, 12.98, 17.491). Il significato dell'aggettivo può essere tanto "nobile", quanto "prode, valente." Considerando che in Omero il nome di Eezione è accompagnato da un aggettivo dal significato simile, "megalhétwr" (*Il*. 6.395: megalhétorov), e in base alle nostre osservazioni sulla forza di Andromaca,[13] non si andrà molto lontano dal vero ipotizzando che Quinto abbia fatto assumere alla donna delle caratteristiche proprie del padre e del defunto marito. La vedova, inoltre, è accanto al suocero durante il banchetto in onore della vergine guerriera e non solo ascolta le sue audaci parole, ma è l'unica consapevole che la promessa di Pentesilea sia irrealizzabile (Q.S. 1.98. Il verbo e\pakouéw indica un ascolto con comprensione[14]). La presenza di Andromaca in questo episodio è piuttosto singolare, considerando che le donne solitamente non partecipano ai banchetti e per di più lei è l'unica che viene citata. È vero che Pentesilea è una donna, ma è trattata come un guerriero, come un

sovrano illustre quando torna vittorioso da una guerra (Q.S. 1.89). La vicinanza fra la nuora e il suocero induce a pensare che Andromaca sia considerata una figura di centrale importanza all'interno della narrazione e rappresenti quasi un surrogato del marito, figlio di Priamo, ormai scomparso. Il narratore definisce la vergine guerriera con un aggettivo, nhpiéh, che inequivocabilmente la colloca accanto ad Andromaca, l'unico personaggio femminile nell'*Iliade* a essere chiamata così *(Il.* 22. 445).[15] Non si può escludere che l'autore, rendendo la sposa di Ettore una protagonista di questo episodio, abbia in mente la connessione della donna con le amazzoni.[16] La principessa troiana, tuttavia, non dimentica quelle che sono le virtù muliebri principali ed, essendo donna, non interviene verbalmente, ma rimane in silenzio,[17] biasimando il comportamento dell'Amazzone fra sé e sé (Q.S. 1.99.115). Riprendendo quasi le parole che già Priamo aveva rivolto nell'*Iliade* a Ettore (*Il.* 22. 38-41), sostiene che il Pelide è molto più forte di lei e la ucciderà (Q.S. 1.101-102). La vedova del grande eroe troiano apostrofa Pentesilea con l'aggettivo deiélh (Q.S., 1.100) che lega la figura dell'Amazzone a quella di Ettore.[18] Le parole profetiche della nuora di Priamo rievocano quelle che Patroclo rivolge al marito della donna in punto di morte (Q.S. 1. 104= *Il.*16. 853).

[13] Vd. *supra* "Andromaca in Omero"*passim.*
[14] Vd. *VGI, s.v.* a) odo, ascolto; b) do ascolto; c) post. intendo, comprendo.
[15] Vd. *supra"*Andromaca in Omero*",* par. 3.2 "Andromaca, madre di Astianatte".
[16] Vd. *supra "*Andromaca in Omero" par. 1.2 *"*Dietro le apparenze: cavalli, guerra e potere delle donne".
[17] Vd. *supra* "Andromaca in Euripide", par. 2.2 "Commento all'*Andromaca*").
[18] Vd. Lelli 2003, p. 682, n. 28.

Se Ettore vede esaudito il suo desiderio di essere ricoperto dalla terra prima di apprendere la sorte terribile della moglie (*Il.* 6.464-465),[19] Andromaca esprime a posteriori lo stesso desiderio irrealizzabile (avrebbe voluto morire prima di vedere Ettore morto: Q.S. 1.109-110). Il ricordo del marito trascinato dal carro di Achille accompagna la vedova e ciò, come si è visto nel resto della tradizione,[20] è fonte di grande dolore.

Quinto Smirneo presenta la sua Andromaca con caratteristiche determinate desunte dalla tradizione omerica e postomerica: donna forte e combattiva, ma non virile, in quanto non abbandona il suo ruolo di donna ideale[21] e tace rispettosamente di fronte all'entusiasmo del suocero. L'autore presenta il suo personaggio come un'eterna infelice che non riesce a dimenticare il marito e che soffre ogni giorno atrocemente (Q.S. 1.114-117). Andromaca si contrappone a Pentesilea: tanto tracotante e audace l'una, quanto saggia e moderata l'altra (Q.S. 1.117: la sposa di Ettore appartiene alla categoria delle donne sagge, saoéfrosi);[22] tanto presuntuosa nel parlare la prima, quanto accorta e silenziosa la seconda; tanto ostile al matrimonio e ai legami d'amore l'Amazzone, quanto Andromaca è devota per sempre al marito anche dopo la morte (Q.S. 1.117).[23]

Quinto Smirneo, come Virgilio, utilizza una descrizione bipartita del suo personaggio.[24] Infatti, se nel primo libro delle *Postomeriche* Andromaca è solo una moglie, nel tredicesimo la donna è solo madre. Dopo l'uccisione di Priamo si racconta che i Danai[25] gettano dalle mura il piccolo Astianatte strappandolo dalle braccia della genitrice. La narrazione risente dell'influenza

[19] In *Il.* 6. 410-411 Andromaca esprime il desiderio di morire, nel caso in cui muoia il marito.

[20] Vd. *supra* "Andromaca in Euripide" (par. 2.1 "*Andromaca*"); "Andromaca a Roma*"*, par. 2.4 "Gli altri frammenti".

[21] Anche fisicamente; infatti ,l'autore la definisce con l'epiteto formulare "dalle belle caviglie" (v. 115), indice di bellezza per le donne. L'aggettivo è usato non solo per Cleopatra moglie di Meleagro (*Il.* 9.557.560, dove si ha il prefisso kalli-), ma anche per le fanciulle troiane in Sapph. *fr.* 44.15 LP., componimento che appunto ruota intorno al matrimonio di Ettore e Andromaca. Sebbene in quest'ultima fonte ci sia una lacuna che non permette di leggere il primo formante (eu-? kalli-?) tuttavia molti editori reputano che sia questo il senso. Cf. "Andromaca nella lirica arcaica" par. 2.1- "Testo e traduzione del componimento sulle nozze di Ettore e Andromaca" (Sapph. fr. 44 LP.).

[22] Di cui fa parte anche Teano (v.449) che rimprovera le donne, le quali, inorgoglite dalla vittoria di Pentesilea e istigate da Ippodamia, vogliono scendere in campo (Q.S. 1.403 ss.). Andromaca non c'è fra queste, perché l'autore la tiene lontana dalle situazioni in cui può confondersi con le altre (paragonate a uno sciame di api al v.440) e soprattutto non la fa travolgere da pensieri muliebri sbagliati. Cf. "Andromaca in Euripide", par. 3.1 *"Troiane"* e par. 3.2 "Commento alle *Troiane*" e in "Andromaca a Roma" par. 3.3 "Andromaca in Virgilio." Andromaca in Quinto Smirneo, come in Euripide, simboleggia la saggezza contrapposta all'arroganza di un'altra donna (Ermione e Pentesilea). Cf. "Andromaca in Euripide", par. 2.1 "*Andromaca*" e par. 2.2 "Commento all*'Andromaca*".

[23] Si dice che le donne per bene provino una grande sofferenza per la morte del marito . Si avverte un'eco delle parole pronunciate da Andromaca nelle *Troiane* (*Tr.* 665-673). Vd. "Andromaca in Euripide" par. 3.1 *"Troiane"*. Calero Secall 2000 pp. 195-196 osserva che Pentesilea si oppone ad Andromaca, come Ippodamia a Teano. Il confronto fra l'Amazzone e la sposa di Ettore verterebbe sul contrasto sottomissione/liberazione; femminilità/mascolinità; conservatorismo/ progresso.

[24] Cf. *supra "*Andromaca a Roma*",* par. 3.2 "L'episodio di Andromaca ed Eleno" *(Aen.* 3.294- 357; 463-505*)*. Sulla possibilità che Quinto leggesse Virgilio e la tradizione poetica latina non c'è accordo fra gli studiosi, ma non esiste un vero e proprio studio su questo argomento. Vd. Lelli 2013, p. LVI.

[25] Come in Euripide non si specifica chi (Neottolemo? Odisseo?).

omerica (*Il.*6.483); nell'ultima immagine del bambino a Troia, infatti, il fanciullo è proprio in braccio alla madre, che, sostituendosi alla nutrice (*Il.* 6.400.467), viene letteralmente investita da Ettore della funzione protettiva, in assenza dell'eroe. L'intervento violento dei Greci ha la conseguenza non solo di uccidere il figlio del nemico ma anche di vanificare la volontà dell'eroe defunto (Andromaca non riesce a proteggere Astianatte).[26] Quinto, così come aveva già fatto Euripide, riprende l'immagine di madre e figlio dal punto in cui erano stati visti insieme l'ultima volta a Troia:[27] si ha quasi l'impressione che siano rimasti abbracciati per tutto il tempo, che Andromaca non abbia mai lasciato solo il figlio fino al triste epilogo, ricordato anche da Euripide (*Tr.* 782-784). La profezia pronunciata dalla vedova nell'*Iliade* (*Il.* 6.734-738) trova una puntuale realizzazione: i Greci uccidono Astianatte per l'odio nei confronti di Ettore che ha causato loro grandi sofferenze (Q.S. 13.254-257). Sulla scia di Omero, l'autore sottolinea la tenera età del piccolo con l'aggettivo nhépiov (Q.S. 13.257) e precisa che il bambino non conosce ancora la guerra (Q.S. 13. 257) per rendere più efferato il delitto dei nemici: eroi valorosi nell'arte bellica si sono accaniti contro un innocente inerme.[28] La crudeltà del loro comportamento viene presentata con una similitudine: i Greci sono presentati come dei leoni che strappano una vitellina dalle mammelle (simbolo di maternità e vita) della madre e questa, lamentandosi, non si rende conto che le fiere stanno afferrando anche lei (Q.S. 13.258-263).[29] A disgrazia segue disgrazia: infatti, obbedendo alla tradizione, Quinto descrive l'immediata deportazione di Andromaca, trascinata insieme alle altre prigioniere.[30] I versi successivi rappresentano una perfetta fusione fra le due fonti principali, Omero e Euripide:

1) Omero: il ricordo dell'uccisione del padre (Q.S. 13.275-276= *Il.* 6.414-416); il riferimento al bambino ancora piccolo quando muore Ettore (Q.S. 13.278= *Il.* 22. 484-485; 24.726-727); l'esilio nelle case greche e il pensiero della schiavitù (Q.S. 13.281-282= *Il.*6. 455-458)[31]
2) Euripide: morte come sollievo e rimedio contro l'umiliazione (Q.S. 13.270.287-289= E. *Tr.* 634-642. 677-680); il marito rappresentava tutto ciò che desiderava (Q.S. 13. 277= *Tr.* 673-674); la donna aveva riposto ogni speranza nel figlio (Q.S. 13. 278-280= *Tr.* 748. 1209-

[26] Cf."Andromaca in Omero"par. 3.2 "Andromaca, madre di Astianatte". In *Il. Parv*. fr. 21 Bernabè il piccolo è in braccio alla nutrice quando viene preso dai Greci.
[27] Cf. E. *Tr.* 570-571.
[28] Sul significato di nhépiov vd. *supra"*Andromaca in Omero", 3.2 "Andromaca, madre di Astianatte".
[29] Vd. *supra*, "Andromaca in Euripide, par. 6.2 "Una madre di nome Andromaca". La stessa immagine viene utilizzata in Q.S. 7.257-259 per Deidamia che teme per la sorte del figlio Neottolemo e in Q.S. 14.258-260 per Polissena. Per l'arrivo inaspettato di leoni vd. Q.S. 9.240-244 (duello fra Deifobo e Neottolemo).
[30] Cf. *supra "*Andromaca in Euripide", par. 6.2 "Una madre di nome Andromaca".
[31] Il douélion h&mar (Q.S. 13. 290) si contrappone a e\leuéqeron h&mar di *Il.* 6.455 e riprende il douélion h&mar di *Il.* 6.463.

1215.1218-1220); la prigioniera invita i Greci a ucciderla o a gettare il suo corpo (Q.S. 13. 281-282= *Tr.* 777-779).[32]

B) Andromaca nell' *Ephemeris* di Ditti Cretese

In una lettera un tale Lucio Settimio afferma di aver tradotto da un originale greco una versione alternativa della narrazione della guerra di Ilio, l*'Ephemeris belli Troiani*, il cui autore sarebbe stato un certo Ditti di Creta, un soldato al seguito di Idomeneo durante la guerra di Troia. Lo scontro decennale sarebbe quindi raccontato da un testimone oculare. Naturalmente si tratta di una finzione letteraria perché la *persona scribens* deve essere collocata, in verità, intorno al II secolo, mentre l'epoca del traduttore latino, che è l'autore di cui leggiamo l'opera, oscilla, in base alla critica, prevalentemente fra il III e il IV.[33]

Nell'*Ephemeris* Andromaca fa la sua prima apparizione nel terzo libro (Dictys 3.20). Ettore è già morto e Priamo, sorretto da Polissena, si sta recando nell'accampamento nemico per chiederne indietro il corpo.[34] Inaspettatamente l'accompagnatore del vecchio re non è il saggio Ideo dell'*Iliade* (*Il.* 24.325), ma la sposa di Ettore insieme ai figli: non solo Astianatte[35], ma anche Laodamante.[36] La funzione di Andromaca e dei figli non è semplicemente quella di essere dei compagni di viaggio, ma è quella di suscitare maggiore compassione. La donna ha deturpato il suo aspetto per la grande sofferenza e inspira la stessa pietà dell'anziano re. La sostituzione dell'araldo "dal saggio consiglio" (*Il.* 7.278) con

[32] L'assegnazione della donna a Neottolemo, presentato anche in Quinto con il patronimico, come in Euripide. avviene in Q.S. 14.21. Vd. *supra "*Andromaca in Euripide", par. 9 "Approfondimenti intertestuali- A)I patronimici*".*

[33] Per uno studio approfondito dell'opera di Ditti rimando a Lelli 2015 che offre una dettagliata introduzione e una bibliografia esaustiva.

[34] La stessa versione si trova in Tzetze, grammatico bizantino del XII secolo, già menzionato nel nostro lavoro, che, annoverando Ditti fra le fonti di Omero, elogia questo autore e predilige spesso le sue versioni della saga troiana rispetto ad altre per la composizione della sua *Piccola Grande Iliade*: Tzetze corregge anche l'*Iliade* e nella sua opera "*il testo prosastico e sottilmente antiepico dell'* Efemeride della guerra troiana *viene omerizzato ed arriva, paradossalmente, a costituire un nuovo* epos" (Braccini 2011, p. 52). *La Piccola Grande Iliade*, suddivisa in *Antehomerica*, *Homerica* e *Posthomerica*, si basa anche su altre numerose fonti: oltre a Omero con la sua scoliografia e Ditti, ricordiamo Ps.-Apollodoro, Giovanni Malala, Giovanni Antiocheno, Filostrato, Quinto Smirneo, Trifiodoro e i tragici greci (Vd. Braccini 2010, p. 156).

[35] L'autore ribalta l'informazione dell'*Iliade* (*Il.* 6.402-403) dicendo che il figlio si chiama Astianatte, ma tutti lo chiamano Scamandrio.

[36] Su questo secondo figlio di Ettore non attestato altrove se non da Ditti e da autori bizantini che dipendono da lui (Giovanni Malala, Giorgio Cedreno, Tzetze, Costantino Manasse), vd. Lelli 2015, pp. 587-588 n.63. Successivamente in Dyctis 6.12 si apprende che è l'unico figlio rimasto in vita dopo la presa di Troia. L'esistenza di più figli è testimoniata anche da Ellanico (*FGrH* 4 F, 31.68, citato da Dionigi da Alicarnasso in *Ant. Rom.* 1.47.5. Vd. *supra*, "Andromaca a Roma", par. 2.4 "Gli altri frammenti"). Tzetze, *Post.* 734 parla dei figli di Ettore e lo scolio al passo (Tzetze, p. 171) riferisce oltre ai nomi noti (Astianatte e Laodamo, chiamato Laodamante da Ditti) ci sarebbe stato anche un certo Sarpenio, che doveva essere il protagonista di alcuni miti sulla fondazione di Roma (in particolare in *Sch. in Lyc*. 1226, 10a-20a sarebbe il fondatore dell'Urbe insieme ad Astianatte e a Romolo e Remo, considerati figli di Enea e Creusa). Vd. Braccini 2010, pp. 157-158.

la vedova può essere stata suggerita da quelle doti di saggezza che vengono riconosciute alla donna sin dai tempi di Euripide;[37] in questo poema, tuttavia, queste qualità rimangono un po' in sordina appannate da un altro aspetto importante riconosciuto dalla tradizione e sfruttato per la supplica: il suo atteggiamento sempre mesto e le sue perenni lacrime per il marito che hanno l'obiettivo di impietosire i nemici. Ditti, eliminando tutti gli interventi divini dell'epica arcaica, si concentra solo sugli aspetti umani e reali. Il re, quindi, non vuole un araldo, ma desidera che la sua scorta sia composta solo da donne e bambini, vittime innocenti della guerra.[38] Rispetto all'ipotesto iliadico, qui l'autore mira ad amplificare la componente patetica, assegnata non solo all'anziano genitore prostrato dagli eventi, ma anche alla vedova disperata e ai piccoli figli orfani.

In Omero la descrizione del riscatto, depositato su un carro, è piuttosto dettagliata (*Il.* 24.228-235) e si dice che proviene dal talamo (*Il.* 24.275). Ditti invece è più sintetico, ma l'entità enorme delle ricchezze è comunque percepibile dall'uso non di un solo carro, ma di molti per trasportarlo. Se nell'*Iliade* si dice che solo i parenti (figli e generi) assistono alla partenza, scendendo nella piana per accompagnare i due che si apprestano a partire (*Il.* 24.328-331) e poi rientrando nella cinta muraria, Ditti descrive la partenza dei cinque in modo diametralmente opposto: tutta la folla dei Troiani osserva dall'alto delle mura il corteo e i carri che si allontano.

Come si è già accennato, nell'*Ephemeris*, a differenza del poema omerico, non c'è alcun intervento divino: tutto si svolge nella più totale realtà. I supplici, senza nessun aiuto di divinità, arrivano nell'accampamento nemico al cospetto dei re. Prima Priamo (Dictys 3.21), poi Andromaca (Dictys 3.22) pregano Achille per la restituzione del defunto eroe. La donna fa inginocchiare i figli e chiede di poter vedere almeno il corpo del marito.

Dopo la presa di Troia l'autore, in sintonia con la tradizione, dice che Andromaca viene assegnata insieme ai figli a Neottolemo (Dictys 5.13). Ditti sostiene che, a sorteggio avvenuto, si decide di assegnare la vedova di Ettore al figlio di Achille per dare un riconoscimento a un così grande condottiero. La notizia implicitamente ci informa che ottenere Andromaca coincide con un grande privilegio, da concedere solo a chi si è particolarmente distinto in guerra. La distribuzione quindi deve tener conto del merito. Cosa rende Andromaca diversa e più preziosa delle altre nobili prigioniere agli occhi di Ditti? Due caratteristiche soprattutto: 1) la donna è la moglie del più grande guerriero troiano e quindi

[37] Cf. "Andromaca in Euripide" par. 2.1 "*Andromaca*" e par. 2.2 "Commento all'*Andromaca*".

[38] Lo stesso si trova in Giovanni Malala 5.24; Giorgio. Cedreno 224 (Lelli 2015, pp. 970-971); Tz. *Posth*. 315-319. L'episodio è immortalato anche in un sepolcro del II-III sec. d.C. Per quest'ultimo e per la fortuna del riscatto di Ettore vd. Lelli 2015 pp. 588-589.

deve essere il bottino di un uomo che eguagli le qualità del marito; 2) la fama di sposa ideale che accompagna Andromaca e che, stando alle parole che la tradizione le assegna, è causa della sua disgrazia.[39]

La vedova di Ettore ricompare in Dictys 6.12-13, quando si trova già nella casa di Neottolemo. In accordo con la versione euripidea l'eroe si è recato a Delfi, ma non per chiedere perdono della precedente offesa ad Apollo, ma per ringraziare il dio di aver punito Paride per l'uccisione del padre Achille. Andromaca insieme a Laodamante, unico figlio sopravvissuto, deve difendersi da Ermione, che, mal sopportando il concubinato, chiama in aiuto il padre per far uccidere l'erede di Ettore. Il piccolo e la madre vengono salvati dai cittadini, che provano compassione per la donna e si adirano con Menelao.[40] Morto Neottolemo Andromaca, incinta del figlio di Achille, viene inviata nel paese dei Molossi. Non c'è alcuna menzione del matrimonio fra la donna ed Eleno, che invece troviamo sia in Euripide sia in Virgilio.

L'Andromaca di Ditti, in base a quello che possiamo arguire dalla traduzione di Settimio, è un personaggio la cui caratterizzazione poggia su indizi ereditati tutti dalla tradizione:

1) sposa devota oltre la morte (dopo la morte del marito sfiorisce la sua bellezza);

2) infelicità perenne (genera compassione nei capi greci e nei sudditi di Neottolemo che prendono le sue difese)

3) coraggio (si reca nell'accampamento greco)

4) eccezionalità (è un bottino prestigioso)

5) senso materno (non compare mai senza figli, è un tutt'uno con la prole e, anche quando Ermione trama contro Laodamante, la concubina non lo abbandona. Nella sua ultima apparizione è incinta).

C) Andromaca in Darete Frigio

Se l'*Ephemeris*, nella sua finzione letteraria, vanta come autore un guerriero di Troia, Ditti Cretese, alleato dei Greci, un'opera in latino, risalente al V-VI sec., *De excidio Troiae Historia*, sarebbe stata composta nella sua lingua originale da Darete Frigio, un personaggio troiano, noto dall'*Iliade* (*Il.* 5.9-11) e anche lui, quindi, testimone oculare dei fatti accaduti. Da una lettera prefatoria che si presenta come indirizzata a Cornelio Nepote da Sallustio Crispo, lo pseudo mittente dichiara di aver trovato l'opera di Darete e di averla tradotta in

[39] Cf. *infra*. "Andromaca in Euripide" par. 3.1 *"Troiane"* e par. 3.2 "Commento alle *Troiane*".

[40] Similmente in Euripide c'è simpatia e comprensione per la prigioniera. Il vecchio re Peleo in prima persona che prende le sue difese. Cf. "Andromaca in Euripide" par. 2.1 "*Andromaca*".

latino. Non è stato possibile come nel caso di Ditti ritrovare un originale greco e la critica a riguardo brancola ancora nel buio delle ipotesi,[41] benché la Prosperi, come già detto, sostenga la non remota possibilità dell'esistenza di un autore vissuto nella seconda metà del secondo secolo e a conoscenza dell' opera di Ditti.[42] La prima volta che Andromaca viene citata (Dares 4) appare inaspettatamente come la figlia di Priamo. Non essendoci altre testimonianze su una figlia del re di tal nome, ma conoscendo la tradizione solo la figlia di Eezione, bisognerà pensare che sia un banale errore dell'autore, che comunque nel resto della narrazione la presenta come moglie di Ettore. Successivamente Darete si sofferma a descrivere la donna fisicamente: (Dares 12): occhi chiari (*oculis claris*), carnagione bianca (*candidam*), alta (*longam*), bella (*formosa*) modesta (*modestam*), saggia (*sapientem*), pudica (*pudicam*) e cortese (*blandam*).[43] Questa descrizione si inserisce all'interno di una galleria di ritratti di personaggi epici, svincolati dalla tradizione, che Darete fornisce al lettore per rendere gli eroi e le loro donne ancora più umani e veritieri. Andromaca condivide con il marito alcuni aspetti fisici (carnagione chiara,[44] chioma riccia) e caratteriali (umanità e cortesia).[45]

Nell'*Iliade*, come sappiamo, la donna è in grado nelle sue tre apparizioni di presagire il proprio destino; in sintonia con questo aspetto, nel capitolo 24 del *De Excidio* Andromaca ha un vero e proprio sogno premonitore sulla morte di Ettore in battaglia.[46] Anche Darete

[41] Sull'argomento vd. introduzione di Canzio in Lelli 2015, pp. 731-743 e le note dell'autrice in Canali 2014, pp. 69-72.

[42] Prosperi 2013, p. 4.

[43] Giovanni Malala, autore bizantino del V-VI secolo, nella sua *Cronaca* (5.10) ci fornisce un'altra dettagliata descrizione diretta della donna, soffermandosi prevalentemente sull'aspetto fisico: «Andromaca era due terzi della normale altezza, era sottile, agile, aveva bel naso, bel seno, begli occhi, bei sopraccigli, era riccia, biondastra, aveva lunghi capelli portati all'indietro, lineamenti decisi, un bel collo e le fossette alle guance, era cortese e fiera» (trad. it. Bergerard, in Lelli 2015, p. 861). Può essere considerata uno dei vari errori dell'autore (sulle inesattezze della *Cronaca* vd. osservazioni di Ciolfi in Lelli 2015, p. 833) il fatto che Andromaca non sia molto alta (dimoiriaiéa "due terzi"), *in primis* perché l'altezza è un fattore di bellezza, in secondo luogo la tradizione la ricorda spesso come alta (non solo Darete ma prima di lui anche Ovidio. vd. "Andromaca a Roma", par. 4.3 "Andromaca in Ovidio"). Anche Tzetze (*Posth.* 368-369) ci dà qualche informazione, anche se meno particolareggiata: Andromaca era fiera (gorghé), bella (carieéssa) e di mezza età (mesoéhlix); la forma del suo viso era allungata (maékroyiv) ed era sorridente (parhéi=da ei&ce gelw%nta). Queste sono le uniche descrizioni fisiche particolareggiate del personaggio. La maggior parte degli elementi appartengono alla tradizione classica e rappresentano gli elementi basilari dei canoni di bellezza (sopracciglia, naso, collo, seno, occhi belli; capelli lunghi e biondi). Massimo Peri ha svolto una preziosa indagine sull'individuazione dei *topoi* legati all'aspetto fisico della donna: la descrizione muliebre si basa sul tetracromatismo, cioè sulla combinazione di quattro colori (bianco, rosso, giallo, nero). Vd. Peri 2004 e Peri 2014. Sull'identikit della bella donna nell'antichità vd. anche Spadaro 2015, pp. 61-79.

[44] In contraddizione con i canoni di bellezza maschile dell'antichità dove l'uomo, destinato ai lavori esterni, ha la carnagione scura, simbolo di virilità.

[45] Dares 12: *In civibus clementem dignum amore aptum*.

[46] Se in Seneca, come si è visto, la donna ha un sogno premonitore sulla morte del figlio, qui la donna ha una visione onirica che presagisce l'imminente sorte dello sposo. Anche in questo caso si tratta di un sogno oggettivo e non simbolico, che può essere spiegato con lo stretto legame fra marito e moglie e l'inquietudine interiore dell'eroina che, temendo per la vita di Ettore, concretizza le sue paure nel sogno.

riferisce di un unico incontro fra gli sposi, ma non ci informa sul luogo in cui avviene e soprattutto ne fornisce una versione differente. La donna, come nel poema omerico, a causa della sua visione onirica, chiede al marito di non andare in battaglia,[47] ma a differenza del comportamento dell'eroe nell'*Iliade*, in cui Ettore è comprensivo e affettuoso con la moglie, qui lo sposo disprezza le sue parole (*muliebria verba abicit*). Il verbo indica proprio un allontanamento violento (*ab*+ *iacio*): l'eroe aborre i timori femminili basati su sogni, in quanto totalmente chiuso nel suo mondo eroico e razionale.[48] Da questo momento in poi la donna diviene un'infelice (*maesta*), perché sa di essere ormai destinata a diventare vedova. Eppure non abbandona il suo proposito, tenta di salvare il marito con i mezzi che ha a disposizione. Chiede aiuto a Priamo, che, dando credito alle sue parole, non manda il figlio maggiore a combattere. Ettore, allontanandosi sempre più dal modello omerico, inveisce contro Andromaca (*increpans*[49]) e le chiede di portargli le armi (*arma ut proferret poposcit*).[50] Anche in questo caso la sposa non riesce a trattenerlo (*retineri ullo modo potuit)*, e, ormai quasi rassegnata all'imminente morte del marito, prima di tornare a casa, triste (*maesta*)[51] compie i gesti tipici del rito funebre, sciogliendosi i capelli (*summissis capillis*). Per impedire che l'eroe vada in guerra, fa un altro tentativo, cercando di sfruttare l'affetto paterno per il figlio: la donna non lascia Astianatte in braccio alla nutrice, come nell'*Iliade*, ma pone davanti ai piedi (*protendens ante pedes*) del marito il piccolo Astianatte, facendogli assumere i tratti del supplice. Ettore però mostra la sua insensibilità non solo rimanendo sordo alle richieste ma anche non compiendo nessun gesto amorevole verso il bambino. La moglie dell'eroe troiano, sempre più a lutto, riempie di lamenti la città (*planctu femineo oppidum concitat*), ma non demorde. È combattiva, questa Andromaca: pur nella sua angoscia non si arrende e non è remissiva ai voleri del marito: vuole salvarlo a tutti i costi. Allora si reca da Priamo e lo supplica di richiamare Ettore. La donna usa ancora il figlio per ottenere il suo scopo, ma questa volta non fa svolgere al piccolo la funzione di supplice, perché la donna conosce l'amore del nonno verso il nipote e non ha bisogno di porlo ai suoi piedi: le è sufficiente adagiarlo sulle ginocchia del vecchio re per risvegliare in lui i sentimenti e ottenere quello che desidera. L'autore forse è a conoscenza del rapporto privilegiato fra nuora e suocero che si trova nelle fonti precedenti (Quinto Smirneo e

[47] Non è solo una sensazione, ma la moglie ha pressoché la certezza della morte del marito, avendo avuto un sogno premonitore.
[48] Cf. anche Canzio in Canali 2014 n. 135, p. 109-110.
[49] *Increpo* indica il rimprovero rumoroso, gridato, violento verbalmente (*in*+*crepo* "faccio rumore").
[50] Nella tradizione elegiaca latina in effetti è la moglie che si occupa di mettere sul capo l'elmo al marito. Cf. "Andromaca a Roma", par. 4.3 "Andromaca in Ovidio".
[51] Il suo stato d'animo viene sottolineato dalla ripetizione a breve distanza dello stesso aggettivo.

Ditti).[52] Priamo infatti ascolta le preghiere della sposa del figlio, ma, nonostante il suo divieto, Ettore non riesce a stare lontano dalla mischia, mentre vede i suoi compagni morire, e, giunto nel campo, viene ucciso da Achille.

Dopo le esequie funebri dell'eroe, la guerra procede con grandi perdite nell'esercito di Ilio, ed Enea e altri eroi troiani decidono di fare degli accordi segreti con i Greci, tradendo i concittadini,[53] ma garantendosi la salvezza della propria vita e di quella dei loro cari (capp. 37- 41). Eleno, salvato da Antenore, supplica Agamennone di risparmiare Ecuba e Andromaca, che durante l'eccidio si sono rifugiate presso il tempio di Minerva (cap. 41) e di concedere loro la libertà. L'assemblea acconsente (cap. 42) e così il figlio indovino di Priamo si reca nel Chersoneso con Cassandra (anche lei salvata per intercessione di Antenore), Ecuba ed Andromaca (cap. .43), seguito da milleduecento uomini (cap. 44).[54]

2 L'Andromaca di Racine: *contaminatio* di modelli classici

Le composizioni dell'età post-classica sono alla base della letteratura medievale inerente alla vicenda troiana, tuttavia in questo periodo l'attenzione per la figura di Andromaca è quasi nulla. Bisognerà aspettare fino al Seicento perché il personaggio possa riacquistare la sua dignità letteraria,[55] grazie alla rielaborazione della figura della sposa di Ettore ad opera di Racine. L'autore è fin troppo rinomato per indugiare sulla sua presentazione, ma qui, tuttavia, non sarà inutile ricordare che, divenuto orfano in tenera età, si forma a Port- Royal des Champs presso severi maestri giansenisti, che gli permettono di apprendere la cultura greca e latina.[56] Proprio dal giansenismo Racine eredita la visione negativa della natura umana: l'uomo è concepito come un essere debole, vittima delle passioni, che, indipendentemente dai suoi meriti e per un imperscrutabile disegno divino, può essere tratto in salvo solo dalla Grazia. Il male quindi non è un fatto eccezionale, determinato dal caso o da una morale distorta: nessuno rimane immune dalla perversione o dalla decadenza morale che conduce alla rovina interiore e tutti, di conseguenza, possono essere travolti dalla disgrazia. All'interno di questo infinito male l'unico

[52] Vd. *infra*.
[53] Secondo Canzio in Canali 2014, p. 134 n.218 Enea viene descritto nel poema come un *proditor patriae*, ma la sua figura viene riabilitata e si concilia con il *pius Aenea* virgiliano quando Agamennone lo punisce con l'esilio per aver cercato di salvare Polissena.
[54] Questa tradizione contrasta con quella euripidea e virgiliana, secondo cui Eleno ed Andromaca vengono assegnati a Neottolemo e poi insieme si sarebbero trasferiti in Epiro.
[55] Vd. introduzione.
[56] Per una ricostruzione della vita dell'autore si può consultare la ricca introduzione biografica di Ortiz 1956, pp. IX- CXLVIII; per le caratteristiche del poesia e del teatro di Racine vd. Beretta Anguissola 2009, pp. XXIX-LXVI. Racine impara il greco dall'ellenista Claude Lancelot e riesce in meno di un anno a leggere e capire le tragedie classiche. Un altro suo grande maestro è il latinista Pierre Nicole. La formazione giansenista spiegherebbe, secondo alcuni studiosi, perché Andromaca abbia caratteristiche in parte cristiane (Luzi 1980, p. 110).

bene per Racine è la ragione, che, tuttavia, per la concezione pessimista dell'autore è destinata anch'essa a soccombere. Ne deriva un senso di frustrazione continuo, perché l'individuo tenta incessantemente di compiere delle azioni, dettate dalla passione o dalla ragione, ma fallisce sempre inesorabilmente. Le sue speranze si frantumano e l'uomo diventa consapevole del perpetuo insuccesso e della eterna infelicità.[57]

Proprio in base a queste premesse l'autore, convinto assertore della superiorità della tragedia sugli altri generi letterari,[58] insiste nelle sue opere sull'interiorità dei personaggi e attribuisce a questo aspetto tutta la carica patetica del dramma. L'*eros* è la passione che più di ogni altra sconvolge la mente umana e la distrugge. I personaggi del mito perdono i loro connotati eroici, sono presentati nella loro dimensione umana,[59] sono figure oppresse dal *furor* altrui o dalle proprie passioni; le vittime dei drammi raciniani, tuttavia, sono spesso capaci di analizzare dettagliatamente e con lucidità la propria situazione.

Con Racine si fonda il teatro della ragione con un impianto classicistico dal punto di vista formale (obbedienza alle regole aristoteliche) e contenutistico (la maggior parte delle sue tragedie sono derivate da modelli classici).

Racine si ispira alla moglie di Ettore nel suo terzo dramma, *Andromaque,*[60] rappresentato per la prima volta al Louvre il 17 novembre 1667 nell'appartamento della regina.[61] La *piece* è dedicata a Henriette di Inghilterra, detta Madame e moglie di Filippo di Francia, fratello del re Luigi XIV, e duchessa d'Orleans.[62] Il fatto non è di secondaria importanza se si considera che questa era molto cara al cognato Luigi XIV e, essendo sorella del sovrano britannico, sua collaboratrice negli affari politici con l'Inghilterra. Ortiz osserva che nella creazione del suo personaggio Racine non ha pensato a Henriette, ma è possibile ipotizzare che la duchessa abbia trovato qualche analogia tra la condizione della concubina di Pirro e la propria madre (Henriette Marie de France), vedova del re Carlo I, decapitato nel 1649 ed esule in Francia.[63] Il poeta in questo

[57] Luzi 1980, pp. 11-12.

[58] La tragedia moderna nasce nella metà del XVI secolo, non come 'luogo d'espressione del tragico' (*DPL, s.v. Racine*), ma come genere letterario che obbedisce alle regole imposte dalla *Poetica* di Aristotele e a un ordine drammaturgico e retorico predefinito. Rispetto alla tragedia classica, però, quella francese del XVII secolo ha un impianto psicologico, puntando sui conflitti esteriori e interiori e sui contrasti politici e sentimentali; la morte non è indispensabile, ma può essere solo minacciata. Beretta Anguissola 2009, p. XI sostiene che nella tragedia francese del XVII secolo ci sia la presenza di un 'miscuglio di violenza e mitologia per descrivere la passione amorosa'. Con Racine nasce un teatro nuovo in cui non esistono eroi da esaltare o insegnamenti morali, ma la rappresentazione delle passioni più intime dei personaggi, che sono prevalentemente vittime di loro stessi e del loro *furor*, che si scontra con la ragione e che consuma l'animo ed esplode con effetti devastanti.

[59] Guglielmino- Grosser 2000, vol.2, p. 97.

[60] Ci troviamo ancora all'inizio della carriera drammatica di Racine, iniziata tre anni prima.

[61] La prima rappresentazione pubblica avviene probabilmente il giorno dopo al teatro dell' Hôtel de Bourgogne.

[62] Vd. Ortiz 1956, pp. 117-125 e Beretta Anguissola 2009, p. 1708, per cui rimando anche per il nome degli attori che interpretarono i vari ruoli e per le identificazioni delle fonti (*ivi*, p. 1710).

[63] Risultano esaustive le osservazioni dell'introduzione biografica dell'autore di Ortiz 1956, pp. LXXII-LXXV.

periodo risulta profondamente legato agli ambienti di Corte ed è perfettamente inserito nella politica culturale del re, che cerca negli intellettuali sostegno per la sua politica assolutistica.

La tragedia *Andromaque* è considerata il primo capolavoro di Racine, in quanto l'autore apporta una vera e propria rivoluzione, componendo una tragedia in cui si scontrano '*interessi politici ineludibili'* (Pirro dovrebbe avere a cuore la sicurezza dei Greci e non di Andromaca e di suo figlio) e '*interessi amorosi irresistibili'* (l'eroe ama appassionatamente Andromaca e si strugge dal dolore di non averla, divenendo '*lo schiavo della schiava*'[64]).

La trama è composta da destini intrecciati: Andromaca si trova a Butroto alla corte di Pirro,[65] che si è invaghito perdutamente di lei. Il figlio di Achille si è astenuto dal farle violenza e promette di salvare Astianatte dai Greci che vogliono ucciderlo, se la donna acconsentirà a sposarlo. Ermione ama sinceramente Pirro, suo promesso sposo, e, soffrendo per il sentimento non corrisposto, chiede aiuto ad Oreste, che è innamorato di lei e che farebbe di tutto per averla al suo fianco. La vedova troiana, dopo vani tentativi di resistenza, acconsente alle nozze con il giovane Eacide, covando in cuore, però, il desiderio di uccidersi subito dopo il matrimonio, per conservare la sua fedeltà verso il marito defunto, Ettore.[66]

La tragedia, com'è evidente, si basa su una serie di amori non corrisposti: l'*eros* è il motore dell'azione; l'unico personaggio che non ne è coinvolto è proprio Andromaca. La vedova in un primo tempo risulta in balia delle passioni altrui, ma successivamente, innescando inconsapevolmente con il suo comportamento reazioni a catena, riesce a trionfare sui suoi 'carnefici' e a risultare, a differenza di quanto succede in tutta la tradizione classica, l'unica vincitrice insieme al figlio,[67] divenendo "*Vedova Regale e Madre del Fanciullo Re che dovrà perpetuare nel sangue e nella vendetta un genus illustre ed antichissimo*".[68]

Andromaca, donna debole e infelice del mito troiano, eterna sconfitta, figura fragile, inerme e prostrata dagli eventi, pur con la sua consueta mitezza, riesce a condizionare le azioni degli altri

[64] Beretta Anguissola 2009, p. XII.

[65] Nelle *Troades* di Seneca Butroto, come si è visto, è la nuova sede di Andromaca ed Eleno, dove i due troiani hanno ricostruito una piccola Ilio. Qui la città, invece, si presenta come il regno di Pirro.

[66] Nel *DPL s.v. Racine* si parla proprio di una catena amorosa (A ama B, che ama C, che ama D) mutuata dal genere della pastorale drammatica, in cui l'azione tragica poggia sull'alternanza di speranze e delusioni, promesse date e non mantenute, amore e odio.

[67] Luzi 1980, pp. 18-19. Luzi parlando delle tragedie di Racine afferma: "*L'eros è dunque il demone onnipresente; non certo quello freudiano ma quello a\niékate maécan degli antichi, sebbene arricchito di tutte le sfumature cortesi e perfino di tutte le galanterie cortigiane. Egli lo guarda informare e deformare il carattere individuale dell'uomo, decidere i tratti indelebili di Andromaca e di Berenice oppure di Ermione e di Fedra. Il suo sguardo è insinuante, connivente e insieme allarmato dall'irragionevole, dall'abnorme e infine dal peccaminoso: è infatti uno sguardo cattolico.*" (*Ivi*, p. 15).

[68] Gasparro 2003, p. 11.

personaggi e a imporre la sua volontà,[69] presentandosi davanti agli spettatori come la 'padrona del suo padrone'.

L'*Andromaque* rappresenta la perfetta sintesi del pensiero dell'autore. Andromaca vittima della passione altrui, analizza la sua situazione e attraverso la ragione scorge come unica soluzione la morte. Anche questo mite e fragile personaggio, come tutti gli uomini, non è immune dal male: negli antefatti la vedova troiana ha compiuto un gesto ignominioso, ottenendo la salvezza del proprio figlio attraverso l'uccisione di un altro bambino.

Tutta la tragedia poi si configura come una successione di insuccessi che generano delusioni e frustrazioni, conducendo al tragico epilogo. Nulla di ciò che si desidera viene ottenuto: Neottolemo sposa Andromaca ma viene ucciso sull'altare; Ermione si suicida per la morte del suo amato; Oreste perde la ragione per il gesto estremo di Ermione e Andromaca, pur essendo l'unica figura trionfante, tuttavia non è riuscita a portare a termine il suo proposito di darsi la morte né ha potuto esimersi dal contrarre nozze con il nemico.

Uno degli aspetti dell'Andromaca di Racine più dibattuti è forse quello che verte sul suo concetto di maternità. Nella prima parte dell'opera il continuo rifiuto dell'aiuto di Pirro unito a un'apparente freddezza nei confronti di Astianatte, hanno portato alcuni studiosi, *in primis* Barthes,[70] a giudicare le sue decisioni e i suoi gesti come espressione di egoismo e civetteria, propri di chi non pensa al futuro del figlio ma è tutta concentrata su sé stessa e sul defunto marito. Mould propone un'interpretazione che concilia entrambe le ipotesi, sottolineando come Andromaca obbedisca all'ideale materno del XVI secolo, ben presente a Racine e al suo pubblico. Rifiutando, infatti, in un primo momento le proposte di Pirro, la donna non vuole esporre Astianatte al pericolo, quanto piuttosto renderlo partecipe dell'ideale eroico dei genitori. Padre, madre e figlio rappresentano infatti un'unica entità e la donna sceglie per il bambino il medesimo destino che deciderebbero Andromaca ed Ettore per loro stessi. La vedova, in mancanza del padre, deve essere per Astianatte il modello nobile da imitare, senza mostrarsi debole e senza cedere ai soprusi. Il suo piano, che prevede il suicidio dopo il matrimonio, è un compromesso fra l'amore materno e la necessità di seguire l'ideale eroico.[71]

L'opera, nonostante il grande successo, riceve anche delle aspre critiche, come si evince dalla commedia di Subligny, *La Folle Querelle ou la Critique d'Andromaque*.[72]

[69] Cf. Luzi 1980, p. 16-18.

[70] Barthes 1963, p. 81. Beretta Anguissola 2009, p. LII osserva che le tristi vicissitudini familiari di Racine, diventato orfano in tenera età, hanno sicuramente influenzato il suo modo di rappresentare le madri: Giocasta incestuosa, Andromaca dedita più al marito che al figlio, Fedra pronta a diseredare i due figli per Ippolito, etc..L'unica madre positiva è Clitemnestra.

[71] Mould 1975.

[72] Ortiz 1956 pp. 118-119; Beretta Anguissola 2009, p. 1710.

La prima pubblicazione non ha una data certa, oscillando fra dicembre 1667 e il gennaio dell'anno successivo. Seguono altre edizioni con correzioni, aggiunte e soppressioni, fra cui si rende nota quella del 1673, cioè la sparizione dal V atto di Andromaca e quindi di ben ventisei versi.[73]

Tanto nella prima quanto nella seconda prefazione, poste come premessa rispettivamente alle edizioni del 1668 (e 1673) e del 1676 (e seguenti), l'autore , dopo aver riportato integralmente i versi dell'episodio virgiliano (*Aen.* 3. 292- 305) dichiara "*Voilà, en peu de vers, tout le sujet de cette tragédie*". Racine quindi presenta l'*Eneide* come sua fonte di ispirazione, riprendendo da essa, in base a quanto afferma lui stesso, il luogo della scena (Butroto), i quattro personaggi principali (Andromaca, Pirro, Ermione, Oreste[74]) e i loro caratteri, ad eccezione di quello della figlia di Menelao, per il quale Racine esplicitamente sostiene di rifarsi all'omonima tragedia euripidea.[75] Il tragediografo francese nella prima prefazione si premura di informare il lettore che si è adeguato alla rappresentazione dei personaggi tramandati dall'antichità, senza modificarne i costumi, e che l'unica libertà che si è preso quello di mitigare la violenza di Pirro, che prima Virgilio e poi Seneca nelle *Troade*s "*ont poussée beaucoup plus*" rispetto a quello che l'autore ha reputato giusto di dover fare.[76] Nella seconda prefazione aggiunge che questa è l'unica cosa che accomuna la sua opera con quella del tragediografo ateniese, essendo i loro drammi profondamente diversi: in Euripide Andromaca teme per Molosso, mentre qui è ancora in vita Astianatte e la vedova di Ettore nel suo dramma non ha conosciuto il letto di nessun altro uomo né una seconda maternità. Racine sostiene di aver voluto presentare un personaggio che obbedisse alla tradizione conosciuta dai più: moglie di Ettore e madre di Astianatte. L'autore cristallizza quindi l'immagine della principessa troiana nella donna univira che ci ha presentato Virgilio, ma eliminando anche le allusioni a possibili violenze a suo danno da parte di Neottolemo e all'uccisione del figlioletto, che, a differenza del drammaturgo francese, l'autore latino non cela e che sono note anche alla tradizione greca e latina.[77] Racine ammette che la sopravvivenza di Astianatte possa essere considerata una forzatura, ma si giustifica dicendo che già altri autori francesi prima di lui hanno fatto sopravvivere il figlio di Ettore rendendolo il

[73] *Ivi* p. 1709. In essi Andromaca pronunciava parole di pietà verso Pirro, tali da dare adito al fraintendimento che la donna potesse essere innamorata del figlio di Achille. Luzi 1980, p. 126.
[74] Benché, a parte Andromaca, gli altri tre personaggi siano soltanto accennati nell'*Eneide*.
[75] Lugli 1951 p. VI illustra la vita dell'autore affermando che gli anni fra il 1655 e il 1658 vedono Racine dedito alle letture di poeti antichi (Omero, Sofocle, Euripide, Terenzio e Virgilio) che lo avvicinano al senso dell'arte e all'introspezione dell'animo umano.
[76] Cf. la premiere prèface in Mesnard 1865, pp. 34-35.
[77] Vd. *supra* "Andromaca a Roma", par. 5.2 "*Troades*".

fondatore della monarchia del suo Paese.[78] L'autore continua sostenendo che una libertà simile se l'era presa già Euripide con Elena, presentandola nelle sue tragedie non solo come fedifraga ma anche come un personaggio innocente che non aveva mai raggiunto Troia.[79]

Nella tragedia emergono altre differenze rispetto alla tradizione: Andromaca non è abbandonata per Ermione, ma la situazione è capovolta; non ci troviamo a Ftia, ma in Epiro; Pirro viene ucciso a Butroto e non a Delfi; Oreste uccide il rivale per esaudire il desiderio di Ermione e non perché spinto da un precedente rancore; a differenza di quanto avviene nelle *Heroides* ovidiane la figlia di Menelao non è innamorata del cugino ma di Pirro.

La tragedia si articola fra contesa amorosa e necessità di un infanticidio, assimilabile a un sacrificio:[80] i Greci chiedono l'uccisione del figlio di Ettore, ma Neottolemo si offre di salvarlo, purché Andromaca abbandoni la memoria del defunto marito. L'amore si oppone all'amore: quello materno (Andromaca) contrasta con quello violento e passionale del figlio di Achille, mentre quello sincero per il promesso sposo infedele (Ermione) cozza contro quello di un altro amante respinto (Oreste). I sentimenti sono così forti che conducono i personaggi a pensieri e propositi crudeli: prima Andromaca per salvare il proprio figlio inganna i Greci facendo uccidere un altro bambino,[81] poi , dopo la salvezza di Astianatte, medita il suicidio per non cedere a Pirro; il figlio di Achille usa il ricatto e minaccia violenza contro la concubina; Ermione gelosa richiede la morte dell'amato e Oreste per amore compie il delitto. [82]

Ciò che subito colpisce leggendo la prefazione dell'autore è che si citi quasi come unica fonte principale Virgilio,[83] sminuendo l'influenza euripidea e tacendo completamente Omero, che Racine legge in lingua originale e da cui risulta profondamente colpito.[84] Non solo: mancano

[78] Vd. Prefazione in Beretta Anguissola 2009, pp. 243-244 relative note, p. 1714. Racine, giovane tragediografo all'inizio della sua carriera, volendo riuscire gradito alla Corte e al Re, influenzato dal poeta francese del secolo prima, Pierre de Ronsard, autore della *Franciade*, rende Astianatte capostipite dei re di Francia. Vd. Gasparro 2003, p. 8. La leggenda tuttavia affonda le origini nel Medioevo, allorché, ancor prima della monarchia capetingia, si vantano discendenze romane (e quindi troiane). Vd. Cesaretti 2012. Secondo la versione di Boiardo, da Astianatte discenderebbe Ruggero, progenitore degli Estensi.

[79] Ma l'autore dimentica o preferisce non citare la precedente *Palinodia* di Stesicoro.

[80] Beretta Anguissola pp. 1710-1711.

[81] La stessa versione è presente nell'Orlando innamorato di Boiardo (libro 4, canto 5).

[82] Osserva Lugli 1951 p. XI-XII: " *Con Andromaca, patetica e ansiosa, la verità della natura umana entrava tutta nuda nella tragedia, come pochi anni prima nella commedia di Molière. È il principio dell'arte classica francese, formulato da Boileau, seguito nelle favole dall'altro amico di Racine, La Fontaine. Fra i quattro maestri dell'età di Luigi XIV, il favolista e il trageda sono i più veramente poeti. L'uno avviva le narrazioni esopiche della sua lirica arguta e commossa; l'altro sottilmente esprimendo i misteri del cuore, non lascia mai il tono della poesia*".

[83] Racine ha in mente Virgilio non solo nell'episodio del terzo libro. Basti pensare che in atto I sc. I Oreste, come Didone, afferma: "*De mes feux mal éteints je reconnus la trace*"(Cf. *Aen.* 4.23: *Adgnosco veteris vestigia flammae*).

[84] Nella Biblioteca Nazionale di Parigi è conservata una copia dell'*Iliade* in greco (Paris, Turnèbe, 1554) con annotazioni dell'autore, in cui si elogiano in particolar modo gli episodi del sesto e del ventiquattresimo libro.

anche riferimenti a Ovidio e soprattutto a Seneca,[85] che, come ha magistralmente evidenziato Paratore, hanno un ruolo tutt'altro che marginale nella composizione dell'opera.[86]

Tralasciando gli innumerevoli rimandi testuali, ci concentreremo solo sulla costruzione del personaggio di Andromaca, che, come si vedrà, rappresenta un'originale e geniale contaminazione di modelli classici. "*Piegare i testi classici ispiratori all'espressione dei nuovi contenuti, spesso nettamente contraddittori rispetto a quelli originari, era per il Racine una delle tante forme in cui si esaltava il suo arduo sforzo di organizzare e animare poeticamente una tragedia nata in maniera tanto composita e spingente al virtuosismo, a una sottigliezza e complicazione quasi da scommessa, l'intreccio dei temi e dei sentimenti contrastati*."[87]

Per analizzare la sua figura e per evidenziare quali tratti dell'eroina Racine ha mutuato da ciascun autore, si metterà a confronto l'Andromaca raciniana con quella della tradizione greca e latina offerta da Omero, Euripide, Ovidio e Seneca.

A) Andromaca raciniana e omerica

Racine non cita Omero tra le fonti ispiratrici della sua opera, eppure l'immagine di moglie devota e di madre amorevole di Astianatte deriva proprio dall'*Iliade*. In entrambe le situazioni la donna si trova a pregare il marito/padrone per la protezione e salvezza del figlio. Pirro deve assumere paradossalmente le veci di Ettore e farsi garante dell' incolumità del bambino, come se fosse il padre. Il grande condottiero greco raciniano a differenza di quello troiano antepone il proprio bene a quello della comunità ed è disposto ad assecondare la donna amata. Andromaca, personaggio in cui si personifica la volubilità del destino, è vittima di ribaltamenti repentini della propria sorte: morto Ettore decade da principessa in schiava, ucciso Pirro ascende nuovamente dalla condizione servile a quella regale. Se il mondo omerico presenta uno scontro di valori fra la dimensione maschile e quella femminile, qui la situazione si appiattisce e i due universi si mescolano e si confondono: Pirro, tutto concentrato sul suo *ego* e sulla sua passione, dimentica i propri doveri dinanzi alla collettività; Andromaca, divenendo regina, prende in mano le redini del regno e ordina di vendicare con le armi la morte del neo-sposo Pirro (atto V, sc. V). Le parole che la vedova di Ettore pronuncia nell'*Iliade* rivivono in quelle di alcuni personaggi raciniani: la presentazione di Astianatte (atto I, sc. I) avviene da parte di Oreste con l'aggettivo *malheureux*, "infelice", sintesi della prospettiva della madre espressa soprattutto nel

[85] Tuttavia nella prima prefazione Racine ci fornisce una spia, citando le *Troades* di Seneca (Mesnard 1865, p. 34).
[86] Paratore 1966.
[87] *Ivi*, pp. 951-952.

ventiduesimo libro, allorché immagina la vita del figlio senza il padre (*Il.* 22.485-507); inoltre, la descrizione di Ettore che non ha risparmiato ad alcun greco lutti in famiglia (atto I, sc. II) non può non tener conto delle affermazioni di *Il.* 24.736-739. L'incontro e la situazione tra Andromaca e lo sposo, fatte le dovute differenze, in poco si discosta da quella fra la prigioniera e il suo padrone raccontata dal drammaturgo francese (atto I, sc. IV).[88] La donna incontra per la prima volta Pirro quando sta andando a trovare Astianatte e, come accade nel sesto dell'*Iliade,* è accompagnata da una serva. Il figlio non è sulla scena ma è presente nei pensieri e nelle parole della madre, come accade sempre nelle apparizioni iliadiche. L'atteggiamento malinconico, piangente e supplichevole la accostano alla creatura omerica. Quando la donna scongiura il figlio di Achille di non acconsentire alla richiesta dei Greci, Astianatte viene presentato come il possibile sostituto di un padre e di uno sposo, esattamente come Ettore rappresenta per lei tutta la sua famiglia in Omero (*Il.* 6.429-430). Nel confronto fra Andromaca ed Ermione (atto III, sc. IV) la prima ricorda alla promessa sposa di Pirro che Ettore è stato accanto a sua madre Elena e l'ha sostenuta di fronte agli altri Troiani esattamente come rammenta la Tindaride durante il lamento funebre per il cognato (*Il.* 24.762-772). Pirro viene presentato dall'eroina come causa di tutti i suoi mali, non diversamente da come è dipinto il padre Achille nell'incontro alle porte Scee (*Il.* 6.414-428). Andromaca ricorda le ultime parole che il marito le rivolge (atto III, sc. VIII) che non sono presenti nel poema omerico, ma che verosimilmente possono essere considerate un'interpretazione verbale del comportamento dell'eroe troiano nell'ultimo incontro con la moglie da parte di Racine (*Il.* 6.482-489) : "*Chère épouse, dit- il en essuyant mes larmes, /J'ignore quel succès le sort garde à mes armes; / je te laisse mon fils pour gage de ma foi: / s'il me perd, je prétends qu'il me retrouve en toi / Si d'un heureux hymen la mémoire t'est chère, / montre au fils à quel point tu chérissais le père*". Innanzitutto Andromaca è piangente ed Ettore cerca di consolarla. In entrambi i luoghi l'eroe mostra di non avere alcuna certezza sulla sua sorte. In Racine l'eroe troiano pronuncia queste parole tenendo il figlio in braccio, in Omero il marito di Andromaca solleva il piccolo e rivolge una preghiera agli dei; nell'*Andromaque* Ettore affida il bambino alla madre e nell'*Iliade* lo mette in braccio alla sposa, investendola della funzione protettiva in sua sostituzione.[89] Il figlio viene presentato come "mio" da parte dell'eroe in entrambi i passi, come se Astianatte

[88] Per Racine l'ultimo incontro avviene il giorno in cui Ettore affronta Achille . Vd. atto III, sc. VIII.
[89] Cf. "Andromaca in Omero"par. 3.2 "Andromaca, madre di Astianatte".

appartenesse al genitore e la madre avesse solo il compito di far sopravvivere la memoria del padre nel figlio.[90]

B) Andromaca raciniana ed euripidea

Nonostante la dichiarazione di aver avuto come esempio supremo Virgilio e il tentativo di sviare il lettore, menzionando Euripide solo come modello marginale, Racine riprende dall'autore classico ateniese ben più di quello che afferma. Innanzitutto il titolo che si ricollega inequivocabilmente a quello della tragedia euripidea. Non di minore importanza, poi, è la prematura uscita di scena dell'eroina[91] e la *querelle* se sia o no la protagonista del dramma.[92] La trama inoltre è modellata su quella dell'*Andromaca* di Euripide: la donna cerca di salvare dalla morte il proprio figlio, benché in un caso sia Molosso, nell'altro Astianatte. L'aiuto della serva fedele e devota così come il sacrificio della madre per il figlio sono riconducibili alla stessa matrice. Altro punto di fondamentale incontro fra i due autori è l'insolito atteggiamento dell'eroina. Nel testo francese, tanto quanto in quello greco,[93] Andromaca, infatti, riconoscendo in Pirro un buon padrone[94] e un sostegno per il figlio, tratta il nemico come un amico.[95] Racine, tuttavia, esaspera questo aspetto presentando un'Andromaca che pensa addirittura che l'Eacide possa sostituirsi a Ettore nella cura di Astianatte e che decide di morire e di affidare il bambino alle attenzioni di chi dovrebbe essere considerato il peggior nemico, quasi sicura che l'eroe onori il recente vincolo coniugale e rispetti le promesse fatte.[96] Racine quindi trasferisce la situazione di Molosso presente nell'*Andromaca* euripidea nel suo dramma, per cui, come nell'opera ateniese Pirro è considerato sostegno e protezione del figlio che Andromaca gli ha generato, così in quella francese il nipote di Peleo risulta il difensore della prole del nemico. Aspetto di primaria importanza, poi, è l'ambiguità del suo ruolo e del suo *status*, anche in questo caso presentato in maniera parossistica dall'autore secentesco: la donna è una schiava ma nel contempo viene descritta come la regina; dovrebbe essere la concubina, ma Pirro la vuole rendere

[90] Sul valore simbolico di Ettore la cui presenza-assenza domina tutta la tragedia, vd. Hubert 1954.
[91] In Racine scompare in atto IV, sc. 1, mentre in Euripide nel terzo episodio.
[92] Croce 1966 vede in Andromaca la protagonista dell'opera, laddove Paratore 1975, p. 387 e *Id.* 1983, p. 97 pensa che sia Ermione, perché la vicenda si conclude tragicamente per la figlia di Elena e non per la vedova troiana, che anzi trionfa sugli altri personaggi.
[93] Cf. *supra* "Andromaca in Euripide" par. 7 "Una sposa ideale".
[94] Vd. In atto I sc. IV lo stesso Pirro dichiara di voler punire i Greci, considerati nemici comuni ("*Nos ennemis communs devraient nous réunir*"). Vd. anche Atto III, sc. VI dove Andromaca sostiene di aver sperato che l'Epiro fosse per Astianatte non un luogo di prigionia ma un asilo. Cf. *supra* "Andromaca in Euripide" par. 3.1 *"Troiane"*.
[95] In atto V, sc. V Pilade afferma:"*Ils la traitent en reine, et nous comme ennemis./ Andromaque elle-même, à Pyrrhus si ribelle,/ lui rend tous les devoirs d'une veuve fidèle*".
[96] Atto IV, sc. I. Nel dubbio chiede l'aiuto di Cefisa, sua fedele confidente.

sposa legittima.[97] Numerosi sono i richiami in tal senso; solo per fare qualche esempio: Pilade e Oreste descrivono la situazione paradossale di Andromaca ed Ermione;[98] Pirro, quando si rivolge ad Andromaca, la chiama con l'appellativo di "*Madame*" e la considera una regina;[99] Ermione stessa la presenta in questi termine sottolineando che la vedova troiana ha un certo ascendente su Pirro, "regnando" su di lui.[100] Le due 'Andromache', quella euripidea e quella raciniana, a distanza di secoli, mostrano lo stesso orgoglio e la medesima fierezza di chi non vuole piegarsi ad alcun padrone e desidera mantenere sempre inalterata la propria dignità regale.[101] Se nel testo euripideo Andromaca è cinta da una corona servile,[102] in quello raciniano Pirro vuole cingerla con quella da regina.[103] Permane nel dramma francese l'antagonismo fra le due figure femminili, benché Ermione non abbia le medesime caratteristiche: nell'*Andromaque* la fanciulla ama disperatamente Pirro e non è ancora sposata con l'eroe. Le due rivali in amore hanno un unico breve scambio di battute nell'atto III, sc. IV molto diverso nei toni dall' a\gwén euripideo: Andromaca angustiata e disperata dichiara di non aver amato alcun uomo oltre Ettore, augura ad Ermione di non soffrire mai per la sorte di un figlio, come sta facendo lei in questo momento per Astianatte, e chiede il suo appoggio per salvare il bambino; la risposta della figlia di Elena è dignitosa, ma perentoria e distaccata.[104] I loro ruoli si mescolano e si confondono: la figlia di Elena è la promessa sposa ma alla fine è Andromaca che contrae nozze con Pirro; la vedova di Ettore medita il suicidio per ricongiungersi al suo amato marito (atto IV, sc. I), ma nell'epilogo è Ermione che si toglie la vita sul corpo esamine del promesso sposo (atto V, sc. V). Per entrambe le donne rimanere prive del proprio amore coincide con la morte.[105]

Nel prologo della tragedia euripidea Andromaca ricorda il suo triste destino e i suoi lutti, sostenendo che l'unica speranza che dà senso alla sua vita è il figlio.[106] In maniera non dissimile in atto III, sc. IV Andromaca afferma che l'unico bene che le resta è Astianatte e in sc. VI elenca a Cefisa le sue disgrazie, ultima delle quali la possibile morte del figlio, in cui

[97] Per l'ambiguità di Andromaca in Euripide vd. *supra* "Andromaca in Euripide" par. 2.1 "*Andromaca*" e par. 7 "Una sposa ideale".
[98] Atto I, sc. I.
[99] Vd. Atto I sc. IV.
[100] Atto III, sc. IV.
[101] Atto III, sc. VI.
[102] E. *Andr.* 109-110.
[103] Atto IV, sc. V. Ermione si lamenta della volubilità di Pirro che è indeciso se dare la corona alla principessa o alla schiava.
[104] Paratore 1966, pp. 927-928.
[105] Per Andromaca vd. atto III, sc. IV (la vedova sostiene che l'amore è chiuso nella tomba con Ettore); per Ermione vd. atto IV, sc. V(la fanciulla dichiara che Pirro è giunto per annunziarle la morte).
[106] Vd. *supra* "Andromaca in Euripide" par. 2.1 "*Andromaca*".

vari filologi sentono l'eco di E. *Andr.* 399-401. Astianatte rappresenta l'unica ragione di vita per la donna (atto I, sc. IV) e la sua morte trascinerebbe nella stessa sorte anche la madre; la donna, tuttavia, vuole che il figlio viva a tutti i costi (atto III, sc. VIII) e inganna Pirro facendogli credere che cederà al suo amore, pur avendo in mente propositi di morte.

Sono presenti varie corrispondenze, anche lessicali, fra il testo di Euripide e quello di Racine: Pirro offre alla vedova la forza del suo braccio[107] e, quando viene rifiutato, la descrive come "selvaggia";[108] nell'estremo pericolo Andromaca invoca il defunto sposo;[109] anche in lei c'è il desiderio di essere ricordata dal figlio dopo la morte;[110] infine, essendo disposta a morire pur di non rinnegare il primo marito, la donna decide di sacrificare se stessa, come nell'*Andromaca* di Euripide.[111]

Si percepisce anche l'influenza de "*Le Troiane*", oltre a quella dell'*Andromaca*.[112] Tralasciando alcuni particolari, come per esempio i consigli di essere accondiscendente con Pirro impartiti da Cefisa che ricordano quelli di Ecuba (atto III, sc.VIII) e la presentazione di Astianatte come possibile futuro vendicatore della stirpe troiana (atto I, sc. II) e focalizzando la nostra attenzione solo sull'eroina, è possibile soffermarsi su alcune analogie tra le due opere. L'atteggiamento ponderato e diplomatico della vedova, che sceglie quel che deve dire e quel che deve tacere al suo "sposo/padrone", senza degenerare in alcuna viltà,[113] è la concretizzazione della sua virtù proclamata nelle *Troiane*.[114] Anche la scelta imposta alla vedova ci riporta a questa tragedia euripidea; se l'*Andromaca* euripidea condivide con il dramma francese il tentativo di salvare il figlio, nelle *Troiane* l'eroina greca si trova di fronte alla medesima alternativa di quella raciniana: cedere al nuovo sposo/padrone per garantirsi una vita migliore o incorrere nell'ira del nemico rifiutato? Racine, inoltre, nella sua opera concretizza il sogno di Ecuba espresso nel dramma greco: la rinascita di Troia mediante la sopravvivenza di Astianatte. La debolezza di Andromaca, presentata da Pirro mediante la negazione dei suoi affetti, " *Sans parents, sans amis, sans espoir que sur moi*", ricorda quella messa in evidenza da Taltibio, quando l'araldo le suggerisce di non ribellarsi

[107]Atto I, sc. IV. Cf. E. *Andr.* 524 in cui Andromaca implora di avere accanto a sé la forza (si parla letteralmente di "mano" per indicare con una sineddoche tutto il braccio) di Ettore.
[108] In atto II, sc. V Andromaca è definita "*farouche*". Cf. E. *Andr*. 261 (vd. *supra "*Andromaca in Euripide" par. 2.1 "*Andromaca*").
[109]Atto II, sc. V. Cf. E. *Andr.* 523.
[110] Atto IV, sc. I; Cf. *supra* "Andromaca in Euripide" par. 2.1 "*Andromaca*".
[111] Andromaca prega Pirro di salvare Astianatte senza farle pagare la salvezza del figlio con il sacrificio del suo cuore (atto I, sc. IV: "*sans me faire payer son salut de mon cœur*").
[112] Paratore 1966, pp. 934-935.
[113] Vd. Croce 1966, p. 315.
[114] Cf. "Andromaca in Euripide" par. 3.1 *"Troiane"*.

alla cattura di Astianatte.[115] Nell'opera di Euripide, tuttavia, la povera madre consegna inerte il figlio, senza opporre alcuna resistenza, rassegnata a continuare un'esistenza di dolore e pianto. Racine presenta la sua eroina diversamente: è combattiva, si oppone, cerca una soluzione e la trova nel suicidio per non essere costretta a rinnegare se stessa e i suoi ideali. Similmente all'Elena delle *Troiane* la vedova di Ettore esercita il suo potere sul padrone tramite lo sguardo e i suoi occhi sarebbero capaci di vincere l'intera Grecia.[116] Infine, ci troviamo di fronte a un ribaltamento del materiale mitico quando Ermione, nel suo ultimo dialogo con Pirro afferma che l'eroe avrebbe voluto vederla piangere dietro il carro di Andromaca,[117] rovesciando l'immagine euripidea e alludendo in questo caso a un cocchio trionfante, al carro che trasporta la sposa e non a quello euripideo dell'inizio del secondo episodio delle *Troiane,* che conduce la donna e il figlio come prede di guerra.[118]

C) Andromaca raciniana e virgiliana

Nonostante la premessa e a dispetto di quanto dichiarato, Croce nota che tra l'Andromaca di Racine e quella di Virgilio c'è molta differenza: "*Dimenticate […] l'Andromaca di Virgilio, quella larva umana quella donna calpestata, umiliata e distrutta, sopravvissuta a sé stessa, che Enea ritrova presso un vuoto tumulo a libare ai Mani di Ettore circondata da oggetti che le ricordano l'irrevocabile passato e che hanno la povera sembianza di trastulli: schiava già e concubina di Pirro, e poi data in moglie a uno schiavo, e con lui per singolare intreccio di casi divenuta regina, trasognata regina di un piccolo regno. Codesta Andromaca rivive non nei versi del Racine, ma di altri, di Carlo Baudelaire*".[119] L'Andromaca che ritroviamo in Francia alla fine del Seicento è sì una donna tutta dedita alla cura del figlio e alla memoria del marito, ma in lei manca la rassegnazione e la passività del personaggio virgiliano, nonostante le parole di Cleone: "*Porte jusq'aux autels le souvenir de Troie./ Incapable toujours d'aimer et de haïr, / sans joie et sans murmure elle semble obéeir*".[120] La vedova, passiva in apparenza, invece combatte per non perdere la sua identità e dopo la morte di Pirro, convolato con lei a nozze, non rinuncia al suo *status* di moglie

[115] E. *Tr.* 730-732.
[116] In atto III, sc. V e VI. I suoi occhi incantano. Racine ribalta il modulo euripideo in cui *Elena* nelle *Troiane* rapisce gli occhi degli uomini, ma il significato, scevro dell'aspetto negativo, è il medesimo: Pirro non riesce a resisterle, così come Menelao non può rimanere insensibile a Elena. E. *Tr.* 890-894. Cf. "Andromaca in Euripide" par. 3.1 *"Troiane"*.
[117] Atto IV, sc. V.
[118] Cf. "Andromaca in Euripide" par. 3.1 *"Troiane"*.
[119] Croce 1966, p. 306.
[120] Atto V, sc. II. Si sente l'eco anche di Euripide che presenta la sua eroina rassegnata a contrarre nozze con Eleno, pur tenendo in cuore il ricordo indelebile di Troia. Vd. *supra* "Andromaca in Euripide"par. 2.2 "Commento all*'Andromaca*".

devota, decidendo di vendicarne la morte. Osserva ancora Croce che l'Andromaca di Racine è "*fedele ma ragionevole, casta ma non insocievole, nobile ma avveduta*."[121] La vedova, pur infelice, rimane sempre lucida, elabora discorsi diplomatici e progetta soluzioni razionali, senza manifestare odio e avversione per Pirro. In Racine Andromaca non è una pallida ombra in un mondo fittizio, non è una "morta vivente", ma agisce e reagisce in un mondo reale colmo ancora d'amore per Ettore. La vedova sembra conoscere il potere che lei esercita su Pirro ma, come ha giustamente osservato Croce, non è una "*coquette*" per questo, perché non ricorre a lusinghe e speranze, ma sceglie quello che può dire e quello che deve tacere.[122]

In entrambi i casi la vicenda si svolge a Butroto,[123] ma laddove nell'*Eneide* Andromaca è regina di un piccolo regno evanescente, moglie di Eleno, qui è ancora una schiava che sposa alla fine dell'opera Pirro, divenendo regina attiva di una terra che sembra avere una certa importanza. La città dell'Epiro rappresenta il luogo dove si salva e si protegge la memoria di Troia. Pirro stesso, infatti, dichiara più volte di essere ormai dalla parte dei Troiani: "*L'Épire sauvera ce que Troie a sauvé*",[124] e soprattutto "*Votre Ilion encor peut sortir de sa cendre; / je puis, en moins de temps que les Grecs ne l'ont pris, / dans ses murs relevés couronner votre fils*",[125] sottolineando che Butroto non è la falsa copia di Troia, ma la città si configura come il luogo di sopravvivenza e di rinascita. Andromaca quindi non vive circondata da una lugubre atmosfera di morte. Nella Butroto di Racine tutto è vita, forza, passione, azione e reazione. L'esilio dell'Andromaca di Racine non è quello di Virgilio (né tantomeno quello di Ennio): per la donna è il desiderio di allontanarsi dalla Grecia,[126] è il compiacimento per un destino fortunato nella sventura[127] e non il dolore di essere lontana da Troia.[128] Andromaca ha un grande potere di seduzione che è totalmente assente in Virgilio, il quale racconta invece come il figlio di Achille si sia innamorato di Ermione, abbia sposato la figlia di Menelao e abbia ceduto lei, vedova di Ettore, a uno schiavo.[129]

Nonostante queste riflessioni, è innegabile che qualcosa dell'Andromaca virgiliana sopravviva nell'opera del drammaturgo francese. Innanzitutto l'autore riprende da Virgilio

[121] Croce 1966, p. 315.
[122] *Ibid.*
[123] In Racine si specifica che è trascorso un anno dalla presa di Troia (Atto I, sc. II).
[124] Atto I, sc. II.
[125] Atto I., sc. IV.
[126] Atto I., sc. IV.
[127] Atto III, sc. VI.
[128] Pirro adirato, per descrivere la sua ingratitudine, la definisce con una *climax* prima "straniera" e poi "schiava" (atto II, sc. V: "*Étrangère …que dis-je? Esclave dans l' Épire*"), ma il trattamento che le riserva contraddice la sua affermazione.
[129] *Aen.* 3.327-329.

l'indefessa e nostalgica fedeltà dell'eroina al marito defunto. In secondo luogo Racine si collega al suo illustre modello latino nel presentare Andromaca come madre solo di Astianatte, senza alcuna menzione di Molosso. Infatti, sia considerando che Virgilio abbia alluso a una seconda maternità della donna usando "*enixae*" (*Aen.* 3.327) , sia emendando il testo con "*enixe*"che non prevede nessun accenno a un secondo parto, è piuttosto evidente che l'autore latino abbia voluto glissare su questo argomento, presentando la principessa troiana come madre solo di Astianatte, dal cui ricordo è totalmente assorbita.[130] L'attenzione di Andromaca alle ceneri di Ettore[131] e la presenza del cenotafio[132] sono direttamente ripresi da Virgilio.[133]

L'abbraccio delirante di Andromaca ad Astianatte,[134] raccontato da Pirro, sembra modellato su *Aen.* 3.490.[135] Non è immotivato ritenere che Racine abbia in mente le parole di Enea, che rassicura Andromaca di non essere un fantasma,[136] nelle affermazioni dell'eroina "*Je respire, je sers*" quando, elencando i suoi lutti e le sue afflizioni a Cefisa, dichiara di aver sopportato tutto per un fine preciso, il bene del figlio.[137]

L'affabilità per la schiava deriva però direttamente da Euripide in cui tra la serva e la concubina vengono scambiate parole di reciproca stima: la schiava continua a chiamare la donna "padrona" (*Andr*. 56), affermando di avere amato sempre lei ed Ettore (*Andr*. 59), e l'ancella è carissima ad Andromaca (*Andr*. 64). Ciò che il tragediografo ateniese celebra nel breve scambio di battute, Racine lo presenta come costante in tutta l'opera. Cefisa è sempre accanto alla donna e viene investita di un ruolo fondamentale: essere l'unica depositaria della speranza dei Troiani e divenire utile ai re.[138] Andromaca è sempre benevola con lei e le affida addirittura la protezione del figlio.

D) Andromaca raciniana e ovidiana

[130] Paratore 1966, p. 932 n.18 non trova illogico interpretare il testo nel senso che la prigioniera ha dovuto in schiavitù piegarsi alla prepotenza anche fisica del padrone, senza necessariamente far riferimento a un ulteriore parto.
[131] Atto I., sc. IV in cui Andromaca sostiene che Ermione, a differenza sua, non ha doveri verso le ceneri dello sposo.
[132] Non si parla esplicitamente di una tomba vuota, ma, a meno che non si ipotizzi uno spostamento delle ceneri dell'eroe da Troia a Butroto, il sepolcro dell'eroe non può essere nient'altro che un cenotafio.
[133] Atto III, sc. VIII: "*Allons sur son tombeau consulter mon époux*".
[134] Atto II, sc. V: "*Voilá ses yeux, sa bouche, et déjà on audace*".
[135] *Aen.* 3.490: *Sic oculos, sic ille manus, sic ora ferebat*. Cf. E. *Tr.* 1178-1179; 1196-1199 (Ecuba fonde l'immagine di Astianatte con quella di Ettore). Il verso è tenuto presente anche da Seneca, *Tr.* 464-468.
[136] *Aen.* 3. 315: *Vivo equidem vitamque extrema per omnia duco*.
[137] Atto III, sc. VI. La stessa angoscia e rassegnazione si legge nelle parole dell'eroe virgiliano.
[138] Atto IV, sc. I.

Come si è già osservato, Ovidio cita Andromaca più volte all'interno della sua produzione.[139] Nella costruzione del suo personaggio è verosimile che Racine abbia in mente la lettera delle *Heroides* in cui Ermione si lamenta con il suo amato Oreste per il comportamento di Neottolemo che la vuole sposare con la forza.[140] La ragazza si sente come una prigioniera e ritiene di subire un trattamento peggiore di quello di Andromaca. Paratore ha già individuato analiticamente le dipendenze del testo francese da quelle del poeta latino,[141] qui, però, ci preme solo soffermarci su Andromaca, aggiungendo, se possibile, qualche osservazione.

Innanzitutto abbiamo ancora una volta un confronto fra le due donne, tuttavia la situazione è rovesciata: Ermione non vorrebbe sposare Pirro, ma Oreste di cui è innamorata. La giovane dichiara di sentirsi una prigioniera, laddove Andromaca è stata trattata meglio. Racine presenta in effetti proprio in questi termini la situazione e il confronto fra le due: "*Qu'elle est ici captive et que vous y régnez*? " (atto I, sc. IV). La figlia di Menelao è considerata quindi un ostaggio nella tragedia francese, [142] mentre Andromaca è paradossalmente la regina, pur essendo la schiava.

Racine, contaminando le versioni del poeta latino, ci restituisce da un lato un personaggio attraente e desiderato, dall'altro una figura piangente e infelice che inibisce l'amore. E così la passione di Pirro e il desiderio della donna possono essere state suggerite a Racine dai versi latini in cui si fa riferimento alle vicende erotiche della moglie di Ettore,[143] benché la stessa Andromaca, dichiari che il suo eterno pianto non può generare alcuna seduzione in un uomo (atto I, sc. IV "*Captive, toujours triste, importune à moi-même,/ pouvez-vous souhaiter qu'Andromaque vous aime? / Quels charmes ont pour vous des yeux infortunés/ qu'à des pleurs éternels vous avez condamnés*?").[144]

E) Andromaca raciniana e senecana

[139] Vd. *supra* "Andromaca a Roma" , par. 4.3 "Andromaca in Ovidio".
[140] I versi sono stati già analizzati in "Andromaca a Roma, par. 4.3 "Andromaca in Ovidio-b) *Heroides*".
[141] Paratore 1966, pp. 952-962.
[142] In atto II, sc. II Oreste la definisce "*otage*" e nella sc. III del medesimo atto la principessa è definita "*proie*" una preda di guerra. Non è illogico ritenere che Racine abbia in mente le parole di Andromaca nella tragedia omonima euripidea e nelle *Troiane* in cui si definisce così, creando in tal modo un originale sovvertimento dell'ordine e del lessico (cf. "Andromaca in Euripide", par. 2.1 "*Andromaca*" e par. 3.1 *"Troiane"*).
[143] Vd. *supra* "Andromaca a Roma" , par. 4.3 "Andromaca in Ovidio", *passim.*
[144] Cf. il già citato passo di *A.A.* 3.519-522 e le inerenti osservazioni in "Andromaca a Roma", par. 4.3 "Andromaca in Ovidio-c) *Ars Amatoria.*" L'eternità del pianto ci riporta, inoltre, all'immagine del dolore implacabile e perenne presente in Euripide ("Andromaca in Euripide", par. 2.1 "*Andromaca*" e par. 9 "Approfondimenti intertestuali- C) L'acqua e la roccia").

Così come la Fedra raciniana deve molto a quella senecana, anche l'Andromaca francese non può essere compresa senza quella latina di età imperiale. Non si conosce il motivo per cui Racine non abbia voluto palesare la sua attenzione al testo senecano, ma è innegabile che Seneca sia stato un modello determinante.[145]. Limitandoci anche in questo caso solo alla figura di Andromaca, bisogna notare innanzitutto che dall'autore cordovese il drammaturgo francese eredita la situazione: la sopravvivenza di Astianatte e il tentativo di Andromaca di salvarlo. Inoltre nel testo latino la donna lungi dall'essere remissiva e rassegnata come in Virgilio combatte contro la decisione dei nemici e tenta in ogni modo di salvare il figlio. Racine presenta la sua eroina con doti di furbizia più marcate rispetto a quelle senecane: Andromaca riesce infatti nel testo secentesco a ingannare Ulisse (atto I, sc. I), anche se in una maniera che può sembrare riprovevole e che in qualche modo contamina l'innocente e pura figura del mito.[146] In Seneca Andromaca perde contro l'arroganza subdola di Ulisse, mentre in Racine la vedova ha 'sconfitto' l'eroe itacese e deve fronteggiare un nuovo antagonista, l'innamorato Pirro, che è pronto a rinunciare alla sua violenza e alla sua fama per amore.

A differenza della tragedia di Seneca e di quella di Euripide, nell'*Andromaque* Astianatte non compare mai accanto alla madre. Si conoscono i loro baci e abbracci solo dai racconti dei personaggi. Racine intende infatti, sì rappresentare la madre, ma soprattutto dare risalto alla forza e femminilità dell'eroina indipendentemente dal suo ruolo materno. Se in Seneca e in Euripide si pone l'accento sulla disperazione e sull'abominio che si è decretato, Racine insiste sui sentimenti amorosi, sulla passionalità e sulla volubilità dell'amante che contrastano con la ferrea, solida e coerente devozione di Andromaca per Ettore. Anche nelle *Troades* come nell'*Andromaque* la donna sostiene di aver voluto vivere solo per il figlio, senza il quale è meglio morire;[147] in entrambe le tragedie la prigioniera si trova davanti a una scelta: sacrificare le ceneri di Ettore[148] o il figlio. Benché nell'opera di Racine non ci sia la sua vita in pericolo, tuttavia il rimando alla profanazione del sepolcro del defunto marito è

[145] Vd. Paratore 1966, pp. 944-945. Lapp 1973 si sofferma proprio sull'influenza dell'autore latino nelle varie tragedie raciniane.

[146] Racine racconta che Andromaca consegna ai nemici un altro bambino, che quindi viene ucciso al posto di Astianatte. Credo, tuttavia, che anche questo sia un aspetto dell'incommensurabilità dell'amore materno. L'autore imputa al personaggio sì un gesto biasimevole, ma tuttavia umanamente comprensibile agli occhi di una madre che, pur non desiderando la morte di un altro bambino, dovendo scegliere chi sacrificare e chi salvare, rinunzia all'etica, alla morale, all'onestà ed è pronta ad un'azione infame e malvagia. Racine ci mostra ancora una volta un'Andromaca madre in sintonia con quelle della tradizione, ma più audace più caparbia, disposta a tutto per salvare un figlio.

[147] Atto I, sc. IV: "*Je prolongeais pour lui ma vie et ma misère; / ais enfin sur ses pas j'irai revoir son père*".

[148] In senso traslato, nella tragedia di Racine l'abbandono della fedeltà comporterebbe anche venir meno alla devozione verso le ceneri del marito.

ravvisabile nelle parole della vedova che accusa Pirro di voler strappare lei e il figlio al cenotafio dell'eroe e dividere per sempre le spoglie care.[149]

L' Andromaca di Racine e quella di Seneca compiono lo stesso percorso di maturazione, per cui da mogli fedeli, non disposte a sacrificare la memoria del defunto sposo, a poco a poco prendono consapevolezza del loro ruolo materno e lottano per la salvezza del figlio. In entrambi i casi, però, non si rinuncia alla devozione verso il marito (l'Andromaca raciniana decide, infatti, di morire). Tuttavia, se nell'opera dell'autore francese la madre prevede e desidera per il figlio prima un destino di libertà in esilio,[150] poi di nobiltà a Butroto (Andromaca decide di sposare Pirro, in modo tale che Astianatte diventi un figlio per l'Eacide), nel testo latino la vedova accetta per Astianatte anche il giogo servile, pur di salvarlo. In entrambe le opere, poi, Andromaca sostiene che il figlio, ridotto in quelle misere condizioni, non potrà far rinascere Troia.

Racine mutua dal concetto di asilo nel tumulo paterno di Seneca l'idea di rifugio sicuro in schiavitù presso Pirro.[151] L'identificazione fra Astianatte e il padre presente in Seneca (vv. 646-648), dove la donna ama il figlio, perché in lui rivede Ettore, non si discosta molto dalle disperate dichiarazioni dell'eroina in atto II, sc. V ("*C'est lui-même; c'est toi, cher époux, que j'embrasse")* e in atto III, sc. VIII ("*l'image d'Hector*"). L'incertezza che accompagna la vedova raciniana prima della decisione è di matrice senecana: "*E je puis voir répandre un sang si précieux?/ Et je laisse avec lui périr tous ses aïeux? […]je l'en puis détourner, et je t'y vais offrir?.../ Non, tu ne mourras point, je ne le puis souffrir*."[152] Il testo francese sembra una risposta anche lessicale a quello latino: da un lato una madre che dice di non poter sopportare di vedere la morte del figlio, dall'altra una madre che può e accetta (seppur momentaneamente) di affrontare questo dolore (*je ne le puis souffrir* ↔ Sen. *Tr.* 653 *potero, perpetiam, feram*). In entrambi i testi la donna non si è mai umiliata a inginocchiarsi davanti a nessuno, a parte dinanzi a chi la minaccia di ucciderle il figlio.[153]

3.1 Andromaca nel melodramma italiano del Settecento e Ottocento

[149] Atto III, sc. VI: "*s'il l'était assez pour nous laisser du moin/ au tombeau qu'à ta cendre ont élevé mes soins, / et que finissant là sa haine et nos misère, / Il ne séparât oint des dépouilles si chères*!".

[150] Atto I, sc. IV: "*Un enfant malheureux qui ne sait pas encor/ que Pyrrus est son maître, et qu'il est fils d'Hector*". Cf. Sen. *Tr.* 739-745.

[151] Atto III, sc. VI.

[152] Sen. *Tr.* 642: *quid agimus?* e *Tr.* 651-653*: poteris nefandae deditum mater neci/ videre, poteris celsa per fastigi / amissum roteari? Potero, perpetiar, feram*.

[153] Atto III, sc. VI: "*Andromaque, sans vous, / n'aurait jamais d'un maître embrassé les genoux*". Cf. Sen. *Tr.* 691-693: *Ad genua accido/ supplex, Ulixe, quamque nullius pedes/ novere dextram pedibus admoveo tuis*.

Il melodramma nasce a Firenze a cavallo fra il Cinquecento e il Seicento come risposta alla nuova tendenza letteraria del Rinascimento finalizzata al recupero dell'antico e all'attualizzazione della civiltà ellenistica.[154] La sua fortuna è tale da superare i confini nazionali e da coinvolgere gli ambienti culturali europei, che adottano anche il termine "opera", utilizzato in Italia a partire dagli anni Trenta del Seicento.[155]

Nel diciassettesimo secolo il libretto è basato prevalentemente su un soggetto mitologico, con una trama appena riconoscibile, basata su avvenimenti comici e amorosi e su interventi soprannaturali.[156] In questo periodo solo Aurelio Aureli compone drammi in musica, in cui compare il personaggio di Andromaca: "*Gli amori infruttuosi di Pirro*", rappresentato nel 1661 (mus. A. Sartorio);[157] "*Gli scherzi di Fortuna: subordinato al Pirro*" (mus. A. Ziani) del 1662;[158] ed "*Ermione raquistata*" (mus. A. Giannettini) del 1686.[159]

L'attenzione così esigua per la vedova di Ettore nel Seicento si contrappone alla fortuna di cui gode l'eroina in numerosi componimenti melodrammatici fra il Settecento e l'Ottocento. Nel diciottesimo secolo Andromaca, infatti, in base a uno studio effettuato da Ograjensêk, è il soggetto tragico più popolare dei drammi in musica e sono una quarantina le opere dedicate a questa eroina. La motivazione sarebbe da ricercare in due fattori: 1) la propensione di questo periodo storico per l'espressione del sentimento umano;[160] 2) la fortuna dell'*Andromaque* di

[154] Venuta meno la funzione etica ed educativa del dramma antico, in quanto la rappresentazione è destinata solo a persone abbienti e privilegiate (a Venezia nel 1637 si inaugura il primo teatro pubblico a pagamento), il nuovo componimento musicale si concentra sulla teatralità e si articola nel corso del tempo in tre generi: serio (ma spesso con un lieto fine), semiserio (introduzione di elementi comici nel genere tragico), comico. Per la storia, evoluzione, diffusione e apogeo del melodramma in Italia, vd. Fabbri in *MS*, vol.1, pp. 59-157 (cf. Ferrari Barassi in *SO*, vol .1, pp. 411-543; Basso 2004, vol.1, p. 364).

[155] La stessa Andromaca fino al Novecento ha goduto di una discreta fortuna nei componimenti melodrammatici anche in altri Paesi europei. In particolare possiamo ricordare l'*Andromaque*, tragedia lirica in tre atti, di Louis-Guillaume Pitra (mus. André- Ernest- Modeste Grétry), ispirata al dramma raciniano, rappresentata a Parigi nel 1780. Un'*Andromache*, opera in due atti, con musica e libretto di Herbert Windt, viene rappresentata a Berlino nel 1932.

[156] Vd. Brown- OgrajenŠek 2010, pp. 115-118.

[157] La scena è a Colco. Pirro si unisce in matrimonio con Andromaca, ma poi si innamora di Ermione. L'eroe concede così la mano della troiana a Eleno e fa rapire la figlia di Menelao, sposa di Oreste, il quale ferisce Pirro. Andromaca, innamorata del figlio di Achille, giunge disperata a Colco. Si presenta al suo cospetto sotto mentite spoglie, travestita da guerriero, e dichiara che Andromaca è morta andando in cerca di lui. Pirro però non dimostra alcun dolore. La donna delusa riflette amaramente sul matrimonio (p. 47: «Gran sciocchezza è il maritarsi») e sulla difficoltà di trovare un marito affidabile (p. 47: «Poche sono quelle mogli/ che dell'Huom possan lodarsi»). La storia si conclude con un lieto fine: Andromaca salva Pirro e si riunisce a lui.

[158] In cui la troiana mostra prevalentemente la sua preoccupazione per Pirro e la sua gelosia verso Ermione.

[159]Pirro ripudia Andromaca per sposare la figlia di Menelao; la donna, rifiutata dal figlio di Achille, poi si innamora di Oreste. La storia finisce con il doppio matrimonio di Oreste ed Ermione e Andromaca ed Eleno. In quest'ultimo dramma la vedova di Ettore non ha nulla in comune con l'eroina della tragedia classica: è superficiale e a volte addirittura comica.

[160] Già a partire dal Cinquecento in ambito musicale si sviluppa la cosiddetta "teoria degli affetti", basata sulla relazione armonica e simpatica fra le passioni dell'animo umano e le proporzioni numeriche musicali. Il Seicento cerca di dare una sistemazione razionale e un supporto scientifico all'efficacia affettiva della *musica pathetica*.

Racine.[161] Fatti salvi alcuni particolari nelle varie trame, infatti, le storie narrate dai libretti riprendono la tragedia dell'autore francese, contaminandola con i modelli classici e modificandone il finale: l'eroina viene assegnata a Pirro dopo la distruzione della patria; Astianatte è in vita, ma i Greci vogliono ucciderlo per non incorrere nel rischio che, divenuto adulto, si vendichi; il figlio di Achille, invaghitosi perdutamente di Andromaca, rifiuta le nozze con Ermione e giura alla schiava di difendere la sua prole, purché lei acconsenta a sposarlo. Gli epiloghi sono tra loro diversificati e in alcuni casi si registra la presenza di nuovi personaggi. Nonostante la trama sia piuttosto vicina al suo modello, tuttavia i libretti apportano alcune modifiche sostanziali per la necessità di adattare il "dramma parlato" al "dramma cantato".[162] Non essendo possibile in questa sede un lavoro di lettura e analisi di tutte le opere in musica che vedono come protagonista o semplice attrice Andromaca, ci siamo limitati a fornire solo alcuni esempi significativi.[163]

A) Pietro d'Averara

Il catalogo dei drammi musicali dedicati all'eroina troiana si apre con l'opera in tre atti intitolata "*Andromaca*" (1701) di Pietro d'Averara, librettista bergamasco (musica di compositore sconosciuto).[164] L'autore nell'argomento dichiara di rifarsi tanto a Racine quanto a Euripide, e di aver evitato tutte le scene più cruente, per non turbare la sensibilità delle donne. In particolare Averara informa il lettore che ha fatto continuare a vivere Astianatte, basandosi su alcuni scrittori che hanno reso il fanciullo capostipite della Casa Reale di Francia.[165] Nella sua prima apparizione (att. I, sc. V, p. 7), Andromaca viene trascinata da Fenicio, governatore di Epiro, fuori dagli appartamenti reali. L'uomo vuole separare la madre dal figlio per evitare che il piccolo conosca la sua origine e in futuro si vendichi sul popolo greco. Pirro, incontrando la prigioniera ancora in lacrime per quel che è appena accaduto, (att. I, sc. VI, pp. 9-10), le comunica che i Greci hanno decretato la morte di Astianatte. Il figlio di Achille le promette aiuto in cambio di uno sguardo più benevolo, tuttavia la donna, rifiutandosi di tradire la memoria del marito defunto, chiede per sé e per il bambino solo l'esilio e invita l'eroe a sposare

---

Kircher suddivide gli stili musicali in base alla loro funzione e finalità: ogni stile rappresenta affetti differenti. Vd. Bianconi 1982, pp. 53-63.

[161] Brown- OgrajenŠek 2010, p. 113.

[162] La differenza fra i due generi è schematizzata da Brown- OgrajenŠek 2010, pp. 119-120. In particolare si evidenzia qui la differenza dell'epilogo che nei drammi in musica è prevalentemente un lieto fine.

[163] Per un approfondimento sulla fortuna di Andromaca nel melodramma moderno si rimanda a Brown- OgrajenŠek 2010, pp. 112-138 (corrispondenti al cap. 7 "The rise and the fall of the *Andromache* in the operatic stage") e Lauriola-Demetriou 2015, pp. 158-170.

[164] Per la biografia dell'autore vd. *DEUMM s.v.* e *DBI s.v.*

[165] Vd. *supra* par. 2 "L'Andromaque di Racine: *contaminatio* di modelli classici".

Ermione.[166] Pirro si adira e le annuncia che il suo rifiuto causerà la morte del figlio. Andromaca incontra Cefisa, chiamata Pipa, nutrice di Ettore, che le racconta di essere giunta da Troia e di aver avuto in sposo un pescatore di nome Pipo. La donna consiglia alla giovane troiana di dimenticare il passato e di salvare il piccolo Astianatte, nella cui immagine rivive il padre.[167] Quando Fenicio intima ad Andromaca di salutare il figlio, perché sarà consegnato a Oreste (att. I, sc. XI, pp. 16-17), la prigioniera è disperata e chiede inutilmente aiuto a Ermione, ricordandole i benefici ottenuti dalla madre Elena, grazie alla sua intercessione. La prigioniera prima invoca il sostegno di Ettore (att. II, sc. VII, p. 29), ma poi cede alle richieste del padrone, affermando che cercherà di amarlo (att. II, sc. XV, p. 40). Pirro, felice, la informa che Astianatte è al sicuro nelle sue stanze (precedentemente aveva costretto Fenicio a consegnargli il fanciullo. Vd. att. II, sc. V, p. 27). Andromaca lo ringrazia e lo definisce "degno successore di Ettore" (*ibid*.). Nel frattempo, Fenicio, alla ricerca di Astianatte, entra in armi nella reggia, ma Pirro con uno stratagemma e con la complicità di Cefisa riesce a salvare il fanciullo (att. III, sc. V, pp. 47-48). Andromaca può così riabbracciare il figlio e dichiararsi debitrice di Pirro (att. III, sc. VII, p. 51).[168]

B) Antonio Salvi

I libretti di Antonio Salvi[169] sulla figura di Andromaca sono stati molto popolari nel corso del diciottesimo secolo, tanto da essere musicati da una quarantina di compositori (con il titolo o di *Astianatte* o di *Andromaca*). Non potendo qui citare tutte le opere, sarà sufficiente fornire tre esempi di testi, in cui, pur essendo la trama pressoché identica, si differenziano alcuni particolari.

1) Il primo libretto di Salvi intitolato *Andromaca* risale al 1723, viene rappresentato a Ferrara presso il teatro Scroffa (mus. G. M. Buini) ed è diviso in tre atti.[170] Nell'argomento l'autore sostiene di prendere le mosse da Racine ma con molte varianti. La trama, infatti, nei primi due atti si avvicina all'*Andromaque*, ma nel terzo risulta totalmente indipendente. Oreste giunge come ambasciatore dei Greci a Butroto per chiedere la consegna di Astianatte, che

[166] Cf. Racine 1956, att. I, sc. IV, p. 145.
[167] Cf. Ecuba in E. *Tr*. 699-705.
[168] In questo dramma, così come nei successivi, non ci siamo soffermati sugli altri personaggi, ma abbiamo posto l'attenzione solo sulle scene che coinvolgono Andromaca; tra le innovazioni di tale opera, tuttavia, va segnalata la presenza di un Pilade che gioisce per la salvezza di Astianatte (laddove, in altri drammi successivi rapisce egli stesso il fanciullo. Vd. *infra*) e di un'Elettra, che si finge figlia di Pipo e Cefisa e che, dopo essersi fatta riconoscere, alla fine del dramma, ottiene da Andromaca la possibilità di assistere Oreste (att. III, sc. X, p. 55).
[169] Per la vita di Antonio Salvi vd. DEUMM *s.v.*
[170] Prima ancora, nel 1701, Salvi aveva composto un'altra opera musicale, pressoché identica a questa, con il titolo di *Astianatte* (mus. G. A. Perti). Nel nostro lavoro l'opera viene citata con Salvi 1701.

Andromaca aveva salvato dalla morte a Troia, facendo sacrificare un altro bambino al suo posto (att. I, sc. II, p. 10),[171] e aveva condotto con sé alla corte di Pirro. Il figlio di Achille è perdutamente innamorato della prigioniera, rifiuta di contrarre matrimonio con la sua promessa sposa Ermione e per amore della troiana non acconsente a consegnare il bambino (att. I, sc. VI, pp. 15-17). Gli occhi e gli sguardi di Andromaca, come in Racine, sono presentati come armi che rendono l'innamorato inerme, sono fatali e l'uomo non riesce a opporvisi (att. I, sc. V, p. 14).[172] Allorché il figlio di Achille riferisce alla schiava che i Greci hanno richiesto la morte del figlio, la donna si dispera e non riesce a comprendere il motivo che spinge gli eroi a temere un fanciullo che non si rende ancora conto di essere schiavo di Pirro e figlio di Ettore (att. I, sc. X, p. 22).[173] La donna spiega che Astianatte vive solo per confortare la madre e non per vendicare il padre (*ibid*.). L'eroe assicura protezione per madre e figlio, purché Andromaca lo sposi, ma la donna non accetta. Pirro, adirato, le sottrae il figlio (att. I, sc. X, p. 23: «S'Ettore vive in te, nel figlio muoja»[174]) e incolpa la madre per la morte del giovane (att. I, sc. X, pp. 23-24 : «Oh del più forte eroe vezzosa prole,/ non è la Grecia no, che ti vuole estinto:/ Figlio la madre tua morto ti vuole»). Andromaca, orgogliosa e convinta della sua decisione, gli consegna il bambino (*ibid*. «Prenditi il figlio: Eccoti il ferro ancora»). La donna successivamente si umilia, supplicando invano l'aiuto di Ermione (att. II, sc. IV, pp. 29-30); tuttavia, pur riconoscendo che la morte del figlio le cagionerà un altro immenso dolore, non riesce a cedere a Pirro e a dimenticare la strage di Troia compiuta dall'eroe (att. II, sc. V, pp. 30-31). Il figlio di Achille non si piega alle preghiere della prigioniera amata e si mostra irremovibile (att. II, sc. VI, p.32 «Sono uno scoglio»). Andromaca annuncia allora che si ucciderà ancor prima della morte del figlio. La situazione si ribalta: se prima era la donna a supplicare e Pirro a mostrarsi risoluto e altero, adesso è il figlio di Achille che prega la donna di non compiere l'insano gesto e di ascoltarlo, mentre la schiava è irremovibile (a p. 33 la donna pronuncia la stessa frase dell'eroe «Sono uno scoglio»). Pirro le intima un *ultimatum:* le concederà un'ora per decidere, altrimenti Astianatte perirà. Andromaca si sente vacillare: è combattuta fra l'amore di madre e la fedeltà di moglie (att. II, sc. VII, p. 34), ma il secondo sentimento ha ancora il sopravvento sul primo. La donna, dopo aver invocato il consiglio di Ettore (att.II, sc. X, p.36), manda il figlio dal padre e gli chiede di riferirgli che ha preferito uccidere lui anziché essere infedele

[171] Cf. Racine 1956, att. I, sc. I, p. 138.
[172] Cf. Racine 1956, att. III, sc. V-VII, pp. 161-163.
[173] Cf. Racine 1956, att. I, sc. IV, p. 143.
[174] Qualche verso prima, per cercare di convincere Andromaca, Pirro aveva dichiarato che la donna aveva il dovere di salvare il figlio per mantenere in vita l'amore per il defunto marito («Amasti Ettore in vita; or dei nel figlio/ amar lo sposo estinto»).

alla sua memoria (att. II, sc.XI, pp. 37-38.: «Se ti chiede/ Chi fuor di tempo ti condusse a morte/ rispondigli la Fede/ D'Andromaca mia madre e tua consorte»). Quando ormai sembra tutto deciso, la troiana vede l'ombra di Ettore che la rimprovera per la sua scelta e la invita a sposare Pirro (att.II, sc. XII, p. 39). La donna, quindi, raggiunge il figlio di Achille, che sta per sposare Ermione, e, dopo aver avuto conferma che lui proteggerà per sempre Astianatte, gli dà la destra (att. II, sc. XV, pp. 41-43). Pirro viene subito ferito da Oreste che vuole vendicare la figlia di Menelao umiliata e Andromaca, in qualità di regina d'Epiro, ordina al popolo di inseguire il traditore e di catturarlo per vendicare il loro re (p.44). Pirro finge di essere morto sotto i colpi greci per saggiare la reazione di Andromaca (att. III, sc. I, p.46); la donna appare inaspettatamente addolorata (*ibid*.: Creonte, confidente dell'eroe, a conoscenza del piano riferisce al figlio di Achille: «Ella afflitta ver noi rivolge il piede» e in sc. II, p. 48 la stessa Andromaca osserva: «S'egli vivesse io l'amerei»). Pirro a questo punto si mostra al suo cospetto e la troiana, chiedendo perdono a Ettore, dichiara il suo amore al vecchio nemico (att. III, sc. III « Perdona Alma d'Ettor; se questo è amore/ io sono amante, il tuo nemico ha vinto»). Infine, Astianatte viene rapito da Pilade, che desidera avere in cambio la consegna dell'amico Oreste (att. III, sc. VIII, pp. 55-57), arrestato per il ferimento di Pirro,[175] e Andromaca diventa arbitro della situazione, intercedendo per Oreste, Pilade ed Ermione e proponendo le nozze fra il primo e la figlia di Menelao (att. III, sc. ultima, p. 59 «E sia la sua catena/ quella ch'usa a legar l'alme Imeneo»); Pirro concede pace e perdono, chiedendo altrettanto alla Grecia (p. 60 «A voi perdono, a me Grecia perdoni »).[176]

2) In occasione del Carnevale del 1749 nel Teatro regio di Torino viene rappresentata un'altra "*Andromaca*" di Salvi (revisione di Apostolo Zeno, mus. G. B. Lampugnani) in tre atti. L'argomento si avvicina a quello del dramma precedente, ma si arricchisce di qualche particolare. Andromaca si rifiuta di sposare Pirro, non perché lo odia ma perché teme il giudizio dell'Asia e della Grecia (att. I., sc. I, p. 2 «E qual gloria d'Andromaca saria / l'esser di Pirro amante?/ Che diria l'Asia e la tua Grecia?): il suo senso del dovere le impedisce di mostrare "gratitudine" per il padrone, che, nonostante appartenga alla stirpe che le ha sterminato la famiglia, la ama e si prende cura di lei e del figlio (att. I, sc. I, p. 3: «È troppo forte il laccio, / che al mio dover mi stringe: e che d'Ettorre/ la vedova infelice, / se, dopo tanti benefizj, e prieghi, / al tuo voler s'oppone […] Ingrata esser degg'io; / ma non ti posso

[175] In Salvi 1701 Andromaca crede che Pirro l'abbia tradita.

[176] In Salvi 1701 l'ultima scena si conclude in un clima di pacificazione e felicità comune sia in vita sia in morte (p. 70 Andromaca esclama: «Io mi lusingo di veder la Grecia,/ che contra il Trojan sangue ogn'ira spenta/ alle nozze di noi plaude contenta» e Creonte risponde «E che al tuo chiaro esempio, / del fanciullo reale/ su gli altari detesti ora lo scempio./ Tra voi, bell'ombre/ d'Achille, e d'Ettore, / pace farà»).

amare»). Il figlio di Achille si contrappone alla schiava amata perché rinuncia al senso del dovere (sposare Ermione) per il suo volere (amare Andromaca) ed è disposto a contendere con tutta la Grecia e a far scatenare un'altra guerra pur di coronare il sogno d'amore.[177] Il rifiuto delle nozze da parte della troiana con le sue conseguenze (ira del figlio di Achille) genera reazioni opposte fra gli astanti: ciò che Clearte, confidente di Pirro, chiama "fier coraggio", per Pirro è "barbara virtù"; il primo prova profonda tenerezza nei confronti della madre, il secondo manifesta rabbia e incomprensione; l'uno si commuove, l'altro è stizzito (att. II, sc. VIII, pp. 36-37). Dopo aver acconsentito al matrimonio (att. II, sc. II, p. 42) l'atteggiamento della nuova sposa nei confronti di Pirro cambia repentinamente e la troiana è rispettosa nei confronti del consorte-padrone; con superba dignità afferma davanti a Ermione che si è adattata alla situazione e che è diventata regina solo per salvare il figlio. Andromaca non odia più Pirro, e l'ombra del defunto consorte si confonde con quella del nuovo sposo (att. II, sc. XIV, pp. 46-47). Nel vecchio nemico vede ora l'unica speranza di salvezza contro i Greci. L'epilogo è uguale a Salvi 1723, ma qui la nuova regina, che in precedenza aveva incitato Pirro a dare la morte al figlio di Agamennone,[178] ora lo convince a lasciare libero il prigioniero e a non punire Pilade (att. III, sc. VIII-XIII, pp. 57-62). Le sue parole sono significative e arricchiscono il personaggio di un aspetto nuovo, incastonandolo all'interno del sistema etico e religioso del Cristianesimo («Pilade, Oreste, Ermione io vi perdono»).[179] Lei, madre e moglie triste e desolata, la cui virtù consiste nell'adattarsi ai mutamenti della sorte, rinuncia per sempre alla vendetta e all'odio, divenendo il paradigma di una morale cristiana.

3) A pochi anni di distanza, nel Carnevale del 1753, a Roma, presso il Teatro di Torre Argentina, va in scena un'altra *Andromaca* in tre atti (mus. A. Aurisicchio e A. G. Pampani).[180] La trama ricalca quella dei due drammi precedenti, ma in questo libretto si sottolinea che Pirro ama sinceramente anche Astianatte, lo accarezza e lo tratta con affetto: se nel bambino la prigioniera rivede il marito defunto, l'eroe, invece, rivede la donna amata (att. I, sc. X-XI, pp. 21-22) e promette, proprio in virtù di questo amore, che alleverà il bambino come un figlio e lo aiuterà a diventare un eroe e a far risorgere Troia (p. 23). Quando Pirro le chiede di sposarlo, Andromaca è combattuta fra il senso del dovere verso lo

[177] Cf. Racine 1956, att. I, sc. IV, pp. 144-145.
[178] Att. III, sc. I, p. 49.
[179] In Salvi 1721 e in Salvi 1723 è Pirro che concede il perdono.
[180] L'opera è pressoché identica al dramma intitolato *Astianatte* (cambia qualche particolare del terzo atto nella dodicesima e tredicesima scena), rappresentato a Venezia nel Teatro di S. Moisè nel Carnevale del 1755 (mus. Pampani). L'argomento iniziale è uguale all'*Andromaca* di G. Artusi (mus. S. Pavesi) rappresentata a Genova nel 1804 (vd. *infra*) .

sposo estinto e la possibilità di un futuro regale per il figlio. Allorché la donna decide di mantenersi fedele a Ettore, Pirro la ricatta dicendole che, se non lo sposerà, ucciderà Astianatte e lei sarà l'unica responsabile della sua morte (att. I, sc. XI, pp. 22-26). Dopo aver sottolineato l'inutilità delle sue cure materne (att. II, sc. VIII, pp. 37-38) e dopo tutti i tentennamenti, la donna si dispera perché con la perdita del figlio non sarà più madre; le sembra quasi di sentire il lamento di Astianatte ormai esangue; ha paura, trema, e alla fine, preferendo la vita per il figlio e la morte per lei (att. II, sc. IX, pp. 39-40), proprio quando Pirro sta per sposare Ermione, annuncia che è disposta a sposarlo (att. II, sc. XII, pp. 42-43). Andromaca muta il suo atteggiamento e, considerando ora il figlio di Achille generoso e magnanimo (*ibid*.), è pronta a donargli non solo la mano ma anche il suo cuore (att. II, sc. XIV, p. 45). La donna, tuttavia, nell'animo sta meditando il suicidio (att. II, sc. XV, p. 46); quando Clearte, confidente di Pirro, comunica che il figlio di Achille è stato gravemente ferito da Oreste, la donna è sinceramente addolorata non solo per Astianatte, che così non avrà più protezione, ma anche per l'eroe stesso, di cui riconosce i pregi. Si sente derisa da Ermione, offesa da Oreste. Crede che sul suo capo penda la punizione divina, che Giove sia adirato con lei e che voglia colpirla con un fulmine; le sembra di vedere uscire dalle porte del Tartaro strage, sangue, terrore e rovina; anela la morte come unico rimedio per la sua infelicità, per il suo "martirio" da cui sembra non trovare scampo (att. II, sc. XVI, pp. 48-49). Come in Salvi 1701 e Salvi 1723, Pirro, ferito, chiede a Clearte di riferire ad Andromaca che è morto, per verificare l'amore della prigioniera verso di lui. La novella sposa appare profondamente commossa: per lei il figlio di Achille è simile al suo defunto consorte ed Ettore stesso, apparsole in sogno, le ha consigliato, con volto sereno, di cedere all'amore del nemico (att. III, sc. II, pp. 51-52). Quando Pilade, capo dell'esercito di Pirro ma amico di Oreste, rapisce Astianatte per salvare il figlio di Agamennone, la donna, come in Salvi 1701, crede che Pirro l'abbia tradita (att. III, sc. XII, pp. 61-62). La sua reazione è talmente forte che l'eroe rimane sbigottito: non riconosce più la sua amata, la chiama forsennata e stolta e crede che l'ombra di Ettore sdegnosa sia giunta nella sua reggia per turbare le sue nozze (att. III, sc. XIII, pp. 62-63).[181]

C) Apostolo Zeno

[181]L'anno dopo, nel 1754, Pietro Metastasio, nel suo componimento drammatico " *Le cinesi*", accompagnato dalla musica di C. W. Gluck, immagina che un suo personaggio, Lisinga, all'interno di un raffinato gioco di metateatro, cimentandosi nell'esecuzione di un brano tragico, si finga proprio Andromaca (a Silango e a Silene viene affidato il dramma pastorale, a Tangia la rappresentazione della commedia).

Di questo grande librettista[182] vanno ricordati due componimenti, l'uno musicato da Antonio Caldara, a Vienna nel 1724 (Teatro Nuova Favorita), l'altro da Francesco Feo a Roma nel 1730 (Teatro Valle),[183] dedicati rispettivamente all'imperatrice Elisabetta Cristina, moglie di Carlo VI d'Asburgo, e al cardinale Niccolò Coscia. Gli argomenti, posti all'inizio delle due opere, sono identici: si citano i modelli di riferimento (Euripide, Seneca e Racine), ma si avverte il lettore che la trama è comunque originale. I libretti sono molto simili, tuttavia il primo è articolato in cinque atti, laddove il secondo è in tre atti e alcuni personaggi presenti nel dramma musicato da Caldara (Eleno,[184] Oreste, Eumeo) non compaiono in quelli accompagnati dalla musica di Feo. Le azioni in entrambi i casi si svolgono a Troia, dove Pirro si è fermato per rimanere accanto alla donna amata. Su suggerimento di Cassandra ed Eleno, Andromaca ha fatto rapire tredici anni prima[185] Telemaco e l'ha allevato a Ilio come un figlio: i due cognati indovini, infatti, basandosi su un responso di Apollo,[186] avevano presagito che, distrutta Troia, i nemici avrebbero richiesto il sacrificio dell'unico erede di Ettore. I due ragazzi, Astianatte e Telemaco, quindi, ignari di tutto, vivono l'uno accanto all'altro come fratelli, chiamano Andromaca madre, sono orgogliosi di far parte della stirpe di Priamo e disprezzano Ulisse, che è giunto a Troia per uccidere l'erede priamide. Entrambi i giovani vengono nascosti nel sepolcro di Ettore per sfuggire alla violenza greca. L'epilogo nei due componimenti è il medesimo: Andromaca accetta di sposare Pirro, purché la vita di Astianatte sia salva; Eleno, in Caldara, e Telemaco, in Feo, riferiscono all'eroe che la donna ha intenzione di uccidersi subito dopo le nozze.[187] Pirro, allora, per amore della schiava, rinuncia a sposarla, acconsente a impalmare Ermione e invita Andromaca a recarsi in Adania (piccolo distretto dell'Epiro) con il figlio ed Eleno.[188]

[182] Per la bibliografia e la poetica dell'autore vd. *DEUMM*, *s.v*. Nel momento in cui Apostolo Zeno intraprende la sua carriera teatrale, il melodramma sta vivendo un momento di profonda crisi. L'autore cerca di conciliare la tragedia classica con le rappresentazioni in musica e riesce a mantenere le unità aristoteliche di tempo e di azione (non quelle di luogo, giacché si assiste a cambiamenti di scena nello stesso atto). L'*Andromaca*, come gli altri suoi drammi, appartiene alla categoria delle opere serie. Vd. Basso 2004, vol. 1, pp. 387-388.

[183] Il libretto di Apostolo Zeno viene anche accompagnato dalla musica di Antonio Bioni a Breslavia nel 1729.

[184] In particolare, il cognato indovino è innamorato di Andromaca come si arguisce immediatamente dal suo monologo (Zeno 1724, att. I, sc. II, pp. 7-8 «In me […]/ vedrai, donna infelice, un fido amante; / amante sì; ma che in suo cor sospira, / e non osa di più […]/ Taccio, ed amo / un bel volto ed un gran core:/ quello io bramo; / e a lui vanno i miei sospiri; / ma i desiri/ questo affrena, e pena amore»).

[185] In Zeno 1724, att. II, sc. II, p. 23) Eumeo dice di essere stato rapito con il fanciullo e Ulisse puntualizza che era l'anno in cui le navi greche erano partite alla volta di Troia. Telemaco quindi sarebbe un adolescente. Di Astianatte non si dice esplicitamente l'età ma, visto che in un primo momento risulta impossibile distinguere i due ragazzi (att. IV, sc. I, p. 52), si desume che debba essere pressoché coetaneo del figlio di Ulisse. Ciò naturalmente non combacia con le informazioni che ricaviamo dal testo omerico, dove, al decimo anno di guerra, il bambino, come si è detto, deve essere ancora piuttosto piccolo per stare in braccio alla madre e alla nutrice.

[186] Zeno 1724 (att. I, sc. IX, p. 18); Zeno 1730 (att. II, sc. V, pp. 31-32).

[187] Zeno 1724 (att. V, sc. IV, p. 75); Zeno 1730 (att. III, sc. VIII, pp. 53-54).

[188] Zeno 1724 (att. V, sc. ultima, pp. 79-81); Zeno 1730 (att. III, sc. ultima, p. 58).

In Zeno 1724[189] Andromaca (att. I, sc. III, p. 9), supplice presso il tempio di Apollo per sfuggire alle ire di Ermione, che vorrebbe ucciderla,[190]teme non tanto per la sua vita ma per quella di Astianatte:[191] desidera che in lui rinasca la speranza per Troia e lo affida a Eleno, pregandolo di correre a chiedere aiuto a Pirro. Prima di congedare il cognato, esprime il suo ultimo desiderio: la sepoltura nello stesso sepolcro del defunto marito, semmai la figlia di Menelao portasse a termine i suoi crudeli propositi. L'eroina, come già avviene nella tradizione, invidia le donne che non sono state mai madri e spose[192] e che sono perite con Troia (att. I., sc. IV, pp. 10-11);[193] la prigioniera ripercorre il suo repentino declino («A Priamo/ nuora, a Ettore moglie, io sopra quante/ donne d'Asia vantò, felice un tempo,/ or senza regno, e senza sposo, e senza/ libertà , per signore ho il mio nimico,/ e nel nimico ho l'odioso amante»)[194] e ammette, come l'Andromaca senecana, che l'unica cosa che la mantiene in vita è Astianatte («Tu sol ancora, /figlio, viscere mie, non vuoi ch'io mora»). Nel confronto con Ermione, derivato dalla tradizione euripidea, la schiava dimostra tutta la sua regalità e dignità di fronte alla giovane spartana che l'accusa di essere "barbara per natal, schiava per legge" (att. I, sc. V, p. 12), nonché di ambire a sottrarle lo sposo e di volerla deridere; la vedova di Ettore dichiara che la fortuna cambia repentinamente e che nessun regno è al sicuro: com'è caduta la grande Ilio, può soccombere anche Sparta, che è un regno minore;[195] pur odiando Pirro e pur considerando ripugnante essere stata assegnata a lui, la troiana rifiuta di fuggire, come le propone la rivale, e preferisce la morte, perché non solo considera la fuga un atto indegno,[196] ma desidera anche rimanere accanto allo sposo defunto (p. 13). Andromaca è pronta ad affrontare da sola Ulisse (att. II, sc. IV, pp. 29-31 «Ancora/ non è sì disperato amor di madre,/ ch'io abbia a porre in obblio dover di moglie./ Per deludere Ulisse/ ho core, ho ingegno, ho via. […] In campo/ d'inganno e frode esca a pugnar l'uom scaltro/ con chi è femmina e madre»),[197] il quale, credendo che la troiana

[189] Si prende qui in esame la prima versione del dramma musicale, limitandosi a indicare in nota le uguaglianze e le differenze principali con Zeno 1730.
[190] Cf. E. *Andr*. 42-46 dove la donna è supplice presso il tempio di Teti.
[191] Cf. Sen. *Tr*. 418-421.
[192] Cf. E. *Andr*. 395-396; 419-420.
[193] In Zeno 1730 att. I, sc. III p. 11, si aggiunge un particolare derivante probabilmente dalla tradizione senecana: Andromaca sostiene di essersi destata dopo un torbido sonno (tuttavia non si menziona l'ombra di Ettore).
[194] Cf. Zeno 1730, att. I, sc. III, p. 11.
[195] Cf. E. *Andr*. 462-463.
[196] Quando nella scena successiva Pirro giunge per salvare Andromaca, la giovane spartana potrebbe fuggire per non incorrere nelle ire dell'eroe, ma anche lei si rifiuta; le due donne, tuttavia, sono differenti, come chiarisce Andromaca: la vendetta della schiava consiste nella sua virtù stessa e non nella morte della rivale; se Ermione desidera che lei venga uccisa, la troiana, invece, le augura la felicità. Fra le due la più "barbara" è la giovane greca, non la sventurata troiana (p. 15 «Vedi qual di noi barbara sia». Cf. Zeno 1730, p. 15).
[197] Cf. Zeno 1730, att. II., sc. XII, pp. 22-24.

abbia ucciso Telemaco, nasconde sotto la ragione di stato il suo proposito di vendetta (att. II, sc. II, pp. 24-25: «Non è, non è sua morte / ciò che chiede il mio sdegno. Il mio figlio ella uccise:/ io vo' ucciderle il suo. Senta la madre la vendetta d'un padre […] Chiederò la mia vittima. Col manto/ del pubblico interesse/ coprirò l'odio mio, tanto più atroce, / quanto men conosciuto»).[198] Nel corso del dramma si assiste a un graduale mutamento dell'atteggiamento della prigioniera verso Pirro: a poco a poco sembra non odiarlo più visceralmente, ma comincia ad apprezzarne la virtù (p.31). Contaminando la versione raciniana con la narrazione senecana, Zeno introduce il tema del sepolcro: su consiglio di Eleno Andromaca decide di nascondere Telemaco e Astianatte dentro la tomba di Ettore,[199] ma, come già accade in Seneca, l'apprensione per la sorte della sua creatura, le sarà fatale; Ulisse, infatti, dopo averla minacciata invano di torturarla,[200] in un primo momento crede alla donna, che riferisce la morte di Astianatte, ma subito dopo si insospettisce davanti al timore della madre: osserva i suoi sguardi angosciati verso la tomba e, dopo averla informata in merito a quale sarebbe stato il destino del figlio se fosse ancora vivo, minaccia, esattamente come nelle *Troadi*, di disperdere le ceneri dell'eroe troiano.[201] La donna allora cede e fa uscire dal sepolcro i due fanciulli (atto III, sc. VI, pp. 44-47),[202] rivelando al nemico che uno dei due è suo figlio. Davanti ai due ragazzi Ulisse, trovandosi in difficoltà, perché non sa capire chi sia Telemaco, ammette di essere stato vinto (att. III, sc. IX, p. 51 «Una femmina mi ha vinto/ di accortezza, e m'ingannò»). Andromaca, pur temendo ancora per Astianatte, davanti a Ulisse si mostra altera e sicura di sé e provoca l'eroe sostenendo che Telemaco crescendo con lei ed Ettore ha potuto apprendere la virtù, cancellando la natura mendace e vile del padre (*ibid*.).[203] Quando Eumeo rivela chi dei due sia il figlio di

[198] Cf. Zeno 1730, att. II, sc. X-XI, pp. 19-21. La suggestione per l'elaborazione di questo passo più essere derivata dalle *Troadi* di Seneca in cui nel confronto fra Andromaca e il cinico Ulisse si allude a un paragone fra Astianatte e Telemaco e al confronto tra il timore di una madre e quello di un padre. Cf. Sen. *Tr*. 593.

[199] In Zeno 1730 att. II, sc. V., p. 30 è lei stessa che pensa alla tomba del defunto sposo come unico possibile nascondiglio.

[200] Cf. Sen. *Tr*. 579-582.

[201] Cf. Sen. *Tr.* 605-641.

[202] Cf. Zeno 1730, att. II., Sc. VIII, pp. 32-34. In entrambe versioni Ulisse, come già nelle *Troadi*, chiede dove sia Astianatte e la donna risponde: «Ov'è Priamo? Ov'è Ettore? Ove tanti altri / Frigi? Tu d'un sol chiedi; ed io di tutti», che riprende il celebre verso senecano *Tr*. 572-573. L'eroe itacese si vanta di aver già vinto madri divine (cf. Sen. *Tr*. 569-570) e di essere sempre riuscito a smascherare i loro piani per salvare i propri figli; inoltre, si discolpa sostenendo che la sventura della donna è voluta da tutta la Grecia e non da lui soltanto (cf. anche att. IV sc. III, p. 59 «A pietà m'indurria l'iliaca donna:/ ma se il fiero garzon restasse in vita, / che ne dirian le argive madri?»). Cf. Sen. *Tr*. 524-528; 550. La donna nei libretti di Zeno parla di Telemaco in maniera ambigua facendo credere a Ulisse che il figlio sia morto. Cf. *supra* "Andromaca a Roma", par. 5.2 "*Troades*".

[203] Vd. anche att. IV, sc. III, p. 58.

Ulisse,[204] Andromaca improvvisa un ultimo disperato tentativo di confondere il rivale (p.57),[205] facendo un sorriso d'intesa a Telemaco, ma è tutto inutile. La donna è costretta a salutare Astianatte fra le lacrime, mentre Ulisse le intima di affrettarsi e di avere lo stesso contegno dimostrato dal giovane pronto a morire. L'intervento di Pirro blocca il sacrificio (att. IV, sc. V, 62-64). Il figlio di Achille promette alla donna amata di continuare a proteggere il ragazzo solo se lei acconsentirà a sposarlo. Andromaca desolata cede (att. IV, sc. VI, pp. 65-67) e ammette davanti a Ermione, che, adattarsi alla sorte, pur a malincuore, è sinonimo di virtù (att. V, sc. II, p. 70). La donna però confida a Eleno che si ucciderà subito dopo le nozze. Al cognato, allora, viene affidato lo stesso compito della Cefisa di Racine:[206] dovrà ricordare a Pirro le sue promesse e fare in modo che Astianatte rispetti il figlio di Achille e rinunci alla vendetta, preferendo essere più saggio che forte (att. V, sc. III, pp. 73-74).[207] Quando Pirro apprende da Eleno[208]ciò che ha intenzione di fare la donna amata, l'eroe decide di lasciarla libera: la farà partire con Eleno e con il figlio verso la terra degli Adani, mentre lui lascerà Troia e sposerà Ermione.[209] L'Andromaca di Zeno così diventa sì regina, ma non dell'Epiro, bensì di un piccolissimo regno, da cui mai potrà rinascere la potenza troiana (att. V., sc. ultima, pp. 79-80: «non l'Epiro/ ma degli Adani il picciol regno è tuo. / Tal ei non è, che un'altra/Troia ne sorga a ingelosir la Grecia. Eleno verrà teco»).[210]

D) Ballo eroico di Onorato Viganò

Nel 1776 alla fine del primo atto del dramma per musica *Farnace*,[211] viene eseguito un ballo eroico, diviso in otto scene, composto da Onorato Viganò (mus. C. Canobbio), intitolato "*Andromaca in Epiro*". La scena si svolge in Epiro. Nell'argomento (pp. 23-24) si dice che Pirro è innamorato perdutamente di Andromaca, che finge di amare l'eroe per salvare il

[204] In Zeno 1730, att. III, sc. II, pp. 43-44 il riconoscimento è dovuto a Ermione. L'agnizione avviene mediante una piccola stella impressa sul petto.
[205] Cf. Zeno 1730, att. III, sc. II, p. 45.
[206] Cf. Racine 1956, att. IV, sc. I, pp. 166-167.
[207] In Zeno 1730, att. III, sc. VII pp. 53-54 Telemaco in disparte ascolta i propositi di Andromaca e poi li riferisce a Pirro.
[208] In Zeno 1730, att. III, sc. VIII, pp. 53-54 da Telemaco.
[209] Ermione aveva progettato la sua vendetta per mano di Oreste (Zeno 1724 att. V, sc. I, pp. 68-70; in Zeno 1730 att. III, sc. X, p. 57 Ermione si accorda con Ulisse).
[210] Questo è un dramma in cui la ragione prevale sulla passione e Pirro acconsente a lasciare libera la donna amata. Ciò spiegherebbe il modesto successo del libretto di Zeno, che nel diciottesimo secolo riceve l'attenzione di soltanto tre compositori, a differenze di quello di Antonio Salvi. Vd. Brown- OgrajenŠek 2010, pp. 134-135.
[211] Dramma musicale di A.M. Lucchini (mus. G. Sarti Faentino) rappresentato a Venezia nel Teatro di San Samuele nel 1776. (prima rappresentazione nel 1727 su musica di A. Vivaldi e poi più volte ripreso e rivisto). Gli antefatti raccontati nell'argomento narrano che a Berenice, sovrana di Cappadocia, rimasta vedova, viene ucciso un figlio per ordine di Mitridate, re del Ponto, padre di Farnace. Quest'ultimo fa rapire poi la figlia della regina, Tamiri, e la sposa contro il volere della madre.

figlio. L'atteggiamento della donna provoca le ire di Ermione. Giunto Oreste come ambasciatore dei Greci, la donna raddoppia le sue dimostrazioni di affetto verso il padrone e ciò acuisce ulteriormente la rabbia della figlia di Menelao, che medita la vendetta. La trama, anche in questo caso, è simile all'*Andromaque*, anche se l'autore esplicitamente dichiara la presenza di differenze. La schiava è ancorata al ricordo del marito e teme per la sorte del figlio, nel cui abbraccio trova l'unico conforto. Pirro non esita a manifestare il suo amore e a prometterle protezione (sc. II, pp. 25-26). Nella terza scena, addirittura, Andromaca con il figlio non solo accompagna Pirro nella sala per ricevere l'ambasciatore greco, ma viene fatta anche accomodare sul trono accanto a lui, amplificando quell'ambiguità di *status* (schiava-regina) già presente in Euripide (sc. III, p. 27). Dopo aver congedato Oreste, Pirro chiede alla donna di sposarlo e promette di essere un padre per Astianatte. Andromaca non può più fingere e rifiuta la proposta. L'eroe si adira, ordina alle guardie di prendere Astianatte e decide di sposare Ermione. La disperazione della madre è tale da chiedere aiuto anche alla rivale, ma senza successo. La donna decide allora di cedere all'eroe (sc. III, p.29), anche se confida a Cefisa il suo proposito di uccidersi subito dopo le nozze. Pirro, dopo aver detto alla giovane spartana di andare via con Oreste, ordina alle guardie di custodire il bambino nella torre ed entra esultante nel tempio di Apollo con Andromaca (sc. IV, p. 30), le adorna il capo con la corona imperiale, le dà la destra e la proclama regina d'Epiro (sc. VI, p. 32). Andromaca si mostra mesta ma rispettosa. L'azione successiva ricalca la trama dell'*Andromaque*, ma l'epilogo ci restituisce un'eroina più forte e determinata di quella francese: la donna, infatti, non solo ordina di vendicare la morte del re, ma "alla testa del popolo assale i fuggitivi" (sc. VIII, p. 33). Quando Astianatte le viene sottratto dai Greci, prima incita i soldati, poi lei stessa, sprezzante del pericolo, si scaglia fra le armi e recupera il figlio strappandolo alla morte.[212]

E) Librettista anonimo (mus. G. Paisiello)

[212] Andromaca compare anche in altri balli: "*Andromaca e Pirro*" con musica di Louis de Baillou, eseguito a Milano nel 1777; *Andromache*, mus. di Peter von Winter, cor. Crux (Monaco, 1780) e, *Andromaca*, mus. di Luigi Belloli, cor. P. Angiolini (Milano, 1806). Quest'ultimo è il ballo eroico pantomimo presente nel dramma giocoso *La Feudataria* di F. Dusseh Cormundi diviso in due atti (pp. 75-83). La prima parte della trama è pressoché simile a quella del ballo analizzato, mentre la seconda sezione è totalmente differente: Pirro riesce a difendersi dai colpi di Oreste e dei Greci; Pilade rapisce Astianatte dalla torre; Andromaca si libera dalle damigelle che vorrebbero frenarla e corre a salvare il figlio. Ermione mente alla donna disperata, dicendole che il figlio è già morto. Andromaca inizia una frenetica ricerca del cadavere, ma i Greci con il piccolo prigioniero, intercettati dagli Epiroti, vengono catturati e Foenio, confidente di Pirro, restituisce il bambino fra le braccia della madre. Pirro riflettendo su quanto accaduto e capendo che Andromaca era disposta a sacrificare se stessa per il figlio, come accade nei drammi di Zeno, rinuncia a lei, decide di sposare Ermione e bandisce dal suo regno Oreste e Pilade.

Nel 1797 a Napoli, presso il Teatro San Carlo viene rappresentato il dramma "*Andromaca*" di un librettista anonimo (mus. G. Paisiello),[213] in due atti. L'opera contamina le *Troadi* di Seneca con l'*Andromaque* di Racine. La scena si svolge a Troia, dopo la distruzione del palazzo reale di Priamo. Andromaca si risveglia atterrita da un sogno in cui lo spettro di Ettore le riferisce che Astianatte è in pericolo e le impone di salvarlo. La donna è disperata; si sente oppressa e smarrita, incerta e spaventata. Le immagini del figlio e del marito defunto si confondono (la prima scena del primo atto si apre con «Ettore…ah, dove sei?» e si chiude con la stessa domanda rivolta al figlio «Caro figlio ove sei [?]»). Quando sopraggiunge il cognato indovino in compagnia di Astianatte, la donna prima abbraccia il figlio e piange, poi racconta il sogno. Eleno decide di portare con sé il piccolo e concorda con la madre un appuntamento presso il sepolcro di Ettore, raccomandandole di moderare la sua angoscia, per evitare che il pianto possa tradire il figlio (att. I, sc. II, pp. 11-12). Nel frattempo Ulisse, dopo aver riferito ai soldati l'oracolo di Calcante (le navi dei Greci non potranno salpare dal porto troiano, finché Astianatte non sia morto) incontra Andromaca; la donna gli chiede spiegazioni, ma l'eroe itacese la tratta sprezzantemente. La prigioniera coraggiosamente lo mette in guardia sulla volubilità della sorte: com'è caduta Troia, può soccombere anche Itaca e se Astianatte è in pericolo, un giorno potrebbe esserlo anche suo figlio Telemaco (att. I, sc. IV, p. 15). Andromaca si sente vittima di un empio destino (att. I, sc. VI, pp. 20-21) e non sa se credere alle promesse di protezione di Pirro. Mentre il figlio di Achille affronta Ulisse e gli comunica la sua decisione di voler salvare Astianatte, Andromaca si reca presso il sepolcro di Ettore, dove Eleno ha deciso di nascondere il piccolo. Andromaca tentenna, nonostante il cognato la incoraggi ad affrettarsi. La donna sta ancora baciando e abbracciando il figlio fra le lacrime, quand'ecco che sopraggiunge Pirro, che promette che non la tradirà, che crescerà Astianatte come figlio suo e che offrirà a Eleno una parte dei suoi regni (att. I, sc. XI, pp. 25-28). Andromaca, temendo che il suo segreto non sia al sicuro e che qualcuno dei Mirmidoni riveli il nascondiglio di Astianatte, tenta di uccidersi, ma viene fermata da Menandra, sua confidente, e da Eleno. La donna dichiara di non aver più nulla per cui vivere, anzi, di essere morta già da tempo insieme a Ettore (att. II, sc. IV, p. 43). Quando Ulisse ordina ai soldati di distruggere il sepolcro di Ettore e di disperderne le ceneri, Andromaca, allora, nel tentativo di salvare almeno le ceneri, chiede a Eleno di far uscire Astianatte. Pirro, tuttavia, insieme ai suoi soldati combatte contro Ulisse,

[213] L'edizione del libretto presa in esame è quella del 1798, rappresentata nel Teatro La Fenice a Venezia.

riesce a salvare Astianatte e a restituirlo alla madre (att. II, sc. IX, pp. 51-54). Andromaca, grata a Pirro, lo sposa e parte insieme a lui alla volta di Fizia (sc. ultima, p. 55).

F) Giulio Artusi

Nel Carnevale del 1804 l'abate G. Artusi rappresenta a Genova un dramma musicale dedicato alla vedova di Ettore, in due atti, ambientato a Butroto (mus. S. Pavesi). Senza ripercorrere la trama, che a grandi linee è la medesima di quella dei componimenti di Salvi, si può notare che Pirro dimostra per il fanciullo sentimenti di affetto reali, come riflesso dell'amore che prova per la madre (Cf. att. I., sc. VII, p. 14: lo bacia, lo accarezza, lo tratta con affetto). L'uccisione del bambino progettata da parte di Pirro viene concepita come un sacrificio il cui officiante sarà lo stesso figlio di Achille: il piccolo indossa una veste bianca e diventa la vittima sacrificale che sancirà l'amicizia fra Pirro e i Greci nel giorno delle nozze di Pirro ed Ermione (att. I., sc. XIV, pp. 23-24). L'arrivo di Andromaca e la sua decisione di sposare l'eroe (con il proposito di uccidersi successivamente. Cf. monologo in att. I, sc. XIII, p. 22) ferma il colpo che Pirro stava per infliggere sul corpo del bambino. Il secondo atto è incentrato sul rapimento del fanciullo da parte di Pilade, amico di Oreste e capitano dell'esercito di Pirro. Andromaca in un primo momento crede che l'eroe l'abbia tradita,[214] poi però si affida totalmente a lui per riavere il bambino (att. II, sc. VII, pp. 39-41). Il dramma termina con la restituzione di Astianatte in cambio di Oreste, arrestato per aver attentato alla vita di Pirro.

G) Librettista anonimo (mus. G. Tritto)

Nel 1807 viene rappresentata a Roma l'opera seria "*Andromaca e Pirro*", in due atti di un librettista anonimo (mus. G. Tritto).[215] In questo dramma la vedova di Ettore viene presentata sempre di corsa, alla ricerca di qualcuno (corre incontro a Ulisse, raggiunge velocemente Eleno e Menandra) o di qualcosa (temendo che i Mirmidoni rivelino il nascondiglio del figlio, ansiosa e affannata "cerca" il suicidio). La donna, dopo l'apparizione di Ettore in sogno, è affranta e disperata perché le è rimasto solo il figlio (att. I, sc. I, p. 8: «Non ho patria più, né soglio,/ senza sposo e prigioniera/ vuol la sorte mia severa, / che mio figlio perda ancor!/ Chi di Madre ha in sen il core/ sol comprende il mio dolor»), in tutto simile allo sposo defunto (att. I, sc. I, p. 9: «Oh come figlio sei/ al tuo gran genitor simile in tutto»). Quando Pirro le rivela il suo amore, la donna gli chiede di agire solo per il

[214] Cf. Salvi 1701 e Salvi 1753.
[215] La trama è molto simile a quella dell' "*Andromaca*" del 1797, accompagnata dalla musica di Paisiello.

suo valore e non per i suoi sentimenti, al fine di non incorrere nel biasimo generale;[216] il suo atteggiamento nei confronti del nemico odiato si modifica gradualmente e a poco a poco diventa più sereno (att. I, sc. VII, pp. 14-16). Quando Astianatte viene nascosto nella maestosa tomba del padre su consiglio di Eleno, il coro di Mirmidoni promette che lo proteggerà (att. I, sc. X, pp. 18-20) e Pirro giura di difendere il bambino e di allevarlo come un figlio e un re (att. I, sc. XII, pp. 20-23). Dopo l'apertura del sepolcro e la cattura del bambino, Pirro, vedendo Andromaca che si abbandona piangente su un masso, affronta l'Itacese; il figlio di Achille snuda la spada e va incontro al nemico e contemporaneamente quest'ultimo si accinge a ferire Astianatte, ma Eleno, giunto alle spalle di Ulisse, ferma il colpo. Il ragazzo così fugge verso la madre (att. II, sc. IX, p.33-35). L'ultima scena termina con la spontanea decisione di Andromaca di sposare Pirro (p. 36: «Pirro io giammai ti ho amato e mai potea/ amare un greco, ed un figlio di Achille./ Or che il figlio mi salvi,/ tu non sei più nemico, e poiché l'ombra/ del consorte è placata,/ io dall'antica fè son liberata:/ ecco la mano e il core»).

H) Giovanni Gucci

Nel 1817 viene stampato a Forlì il melodramma del faentino Giovanni Gucci "*Andromaca*". In questo dramma si registra la presenza di personaggi nuovi: Araspe, ufficiale di Pirro, innamorato di Ermione, e Fenice, governatore del figlio di Achille e suo confidente (e, come già nell'*Andromaque* di Racine, suo precettore[217]). La scena si svolge nella reggia di Epiro. Andromaca aborre le nozze con il padrone, ma l'eroe non riesce a rinunciare a lei: si è innamorato della schiava immediatamente e, non appena l'ha vista, non è riuscito a resistere alla sua bellezza. Pirro ricorda il loro primo incontro: la donna era in lacrime, perché proprio in quel giorno lui stava distruggendo la sua reggia (att. I, sc. I, p. 21). L'eroe giura che nessuno li dividerà se non la morte; ama tutto di lei, anche "il leggiadro […] pargoletto" (*ibid*.) e rifiuta le nozze con Ermione (att. I, sc. I-II, pp. 22-25). Andromaca, invece, odia con tutta se stessa l'eroe (att. I, sc. IV, p. 29: « Di Pirro l'amore odio in me desta»). Ripercorre il suo passato sventurato e si angustia per il suo presente. Deplora la volubilità del suo destino (*ibid*.: «Oh! Da quale sono io grado scaduta!/ Più beata di me non era alcuna/ fra le nuore troiane; or desolata/ sommersa in mar di pene/ prigioniera mi vivo in queste arene»). Nulla le rimane se non le ceneri del defunto marito e Astianatte, "frutto soave di casto ardente amore" (*ibid*.). Nel suo monologo, sulla scia del modello omerico (*Il*. 22.484-

[216] Cf Racine 1956, att. I, sc. IV, p. 144.
[217] In att. I, sc. I, p. 20 Fenice dichiara di essersi occupato dell'eroe da piccolo.

507), immagina il figlio orfano cacciato via dai vecchi amici del padre e la sua sorte disgraziata (*ibid*.: «E tu sangue d'Ettorre tu dovrai/ all'orgoglio servire/ della stirpe di Achille? Andrai tu caro/ agli amici del padre? Ah, quanti forse/ conoscerti, vederti avrian a sdegno/ pargoletto infelice? Oh, quanti forse: / via di qua, ti dirian, venendo ad essi/ la tua misera vita lamentando»). Quando Pirro le propone il trono e si dichiara pronto a essere il padre di Astianatte (att. I, sc. V, p. 31), la prigioniera rifiuta in maniera sprezzante: per lei Pirro è soltanto un nemico; in lui vede non solo il figlio di chi le ha ucciso il marito, trascinandolo tra la polvere, dietro il carro, ma anche il responsabile della distruzione di Troia e dell'uccisione di Priamo (att. I, sc. V, p. 32). La reazione dell'eroe è immediata: se la schiava non lo sposerà, consegnerà il figlio alla morte e lei sarà l'unica responsabile del suo terribile destino (*ibid*.). La prigioniera, disperata, chiede inutilmente aiuto anche alla rivale Ermione, pregandola di convincere l'eroe a lasciarla libera: lei andrà lontano a condurre insieme al figlio una triste e solitaria vita.[218] Nell'ultima scena del primo atto (p. 48) Andromaca, acconsentendo alle nozze, chiede a Pirro solo il tempo di recarsi alla tomba del consorte per chiedere perdono. La donna invoca Ettore (att. II, sc. I, p. 49), affermando che le nozze sono per lei funeste (qaélamov= qaénatov) e che si sente una vittima di Imene (att. II, sc. I, p. 50). Andromaca, suo malgrado, si è sostituita a Ermione, indossando le vesti e le bende regali che le ancelle avevano tessuto per il matrimonio della figlia di Menelao (att. II, sc. III, p. 53). Proprio quest'ultima, adirata e offesa, libererà la rivale dall'aborrito matrimonio: prima che Andromaca, nel tempio di Giove, porga la mano destra a Pirro, Ermione uccide il traditore e subito dopo si suicida (pp. 56-59).

I) Luigi Romanelli

Nel 1822 viene rappresentata a Milano, presso il Teatro alla Scala l'opera seria *Andromaca*, in due atti di L. Romanelli (mus. V. Pucitta).[219] Rispetto ai modelli *(Troadi* di Seneca e

[218] Cf. Racine 1956, att. I, sc. IV, p. 145 dove la donna rivolge questa preghiera direttamente a Pirro. In att. III, sc. IV, p. 161 alla richiesta di aiuto di Andromaca, Ermione, come in questo melodramma, le risponde che l'unica che può convincerlo è la lei stessa.

[219] Qualche anno prima, nel 1819, nel Teatro Real di San Carlo a Napoli, viene rappresentato il dramma di A. L. Tottola (mus. G. Rossini), "*Ermione*", in due atti, che ricalca la trama dell'*Andromaque* di Racine, come esplicitamente dichiarato dall'autore nell'argomento iniziale. Il primo atto inizia con l'incontro tra madre e figlio. Astianatte sta riposando in un luogo sotterraneo custodito da guardie. Andromaca giunge sul finir della notte a fargli visita. Subito la troiana nota la somiglianza del bambino con il padre defunto e dichiara che lei è ancora in vita solo per lui. Pirro concede alla donna di vedere Astianatte un'ora sola al giorno e, trascorso quel tempo, i due si salutano fra le lacrime (att. I, sc. I, p. 2). Ermione odia Andromaca, che è trattata da regina dallo stesso Pirro (in att. I, sc. IV, p. 15 Pirro invita la prigioniera a sedersi accanto a lui nella sala del trono, benché lei sia rimasta in disparte). Andromaca cede alle richieste di Pirro, per salvare Astianatte, ma giura all'anima di Ettore che non lo tradirà (att. II, sc. I, p. 23). Ermione l'accusa di usare "arti e vezzi" per raggiungere il trono, ma la troiana le

Andromaque di Racine), si notano differenze, soprattutto in merito al ruolo di Calcante: l'indovino, infatti, d'accordo con Ulisse, che desidera lo sterminio della famiglia reale troiana, afferma che l'oracolo di Apollo richiede il sacrificio di Astianatte. La prima presentazione dell'eroina è indiretta: Ulisse, quando Pirro domanda dove sia la prigioniera, la descrive con tratti che la caratterizzano subito come madre premurosa e nello stesso tempo regina orgogliosa (att. I, sc. III, p. 13: «Là fra gli avanzi/ della reggia di Priamo il figlio al seno/ fors'ella stringe; e mentre alle frigie matrone in lui promette/ dell'Asia le vendette- altera e lieta/ vanta gli affetti suoi»). Quando Cassandra annuncia alla vedova di Ettore l'oracolo pronunziato da Calcante e le consiglia di offrire se stessa a Pirro per ottenere protezione per il figlio, Andromaca inorridisce:[220] è confusa, agitata, in lacrime; non riesce neppure a immaginare la possibilità di sposare Pirro e decide, come nelle *Troadi*, che l'unico che possa salvare Astianatte sia proprio il padre defunto: dopo averlo abbracciato, quindi, lo nasconde, alla presenza delle donne troiane, dentro il sepolcro di Ettore (att. I, sc. V, p. 15). Lo scontro verbale tra Ulisse e Andromaca è piuttosto breve e poco articolato: l'Itacese simula lodi e dolcezza, ma Andromaca lo smaschera subito. Quando l'eroe ordina di distruggere la tomba, la donna fa uscire Astianatte che le viene subito strappato dalle braccia (att. I, sc. VII, pp. 16-18). La madre allora si affida a Pirro: non promette il suo amore, ma lo incita a combattere e a vincere per lei (att. I, sc. VIII, p. 19). Calcante comincia a temere le conseguenze e paragona Andromaca a una Baccante (att. I, sc. IX, p.20). Quando si sta apprestando il sacrificio del bambino, la donna offre se stessa al posto del figlio (att. I, sc. X, p. 21), ma interviene Pirro che ferma i Greci con le armi. Nel secondo atto Andromaca ha uno scontro verbale con Agamennone: l'eroe non ha alcuna pietà del dolore della madre. La donna gli ricorda che, pur essendo il padre, ha condannato a morte la figlia Ifigenia, ma l'Atride non se ne cura: Andromaca dovrebbe imitarlo perché lui ha dato il buon esempio curando gli interessi della società e non quelli personali (att. II, sc. III, pp. 25-26). Quando Pirro riferisce ad Andromaca di essere riuscito nuovamente a bloccare il sacrificio che i Greci stavano apprestando e di aver saputo dove è nascosto Astianatte, l'atteggiamento della prigioniera verso l'eroe comincia a mutare: il figlio di Achille è la sua unica speranza e il suo conforto. La donna si sente quasi impazzita, ma con dolcezza e nello stesso tempo con esitazione, chiede comprensione all'anima del defunto consorte e confessa di essersi innamorata del suo padrone. Proprio nel momento in cui i due

risponde con fierezza, affermando di essere diversa da lei (p. 24). Proprio mentre Andromaca e Pirro si stanno sposando, Oreste, ubbidendo alla volontà dell'amata Ermione, uccide il figlio di Achille.

[220] Cf. Ecuba in E. *Tr*. 699-705.

si dichiarano amore vicendevole, si vede precipitare Astianatte giù dalla torre (att. II, sc. VIII, pp. 30-32). Andromaca, affranta, afferma che la perdita di un figlio rappresenta il dolore più grande che si possa provare (att. II, sc. XI, p. 35) e vuole morire; fra le braccia di Pirro dichiara di amarlo e che lo amerà per sempre, ma che la sofferenza è troppo forte per permetterle di sopravvivere. Si agita ed è quasi delirante, ma improvvisamente e inaspettatamente, su un carro circondato da Tritoni e Nereidi, compare Nettuno che, *deus ex machina*, tiene tra le braccia il piccolo ancora vivo. Il lieto fine "riporta in vita" Andromaca, che affida Astianatte alla protezione di Pirro.

3.2 Considerazioni generali sulla figura di Andromaca nel melodramma italiano

I vari libretti, in alcuni casi dei medesimi autori, musicati da compositori diversi ed eminenti, contaminando principalmente le opere di Seneca e Racine, si differenziano in alcuni particolari, ma nella sostanza rimangono pressoché identici. I librettisti tendono a rappresentare l'eroina come supremo esempio di moglie fedele e madre devota. La troiana si presenta come una donna forte e sicura di sé, dignitosa e altera, pronta a competere in inganni con Ulisse e a escogitare ogni genere di astuzie per salvare il proprio figlio. Il melodramma tenta di non contaminare la figura dell'eroina e di mantenere solida la sua virtù. Per questa ragione, anche quando cede alle lusinghe di Pirro, i librettisti tendono quasi a giustificare il comportamento della donna, presentandolo come graduale, giusto e quasi naturale (Pirro è il degno successore di Ettore, che merita l'amore della troiana). Andromaca è la moglie fedele che non cede o cerca di non cedere alle *avances* di Pirro e che a volte è anche disposta a morire pur di non offuscare quella virtù di cui va fiera (Zeno 1724, att. V, sc. III, p. 73 «Quello sposo tradir per cui sol vissi?/ T'inganni. In faccia ai Numi/ io giurerò d'esser consorte a Pirro: ei giurerà d'esser sostegno al figlio; E lo sarà»); è la vedova che non riesce a liberarsi dal ricordo del marito defunto e che invoca Ettore nella disperazione; è la madre ingegnosa per necessità; è il modello da seguire, che insegna agli altri quale sia il giusto modo di amare (Zeno 1724, att. V, sc. ultima, p .79, Pirro dichiara: «Di questa donna / la virtù ne ha il trionfo. E sposa e madre/ ella mi insegna come amar si debba»), ma è anche la donna che accetta il suo destino, si adatta alle nuove situazioni e che sa perdonare il nemico e concedergli una seconda possibilità.

4 L'Andromaca virgiliana in Baudelaire

Charles Baudelaire, autore parigino nato nel 1821, conoscitore della cultura classica,[221] si ispira al personaggio mitico di Andromaca ne *Le Cygne* (inserita ne *Le Fleurs du Mal* 89). La lirica viene pubblicata per la prima volta su "La Causerie" il 22 gennaio del 1860 ed è dedicata a Victor Hugo, dopo che questi, in seguito al colpo di Stato del 2 dicembre 1851 con cui sale al potere Napoleone III, è costretto ad andare in esilio, come l'Andromaca di Virgilio.[222] L'autore stesso in una lettera inviata all'amico il 7 dicembre 1859 scrive che l'ode nasce da una suggestione derivata dall'immagine di un animale sofferente (il cigno), rievocante in lui il pensiero del poeta lontano attanagliato dal dolore.[223] Pur non potendo ripercorrere nel dettaglio la vita dell'autore, le sue opere e l'evoluzione delle *Fleurs du Mal*, per cui è a disposizione un ricco repertorio bibliografico,[224] sarà utile tuttavia ricordare alcune vicende biografiche che hanno sicuramente contribuito alla composizione di tale lirica.

Rimasto orfano di padre a sei anni, la madre vedova, Carolina Dufays, si risposa con un ufficiale di carriera, Jacques Aupick. I vari lutti familiari configurano "*le famiglie Baudelaire- Dufays-Aupick"* come *"una curiosa associazione di orfani e vedovi, votati testardamente, contro la cattiva sorte, al matrimonio*."[225] Il 'tradimento' della memoria del padre da parte di Carolina Dufays lascia un segno indelebile nella vita del poeta che è legato alla genitrice da un rapporto conflittuale fino alla morte di Aupick (1857). Il comportamento della madre risulta contrapposto a quello della fedele e devota Andromaca virgiliana. Si ha quasi l'impressione che l'autore, anche dopo essersi riappacificato con la genitrice in seguito alla scomparsa del patrigno, voglia implicitamente ancora una volta accusare la vedova per la sua mancanza di fedeltà, contrapponendola a una donna che incarna, nell'immaginario collettivo, il più alto grado di devozione per il marito.

Sono inoltre anni tristi quelli che precedono la composizione di questi versi: Baudelaire, rivoluzionario antiborghese e antiprogressista, aristocratico deluso dalla proclamazione della Seconda Repubblica francese e dall'instaurazione al potere di Napoleone III, matura la convinzione della crudeltà della natura umana e dell'impossibilità di correggerla. L'autore si

[221] Frequenta il prestigioso collegio Louis-le Grand, con risultati brillanti nonostante il suo comportamento non sempre disciplinato. Eccelle anche nella composizione di versi latini, per cui nel 1837 ottiene a scuola il secondo premio. Vd. Raboni 1977, p. 24; Berardinelli 2010[6], p. IX.
[222] La Penna 2007 p. 137 sottolinea come Virgilio fosse il poeta particolarmente amato da Hugo.
[223] Pichois- Ziegler 1973, pp. 622-623.
[224] Vd. per esempio Pichois 1975, pp. IX-LVII; Raboni-Montesano 2001[5], pp. XI-XLIX; Macchia- Frezza 2008[15], pp. 5-54.
[225] Macchia-Frezza 2008[15], p. 5.

isola,[226] dilapida il patrimonio paterno e diventa sempre più povero. Nel 1857 è processato insieme al suo editore per la pubblicazione di liriche ritenute oscene all'interno de "*I Fiori del Male*" e viene condannato alla loro eliminazione e al pagamento di una multa di trecento franchi. Dopo la morte del patrigno, come abbiamo detto, si avvicina di nuovo alla madre e mantiene un rapporto altalenante con Jeanne Duval, una danzatrice e attrice teatrale mulatta, che deve sostentare, pur con gravi difficoltà economiche, fino al 1862.[227]

Tutte queste tristi vicissitudini personali fanno sì che in lui cominci a manifestarsi "*una forma di religione del dolore, di larvato masochismo*"[228] e quindi non c'è da sorprendersi che Virgilio, presentando la sua vedova troiana che si crogiola nel dolore e vive una vita parallela alla realtà, fossilizzata nell'atmosfera lugubre di un sepolcro vuoto, abbia ispirato il sofferente e depresso, seppur lucidissimo, animo del poeta.

Andromaca simbolicamente si adatta bene al pensiero del poeta che, rifiutando il progresso e dimostrandosi intollerante verso "*le nuove forme di convivenza e sopravvivenza imposte dall'ascesa della borghesia mercantile e industriale e dall'affermarsi dei modi di produzione capitalista*",[229] si dimostra più vicino alla 'barbara' che non ai civilizzati Greci. Attualizzando un concetto che era già stato espresso nell'*Andromaca* di Euripide,[230] la vera 'inciviltà' è quella che ha distrutto le città, (Parigi in particolare); è quella che strappa radici e ricordi e lascia l'uomo profondamente solo e dolente; è quella che fa perdere i punti di riferimento; è quella che non ti lascia speranze e non permette illusioni.

Andromaca e il Cigno esprimono allegoricamente tale concezione e in loro si identifica, non solo il destinatario dell'ode, ma anche e soprattutto il suo autore.

Baudelaire trae la sua ispirazione dall'*Eneide* di Virgilio, come si evince chiaramente dall'epigrafe comparsa nel 1860 ("*Falsi Simoentis ad undam*", secondo emistichio di *Aen.* 3.302), e dalla dichiarazione stessa del poeta nei *Projets de préface* del 1861 (in "*Note sur*

[226] Ma già la sua adesione al dandismo costituisce una forma di isolamento, rappresentando un modo per dissociarsi dal mondo e per non perdere la propria identità. Per tutta la ricostruzione storica della civiltà letteraria francese di questo periodo vd. *SCLF*, vol. 1, pp. 1143-1239. Raboni 1977, p. 12-13 parla di una maschera di dandy esibizionista ed eccentrico necessaria nel momento in cui l'atteggiamento della borghesia verso i poeti è radicalmente cambiato: non siamo più ai tempi di Racine dove il letterato è un cortigiano, ma in questo periodo entra in crisi la figura sociale del poeta, che, se non possiede una rendita personale per vivere, ha necessità di accattivarsi le attenzioni dei lettori. E così Baudelaire pensa che il modo migliore sia quello di inventarsi un personaggio, che incuriosisca e induca a comprare le sue opere.

[227] Anno in cui la donna, divenuta cieca e malata di sifilide, muore.

[228] Macchia-Frezza 2008[15], p. 9. Subito dopo la fine del liceo, il poeta ama frequentare donne reiette ed emarginate (prostitute) e , dopo il suo viaggio verso India, interrottosi presso le isole Mauritius, prima di giungere a destinazione (1841), matura una vera passione per l'esotismo, che si evince anche ne "*I fiori del Male*".

[229] Raboni 1977, p. 17.

[230] Vd. *supra* "Andromaca in Euripide" par. 2.1 "*Andromaca*".

les plagiats" indica Virgilio per il passo in cui si menziona Andromaca.).[231] Il testo fa parte della seconda sezione de "*I Fiori del Male*", i *Tableaux parisiens*,[232] diciotto quadri parigini in cui agiscono varie figure poetiche e allegoriche (il Sole, la vecchietta, il cigno, la mendicante dai capelli rossi) e in cui il poeta "*diventa interprete poetico dell'inferno della città moderna*".[233] La lirica è divisa in due parti (vv. 1-28 e 29-52): nella prima sezione il poeta ricorda Andromaca e il cigno; nella seconda c'è la riflessione e l'aggiunta di altre immagini che si incentrano sul dramma dei vinti, dei naufraghi, degli esuli, degli orfani, dei reietti in generale. La lirica, come osserva Macchia, viene scritta in uno dei momenti più difficili dell'autore: si sente sperduto, divorato dal desiderio di morte, dai ricordi della madre vedova da giovane e da vecchia, dalla fine della passata felicità.[234] Andromaca che vaga lungo il "falso Simoenta" ha il suo doppio nel cigno scappato dalla gabbia e che ha perduto il suo luogo natio. Entrambi affrontano situazioni simili: i due hanno recuperato ironicamente la libertà, ma sono di nuovo imprigionati in una realtà diversa da quella del passato.[235] La fusione fra l'animale e la vedova si avverte non solo nell'*immense majesté* di Andromaca (v. 3), che corrisponde simbolicamente al collo teso verso l'alto del cigno (v. 27), ma anche nell'umanizzazione del cigno "dai piedi palmati" (v. 18: *pieds palmés*) e nell'assunzione di tratti zoomorfici della donna (v. 38 *vil bétail*).[236] La donna del mito mantiene inalterate le sue tradizionali caratteristiche virgiliane: è mesta e le sue lacrime ingrossano il *petit fleuve*, immagine miniaturizzata del luogo in cui risplendette l'immensa maestà (*immense majesté*) del suo dolore di vedova. Il falso (*menteur*) Simoenta è uno specchio misero e triste (*pauvre et triste miroir*) del vero fiume abbandonato, simbolo della patria.

Nella seconda strofa il poeta dichiara che l'immagine di questa donna è riaffiorata nella sua mente allorché, attraversando la nuova piazza del Carrousel, si è ricordato del vecchio e popolare quartiere, da lui stesso un tempo frequentato (e poi demolito per il progetto

[231] Pichois 1975, p. 184. Sugli influssi di altri autori o sulle riprese di testi dello stesso autore vd. Bernardelli 1976 p. 625 che scorge, però, nel *Génie du Christianisme* di Chateaubriand il vero principio ispiratore della lirica. L'opera è scritta fra il 1795 e il 1799 dall'autore durante il suo esilio in guerra e presenta notevoli analogie con il testo di Baudelaire tra cui anche il riferimento all'esule Andromaca. Il poeta stesso sostiene che Chateaubriand sia stato un suo modello (*ivi*, p. 630). Per i riferimenti a Virgilio in altre opere dello stesso autore vd. Macchia in *EV s.v.* Baudelaire.

[232] Questa sezione viene inserita nella seconda edizione dei Fiori del Male nel 1861.

[233] Raboni 1977, p. 14. Quest'ultima insieme alla sua moltitudine di abitanti viene percepita in tutta l'opera da un lato come un'entità nemica da evitare, dall'altro come oggetto d'amore.

[234] *EV s.v.* Baudelaire e Macchia 1985, pp. 344-346 in cui lo studioso evidenzia come Baudelaire sia stato attratto dalla figura della vedova.

[235] Nelson 1961, p. 161.

[236] Cf. *EV s.v.* Baudelaire.

dell'urbanista Haussmann[237]). L'autore prova nostalgia della povera sporca cittadella abbattuta per una Parigi nuova che ha spazzato via la vecchia. Il mondo antico fa irruzione in quello moderno e si fonde con esso in un'unica grande tragedia. L'affermazione "*Le vieux Paris n'est plus"* rievoca l'Ilio abbattuta, incendiata, rasa al suolo. Si odono le parole lacrimose delle prigioniere troiane euripidee: «Troia non c'è più» (E. *Tr.* 1292: o\ud' ἔτ ' ἔsti Troiéa"; cf. *Tr.* 1323). La situazione del cigno e dell'eroina sono speculari. Entrambi dopo un periodo di prigionia riacquistano la libertà, ma quello che trovano è una realtà diversa da ciò che avevano lasciato: il rigagnolo asciutto non è il "bel lago natale" (vv. 17-24),[238] così come il piccolo fiume a Butroto non è il Simoenta che scorre nella grande Troia. L'autore si sente partecipe della loro sofferenza, perché anche per lui i ricordi sono fonte di malinconia. Baudelaire non si ritrova più nella nuova Parigi, voluta dal piano di riqualificazione urbana di Napoleone III,[239] perché è una falsa Parigi, come è falsa la città di Troia in Epiro. Davanti al Louvre si sente oppresso dall'immagine del povero cigno e di Andromaca. Il suo stato d'animo non differisce da quello di un esule che ha perso i suoi punti di riferimento, come il cigno, come Andromaca, che compiono dei gesti privi di senso, folli, da pazzi (v. 34 *fous*),[240] al contempo contraddittoriamente ridicoli e sublimi; un quadro, questo, che Pirandello avrebbe definito umoristico, perché dietro quella insensatezza si cela un immenso dolore, un desiderio insistente e implacabile di qualcosa che non avranno più (v. 36: *et rongé d'un désir sans trêve;* v.: 45-46 *A quiconque a perdu ce qui ne se retrouve/jamais, jamais!*).[241] La vedova di Ettore, strappata dall'abbraccio del suo sposo, è caduta in mano al superbo Pirro (v. 37-38. Cf. *Aen.* 3.317-319).

Baudelaire riprende le parole di Virgilio: *tombée* (v. 37) rievoca il *deiectam* latino (*Aen.* 3. 317); nel *d'un grand époux* (v. 37) riecheggia il *coniuge tanto* dell'*Eneide* (*Aen.* 3. 318), che anche qui, come nel poema latino, evidenzia il massimo grado di importanza raggiunto nell'esistenza terrena di Andromaca. Il *superbe Pyrrhus* (v. 38) ricalca lo *iuvenem superbum* (*Aen.* 3. 326) riferito al figlio di Achille. La *tombeau vide* (v. 39) è speculare al

[237] Vd. Macchia-Frezza 2008[15] p. 491.
[238] Macchia 1985 p. 347.
[239] Cf. La Penna 2007, p. 135.
[240] Cf. "Andromaca a Roma", par. 3.2 "L'episodio di Andromaca ed Eleno (*Aen.*3. 294- 357; 463-505) ". Qui Baudelaire si riferisce sintatticamente solo al cigno, ma l'analogia con la moglie di Ettore, induce credere che alluda ad entrambi. Cf. anche La Penna 2007, p. 136.
[241] Macchia 1985, p. 344: "*L'accostamento Andromaca-Cigno non è qui un gioco in cui furono maestri i surrealisti[…]. Ciò che non permette l'identificazione o la metamorfosi è l'ironia. Non è l'ironia romantica; è l'ironia crudele e vorace che ci scuote e ci morde*."

tumulum…inanem (*Aen.* 3. 304); il piccolo ruscello senza acqua del cigno (v. 20 *ruisseau sans eau*) imita l'*arentem …rivom* (*Aen.*3.350).[242]

Il poeta "maledetto" ricorda Andromaca, ormai moglie di Eleno, nella posizione e nel luogo indicati dall'autore latino: davanti alla tomba vuota di Ettore, curva (probabilmente per le libagioni) e in estasi (vv. 39-40), perché anche l'autore parigino immagina la vedova troiana come uno spettro del passato, una morta-vivente. Andromaca è un'esiliata e vive di ricordi, ma ciò non le procura la felicità, anzi non le permette di abbracciare una nuova vita. Come si è già visto nell'*Eneide*, Troia non è solo la sua città, ma è il suo mondo. Il poeta nella terzultima quartina abbandona il mito e tramuta la sua principessa barbara in una moderna immigrata di colore, proveniente dalla *superbe Afrique*, che per lei rappresenta "la grande Troia", smarrita, priva dei suoi punti di riferimento, denutrita e malata. L'associazione fra le due donne è manifestata attraverso l'identità verbale fra il verso 1 (*Andromaque, je pense à vous*) e il verso 41 (*Je pense à la négresse*). Accanto a questa c'è un'altra immagine, forse suggerita anch'essa dalla tradizione classica: gli orfani magri, la cui vita si spegne giorno dopo giorno come quella dei fiori (v. 48 *Aux maigres orphelins séchant comme des fleurs*), ci riportano ad Astianatte, privato del padre, morto prematuramente.

Infine l'autore, attraverso un ragionamento che procede dal particolare al generale, rivolge il suo pensiero a tutti i prigionieri, ai vinti (v. 52 *aux captifs, aux vaincus*), a coloro che hanno perso qualsiasi cosa e vivono ancorati a malinconici ricordi.[243] Baudelaire, aprendo la sua lirica con l'allocuzione "*Andromaque, je pensè à vous*!, evidenzia che Andromaca è tutto questo.[244] Dietro la figura della vedova triste e spaesata, dietro il cigno disorientato, si nasconde non solo Hugo, ma lo stesso autore. Il nome dell'eroina e quello di Parigi sono le prime parole dell'inizio delle due sezioni e questo genera indirettamente un'analogia fra Butroto e la capitale francese, entrambe immagini di città morte.[245] Le due sezioni sono concluse simbolicamente, ubbidendo quasi a un rapporto di causa-effetto: ai rimproveri rivolti a Dio che sembra assente (v. 28) fa seguito un proliferare di figure reiette e infelici (v. 52).

I parallelismi con Virgilio sono tanti e non sono soggetti a filtri. La fonte diretta non può essere altro che l'episodio virgiliano, a cui il poeta alcune volte allude, altre, invece, riprende quasi letteralmente. Naturalmente non si escludono altre influenze e/o suggestioni

[242] Vd. anche La Penna 2007, p. 136.
[243] Per Baudelaire come poeta dei vinti vd. La Penna 2007, p. 137.
[244] Si tralascia naturalmente dalla nostra analisi la spiegazione dei versi relativi a Ovidio (v. 25) e alla lupa, chiaramente simbolo della leggenda di Romolo e Remo (v.47).
[245] E il falso Simoenta riempito dalle lacrime di Andromaca altro non è che la Senna. Vd. Nelson 1961 p. 337.

provenienti da autori diversi e appartenenti a epoche differenti (da Euripide[246] a Racine, fino a Chateubriand), ma la presenza del poeta latino augusteo è troppo forte per essere equiparata ad altri testi.[247] Come ha sottolineato Nelson,[248] Virgilio è presente non solo nella rievocazione dell'episodio dell'*Eneide*, ma anche nella tematica: l'esilio nel senso più ampio del termine (isolamento e privazione, abbandono, esclusione, inadeguatezza).[249]

5.1 Andromaca nel Novecento italiano

Andromaca, tra il Seicento e il Novecento, è stata la fonte di ispirazione di vari scrittori europei.[250] Non essendo possibile in questa sede analizzare tutte le opere, si è preferito soffermarsi su due esempi significativi, anche se poco noti, del Novecento italiano.

A) L'Andromaca di Gaetano De Sanctis

Il grande storico dell'antichità Gaetano De Sanctis dedica alla moglie di Ettore un romanzo, scritto nel 1938 ma rimasto inedito fino al 2007.[251] L'opera, quasi sconosciuta, nonostante la recente pubblicazione, è un documento di notevole interesse. L'eroina si trova alla corte di Pirro a Ftia. Il figlio di Achille, però, si trova lontano. La donna viene trattata benevolmente e con rispetto, finché Peleo rimane in vita,[252] ma alla morte del vecchio re, Ermione, gelosa della prigioniera, la condanna a servire insieme alle altre schiave e ad attendere ai lavori più miseri e umilianti. La vedova sopporta la situazione e le volgarità della condizione pensando ad Astianatte, di cui ha perso notizie dopo che, durante la distruzione di Troia, è riuscita metterlo in salvo. Dopo il riconoscimento del figlio, allevato con il nome di Eurianatte, e l'ingresso in scena di un altro ragazzo, considerato suo fratello, Eacida, dietro cui si celerebbe Molosso, la sorte dell'eroina volge nuovamente in suo favore, fino a farla diventare, dopo la morte di Pirro e la fuga di Ermione, a regina di Ftia, che, per salvare il regno, è disposta a sacrificare, come un eroe omerico, la propria vita.

---

[246] Da cui in particolare eredita l'immagine di Andromaca come una vittima innocente, un agnello sacrificato o da sacrificare (v.38 *vil bétail*). Vd. "Andromaca in Euripide" par. 2.1 "*Andromaca*"; par. 2.2 "Commento all'*Andromaca*". La Penna 2007, p. 136 sottolinea che questa espressione accentui il senso di umiliazione palesato da Andromaca in Virgilio.

[247] Cf. Nelson 1961, pp. 332-333 n.2.

[248] *Ivi,* pp. 336-337.

[249] Tra l'altro la menzione di Ovidio (v. 25), poeta esiliato dell'età augustea, non può essere casuale.

[250] Pur non essendo la protagonista, compare fra i personaggi della tragedia "*Troilo e Cressidra*" di Shakespeare del 1601. Si segnalano, inoltre, la tragedia del portoghese Manuel De Figueiredo "*Andromaca*" (1777?) e il dramma "*Andromache or the fall of Troy"*di Thomas Paine del 1820.

[251] L'edizione di riferimento di questo lavoro è appunto questa (posta in bibliografia sotto De Sanctis 2007) ed è stata pubblicata dall'editore Tored.

[252] De Sanctis 2007, pp. 7-8 "*Peleo l'aveva accolta nel suo palazzo a Ftia non come una prigioniera o come una schiava, ma come una principessa che gli avesse chiesto ospitalità*".

Ciò che subito colpisce l'attenzione del lettore di questo romanzo è la cura che l'autore pone nel fondere insieme le fonti letterarie, filologiche e storiche. Il grande indagatore della storia antica, come si sa, rifiuta nel 1931 di giurare fedeltà al regime fascista, motivo per cui è deposto dal suo incarico di professore ordinario di storia antica a Roma (viene reintegrato solo nel 1944).[253] Questa triste esperienza biografica ha sicuramente lasciato il segno nel romanzo: nel 1938, infatti, avviene la promulgazione delle leggi razziali fasciste, ma già l'anno prima entra in vigore, per la difesa della razza,[254] il decreto legge n. 880 che vieta il madamato, cioè l'acquisto di concubine e le nozze fra italiani e africane, considerate inferiori e in stato di sudditanza, facendo parte delle colonie italiane. Il romanzo quindi viene scritto in un clima di razzismo, diffidenza e odio verso le altre razze, in particolare verso le donne libiche, che rivivono in "*quel gruppo di schiave negre, bottino di guerra d'una spedizione piratesca di Neottolemo, sulla costa libica*".[255] Andromaca rappresenta per lo storico la figura che più incarna la condizione meschina in cui versano le prigioniere/ le indigene delle colonie in quei tempi.[256] Nello stesso tempo il ribaltamento della sorte della concubina e delle sue compagne lascia intravedere il pensiero dello storico, per cui il "diverso" non è inferiore e in un qualsiasi momento può riscattarsi. Il suo *Diario* è fondamentale per capire non tanto lo storico, ma l'uomo, i suoi pensieri e le sue sofferenze.

Andromaca è il romanzo che sembra raccontare l'amarezza, l'ingiustizia di quegli anni, l'incomprensibile ragione dei vincitori e la speranza dei vinti; è l'attualizzazione di un mito dietro cui si cela la storia contemporanea.[257] "*Mi resi conto, leggendo col più vivo interesse i racconti di viaggiatori e di missionari, delle condizioni di barbarie in cui viveva nel continente nero una gran parte dell'umanità. Lessi con raccapriccio le descrizioni della*

[253] Accame 1970, pp. 148-149 in cui De Sanctis ricorda che alcuni colleghi vennero a trovarlo per manifestargli il loro sentimento antifascista, ma al contempo per comunicargli la paura per il loro avvenire, se si fossero astenuti come lui dal giuramento.

[254] Il 5 agosto 1938 sulla rivista "*Difesa della razza*" viene pubblicato il manifesto del razzismo italiano. Il fascismo è orientato verso l'esaltazione ossessiva della romanità e la rivendicazione imperialistica. L'Istituto di Studi Romani diventa uno dei maggiori strumenti di diffusione propagandistica. Per il rapporto fra cultura classica e fascismo vd. Canfora 1980, pp. 76-103.

[255] De Sanctis 2007, p. 12.

[256] In base alle nostre conoscenze non si sa nulla sulla genesi dell'opera e sulle motivazioni che hanno indotto lo scrittore a tenere questo romanzo chiuso nel cassetto. L'opera dattiloscritta è conclusa e, come esplicitato dallo stesso De Sanctis, è stata oggetto di una definitiva revisione (Amico 2007, p. 142).

[257] La figura di Andromaca diviene in questo periodo storico la musa ispiratrice non solo di De Sanctis e di Saponaro (vd. *infra*) ma anche di Corrado Alvaro che nel suo saggio "*Pavlova e Medea*" ammette che non aveva mai pensato di scrivere una Medea (*La lunga notte di Medea*, 1949), argomento molto in voga in quei tempi, ma che, invece, gli sarebbe piaciuto scrivere *"un'Andromaca: la fine di Ilio, le donne vinte spartite tra i vincitori, la ricerca e il sacrificio di Astianatte come l'ultimo che avrebbe potuto risollevare il prestigio di Pergamo e unire nuovamente il popolo abbattuto*" (Alvaro 1966, p. 115). Non si può neanche escludere una qualche lettura privata dell'opera di De Sanctis o un semplice colloquio fra i due: Alvaro combatte le stesse battaglie di De Sanctis firmando il manifesto degli intellettuali antifascisti nel 1925 e opponendosi nel 1954 insieme allo storico all'edificazione della campagna romana.

tratta degli schiavi. Mi convinsi che era stretto dovere dei popoli civili fare sì che la razza nera entrasse anch'essa nella via della civiltà, e che questo non poteva avvenire se non per mezzo dell'occupazione e della colonizzazione europea, la quale sarebbe stata ugualmente vantaggiosa ai vincitori e ai vinti, ai dominatori e ai dominati, e avrebbe dovuto mirare non già a sfruttare questi a profitto di quelli o a tenerli in perenne stato di inferiorità ma ad elevarli al livello degli altri popoli civili, a farli partecipi di quel progresso che noi, grazie al classicismo greco-romano e al Cristianesimo, avevamo saputo conquistare per primi. E poiché quanto leggevo intorno alle guerre dei Francesi e degli Inglesi contro gli indigeni africani e asiatici mi dava la persuasione che, se essi erano riusciti a vincere e a conquistare, erano però venuti meno alla loro missione di umanità e civiltà."[258] In questo romanzo c'è tutto l'intimo sentire di De Sanctis: l'autore affida proprio ad Andromaca il compito attuare questa missione umanitaria. La conquista del potere della vedova troiana, che conduce alla pacificazione generale, come nell'*Odissea*, si conclude con il doppio matrimonio e la fine delle violenze e della 'tirannide' di Ermione, dando quasi voce al suo pensiero, sintetizzato nel "*nihil violentum durabile*" del suo diario.[259] L'amore di Andromaca per la patria è lo stesso che il De Sanctis prova per la sua Italia, senza scadere in nazionalismo; il senso di solitudine dell'eroina catapultata in un mondo che non le appartiene è il medesimo del grande storico, come si legge in una nota del 17 luglio 1938: "*È terribile cosa il non poter conversare con gli altri. È il castigo di quelli che non hanno amici e di quelli che vivono in solitudine*";[260] l'anelito alla pace presente nel suo scritto rispecchia i suoi propositi antinterventisti nella guerra del '15-'18;[261] la fiducia della vedova nel futuro e nella sorte è simile all'ottimismo cristiano basato sulla fede ferrea nel Dio trascendente e nella Provvidenza che accompagna la vita di questo grande indagatore della storia greca e romana.[262] Il ritratto dell'autore che Momigliano ci lascia rispecchia perfettamente quello di Andromaca, in cui De Sanctis pare celarsi per spirito, forza e tenacia: "*Si muoveva, si era sempre mosso per vie sue, solitario anche in compagnia. Ma nella solitudine non perdeva il contatto con le altre persone; le emozioni di odio e di amore erano in lui tenacissime e talvolta esplosive; fedele nelle amicizie e senza esitazione nelle*

[258] Accame 1970, pp. 10-11. Nel romanzo le tradizioni africane vengono presentate come inadeguate e incivili in quanto si celebrano riti orgiastici (De Sanctis 2007, p. 16) o si tiene un anello al naso (De Sanctis 2007, p. 17). Le schiave libiche rifiutano la libertà per non tornare in patria (De Sanctis 2007, p. 60).
[259] Accame 1970, p. 144.
[260] De Sanctis, al di là delle vicissitudini politiche che lo costringono a stare lontano dagli ambienti accademici, è afflitto dalla cecità dal 1931 benché nonostante la malattia, continui a scrivere e a interessarsi della storia antica. Vd. Momigliano 1957, p. 350.
[261] Accame 1971, p. 10.
[262] Accame 1957, p. 227.

inimicizie. La solitudine, il coraggio, la lealtà, la chiarezza del proposito lo facevano un comandante nato. Se non fosse stato capo di una banda di storici, avrebbe potuto essere capo di una banda di irregolari in una guerra di suo gusto."[263]

Come afferma Marchetta, fra il passato e il presente si produce un reciproco scambio di vita, una vera e propria simbiosi[264] e in questo romanzo avviene la stessa cosa fra il mito e la realtà che camminano l'uno accanto all'altra, intrecciandosi e fondendosi in un *unicum*.

L'opera si articola in dieci capitoli che narrano la parabola discendente e ascendente dell'eroina. Il testo si sviluppa come una sorta di percorso di formazione del personaggio, che, lungi dall'essere statico, come perlopiù lo presenta la tradizione, è dinamico, subendo lungo la narrazione una profonda metamorfosi: all'inizio troviamo l'Andromaca classica, tutta concentrata su di sé e sul suo dolore, con il pensiero fisso a Ettore e Astianatte, virtuosa e dignitosa. Man mano che la vicenda si snoda, il personaggio prende sempre più coscienza della sua situazione e di quella delle compagne di schiavitù, arrivando addirittura a condividere volontariamente i loro lavori e a trovare piacere nella loro compagnia. Andromaca a poco a poco abbandona la sua solitudine e si circonda di amiche, di alleate e figli da cui è amata e stimata. Si dedica al prossimo, ai più infelici, diventa la madre 'adottiva' di una giovane prigioniera, Smikythion[265] e delle due Atamane (pp. 41, 48, 76, 83, 96, 102 e *passim*),[266] che appagano il suo senso materno e contemporaneamente le permettono educare una prole femminile (e non solo maschile) e di stringere con loro una solida alleanza e un'intesa affettuosa.[267] Infine, l'affascinante e femminile vedova imbraccia le armi, combatte e muore come un eroe, partecipando della "bella morte" tipicamente maschile.

L'autore, riplasmando il materiale mitologico e letterario, riesce a dar vita a un nuovo personaggio che nasce dalla fusione di più modelli e dall'avvicinamento e ribaltamento di alcuni temi tradizionali. Lo storico fonde l'immagine delle varie 'Andromache' e, basandosi anche sugli aspetti meno evidenti e noti, ci restituisce un personaggio composito ma filologicamente coerente con tutta la tradizione.

[263] Momigliano 1960, p. 299. Amico 2007 p. 142 vede nella vicenda di Andromaca una metafora delle vicissitudini dell'autore.
[264] Marchetta 2016, p. 85 n.4. Lo stesso De Sanctis inverte il principio *historia magistra vitae* (Cic. *de or*. 2.36) in *vita magistra historiae.*
[265] Smykithion, nella sua funzione di messaggera ingenua e innocente (p. 158), svolge anche la funzione dei manzoniani Bettina e Menico de *I Promessi Sposi*. Per l'etimologia di questo personaggio e di altri vd. *infra*.
[266] Gli Atamani sono un'antica popolazione dell'Epiro. *Vd. EI s.v.*
[267] Per una trattazione dettagliata della differenza fra rapporto madre-figlio e madre figlia nell'antica Grecia, vd. Seveso 2012.

Sono trascorsi vent'anni e Andromaca ormai non è più la madre di un infante ma di un uomo. Come l'eroe omerico Odisseo, che dopo dieci anni di guerra e altrettanti di peregrinazioni, riabbraccia il figlio, visto per l'ultima volta quando era molto piccolo (Telemaco nell'*Odissea* è nel periodo dell'efebia), così l'eroina rivede Astianatte quando il ragazzo è già idoneo a portare le armi.[268] Il viaggio fisico dell'eroe greco corrisponde per analogia al cambiamento di condizione dell'eroina. Le esperienze lasciano sui protagonisti profondi segni e li modificano. Tuttavia diversamente da Odisseo, che fonda il suo potere sulla forza ed educa il figlio alla vendetta (strage dei Proci), Andromaca, da donna, cerca la pacificazione con i nemici[269] e la fine degli scontri. Nel secondo capitolo quando la donna, come Odisseo alla corte dei Feaci, si copre con un peplo il volto per non farsi vedere mentre piange, Kynidion, alla stregua dell'Alcinoo omerico, le dimostra la sua amicizia.[270]

De Sanctis non ha potuto donare all'eroina il destino di metamorfosi proprio delle madri infelici, prima fra tutte Ecuba (ma non si dimentichi Niobe e Procne), tuttavia le ha restituito un destino degno di lei e del suo rango: è la madre di un eroe vittorioso, di un futuro re, di un pacificatore di animi. Astianatte/ Eurianatte potrà chiuderle gli occhi e attendere alle sue esequie funebri.

Echi omerici si ravvisano anche altrove: come i due sposi nell'*Iliade* (che nel sesto libro immaginano il loro futuro prossimo), la donna anche qui ha quasi doti profetiche (preannuncia la fine di Ermione[271]); come Ettore rivolge una preghiera agli dei per il figlio (*Il.* 6.476-481), così Andromaca prima di compiere le sue 'gesta' mostra la sua devozione alle divinità rivolgendo loro una preghiera; tuttavia se le parole dell'eroe rimangono inascoltate e il figlio Astianatte nella tradizione classica perisce, qui la Provvidenza, sotto le mentite spoglie di Estia, dea del focolare e della protezione domestica, non è indifferente e salverà il bambino, che avrà la possibilità di diventare un uomo. De Sanctis innova la tradizione omerica, che presenta Andromaca come unica figlia con sette fratelli (*Il.* 6. 421),

[268] Nel romanzo Andromaca abbandona il figlio, affidatole dal marito, per proteggerlo dai Greci. Per la sopravvivenza di Astianatte vd. *supra* par. 2 " L'Andromaca di Racine: *contaminatio* di modelli classici"e par. 3.1 "Andromaca nel melodrama italiano del Settecento e Ottocento".

[269] Anche se l'*Odissea* si conclude con una pacificazione generale, è pur vero che questa avviene dopo la vendetta dell'eroe itacese e solo attraverso l'intervento divino.

[270] De Sanctis 2007, p. 35 (i numeri delle pagine del romanzo fanno riferimento all'edizione Tored presente in bibliografia sotto De Sanctis 2007). Cf. *Od.* 8.531-543. La similarità fra i due è già evidente nel passo omerico precedente, in cui l'eroe è paragonato a una donna che diviene prigioniera dopo aver visto morire il proprio marito mentre stava lottando per salvare la città e i figli: «Come donna, su lui gettandosi, piange lo sposo / che cadde davanti alla città e ai suoi guerrieri/ per difendere i figli e la rocca dal giorno fatale, / e lei , che l'ha visto annaspare e morire, / gli s'abbandona sopra, alto singhiozza: i nemici/ dietro con l'aste la schiena e le spalle pungendole,/ la traggono schiava, ad aver pianto e travaglio, / e le sue guance si scavano in uno strazio angoscioso*» (Od*. 8.524-530). Come non rivedere Andromaca in questa donna e Ettore nello sposo defunto?

[271] De Sanctis 2007, p.68.

e le attribuisce una sorella, Filiste, moglie di Troilo (pp. 74-75),[272] prigioniera di Automedonte a Iolco, ma trattata sempre come una dea (p. 74). Non è facile stabilire perché lo storico abbia deciso di opporsi così ad Omero. Si rimarrebbe solo nel campo nelle supposizioni, perché nulla è detto al riguardo. Si può immaginare che l'autore non abbia voluto lasciare il suo personaggio circondato solo da figure maschili e, complice l'influenza virgiliana (Didone e Anna), abbia desiderato alludere al conforto di un rapporto fra sorelle, a una corresponsione di affetti e a una condivisione di sentimenti, che non avrebbe potuto avere con nessun fratello, che, in quanto uomo, sarebbe stato lontano dal suo mondo femminile e dal suo intimo sentire.[273] Viene ripreso direttamente da Omero il riferimento al κρήδεμνον: nel romanzo la donna si pone davanti agli occhi lo stesso velo che in *Il.* 22.470-472 si toglie per decretare la fine del suo matrimonio. [274]

La storia comincia nove giorni dopo la morte di Peleo,[275] per il quale la donna offre le libagioni. La descrizione dell'ultima notte di Troia, con particolari vividi e cruenti, fa riecheggiare la tradizione classica (Euripide e il secondo libro dell'*Eneide* di Virgilio). Il grande storico però aggiunge particolari alla figura della sua eroina saldando il racconto dell'antichità con quello secentesco: Andromaca salva il figlio dall'eccidio e minaccia di uccidersi se Neottolemo le farà violenza.[276] La vedova ha abbandonato il proposito di essere felice, ma sopporta dignitosamente il dolore della schiavitù e l'esilio,[277] come l'eroina enniana e virgiliana,[278] nella speranza che il figlio sia ancora vivo e possa far risorgere,[279] come aveva sperato la nonna Ecuba nelle *Troiane,* la stirpe dei Dardanidi.[280]

L'eroina, similmente ai testi di Euripide e di Racine, si mostra affabile con le classi inferiori;[281] questa è una delle maggiori virtù messe in evidenza dall'autore che presenta la

[272] Di questa sorella non si hanno altre fonti e Troilo secondo la tradizione classica muore molto giovane.
[273] Ci sarebbe stata comunque un'ulteriore stonatura con il racconto omerico che, come si sa, riporta la morte di tutti i fratelli (*Il.* 6.421-423).
[274] Vd. "Andromaca in Omero", par. 2.2 "Andromaca sposa ideale di Ettore- p) opposizioni ed equivalenze".
[275] Riferimento a Ettore? Non è da escludere. Nell'*Iliade* i Troiani raccolgono legna per i funerali dell'eroe per nove giorni.
[276] Nella tragedia di Racine Pirro non si unisce ad Andromaca con la forza.
[277] De Sanctis 2007, p. 10 . Cf. In E. *Tr. 7*27 Taltibio consiglia di affrontare il dolore della perdita del figlio eu\genw%v (nobilmente) e nell'*Andromaca* di De Sanctis l'atteggiamento della donna è sicuramente dignitoso.
[278] Vd. *supra* "Andromaca a Roma" nelle sezioni dedicate ad Ennio e Virgilio.
[279] De Sanctis in questo prende spunto sicuramente dall'Andromaca senecana. Vd. soprattutto p. 66 in cui l'eroina afferma davanti ad Ermione che una madre non ha il diritto di uccidersi finché vive il figlio. Cf. "Andromaca a Roma", par. 5.2 "*Troades*".
[280] De Sanctis 2007, pp. 11, 29. Cf. "Andromaca in Euripide", par. 3.1 "*Troiane*".
[281] De Sanctis 2007, *passim.*

sua figura scevra della superbia e arroganza della rivale Ermione.[282] Le due donne hanno un confronto diretto nel quarto capitolo: la figlia di Menelao, benché non sia totalmente priva di coscienza e sensibilità come nell'*Andromaca* euripidea, (vd. p. 63), tuttavia è gelosa della prigioniera e vuole mostrare la sua superiorità. La vedova però si accattiva le simpatie degli astanti (p. 64), come nel dramma euripideo. Lo scontro verbale fra le due donne è una riscrittura originale e personale del diverbio presente nel dramma ateniese: Andromaca incolpa Elena della guerra di Troia e delle sue disgrazie (p. 64. Cf. E. *Andr*. 248); nel passo si insiste sulla superiorità della condizione regale (p. 64. Cf. E. *Andr*. 155-156); c'è il riferimento alla sterilità di Ermione (p. 66; cf. E. *Andr*. 158); Elena è un modello negativo (p. 65; cf. E. *Andr.* 232); Ermione allude in maniera piuttosto esplicita al desiderio della prigioniera di unirsi con Neottolemo (p. 66.cf. E. *Andr*. 170-177);[283] quando diviene regina la vedova di Ettore indossa vesti discrete, senza sfarzo, a differenza dell'Ermione dell'*Andromaca*.[284] Deriva sempre dalla tradizione euripidea, ma nel romanzo raggiunge livelli altissimi, la capacità della donna di ponderare le parole, di mantenere l'autocontrollo e di non abbandonarsi al pianto, anche nelle situazioni peggiori.[285]

Il pudore, che caratterizza Andromaca in tutti i testi della tradizione classica, nel romanzo viene espresso sin da subito con il riferimento al *megaron* in cui i guerrieri greci, la sorprendono, dopo la presa di Troia: la donna si trova, infatti, in una stanza (il *megaron*, appunto) in cui non era entrato alcun uomo dopo la morte di Ettore.[286] Il pensiero corre ai recessi del palazzo in cui si trova la donna quando apprende la notizia della morte del marito[287] o a quelle stanze in cui rimane senza compagnia per non essere coinvolta in pettegolezzi femminili.[288] La narrazione non tralascia mai questo aspetto dell'eroina. All'inizio della sua nuova condizione Andromaca è schiva, non si lascia coinvolgere dai vergognosi comportamenti e dalle bassezze delle compagne, preferendo rifugiarsi sempre in

[282] Nell'opera le due donne sono sì in contrapposizione, ma non è questo il motivo centrale dell'opera. De Sanctis non intende riscrivere la storia della contesa fra due donne, ma porre l'accento sul tema attualissimo del primato della razza e sulla volubilità della sorte che prima ti innalza e poi ti abbatte e viceversa.

[283] In Euripide l'unione è già avvenuta ed Ermione accusa Andromaca di un certo compiacimento della situazione. Nel romanzo desanctisiano la figlia di Elena la incolpa di voler conquistare Neottolemo.

[284] Cf. "Andromaca in Euripide", par. 2.1 "*Andromaca*".

[285] De Sanctis 2007, *passim.* Da questo punto di vista particolarmente importante risulta p. 24 in cui il narratore riferisce attraverso un discorso indiretto libero che la protagonista teme di aver parlato inopportunamente rimproverando Kynidion"*Non aveva forse irritato inavvedutamente colei che doveva essere la sua soprastante e perciò di fatto la sua padrona? Non aveva dimenticato che all'abiezione e caduta disdicevano le parole franche in uso tra i liberi*?" Il passo ricorda E. *Andr.* 186-187: «Ho paura: non vorrei che la mia situazione di schiava/ mi impedisse di parlare, anche se ho molti argomenti validi». (trad. it. Tonelli 2013, p. 1805).

[286] De Sanctis 2007, p. 9.

[287] *Il.* 22.440.

[288] E. *Tr.* 651-653.

luoghi appartati sola con sé stessa.[289]Indossa con ribrezzo le succinte vesti della schiave che lasciano scoperto il suo corpo[290] e si affretta a coprirsi con un peplo dopo lo svolgimento dei lavori.[291]

La vedova troiana rimane anche in questo romanzo come nella tradizione classica (ad esclusione dell'*Andromaca* di Euripide) e raciniana la moglie univira e la madre di Astianatte. L'autore magistralmente allude all'altro figlio che la donna avrebbe avuto da Neottolemo, ma lascia il finale volutamente ambiguo. Teonoe, la veggente interpellata da Andromaca nel secondo capitolo, vede che un bambino (Astianatte) sta per perire nelle fiamme , ma alla fine si salva. Poi continua annunciando con una prolessi l'ingresso in scena di due giovani armati che, pur somigliandosi, differiscono nelle chiome, una "nerissima", l'altra "biondissima". La veggente non sa se siano amici o nemici. Infatti, Eurianatte ed Eacida fanno il loro ingresso nel quarto capitolo (p. 58), ma la loro identità viene svelata nel settimo (pp. 99-100): Eurianatte è Astianatte ed ha la stessa chioma corvina della madre e del padre (*Il.* 22.401-402). Andromaca lo riconosce come suo unico figlio e sa di non sbagliarsi perché il suo è un "*istinto di natura*" (p. 100) e lui l'ha trattata con "*riverenza ed affetto filiale*" (p. 100). L'altro ragazzo è Molosso, il figlio di Neottolemo, detto anche Pirro per la chioma fulva di un biondo ardente (ma non si deve dimenticare che il nonno Achille era biondo. Cf. *Il.* 1.197). Andromaca non dice che è suo figlio, ma sostiene che la madre sia una nobile troiana costretta a subire violenza da Pirro. La donna, però, ammette di amare Eacida come un figlio (p. 163). Il lettore si accorge che sotto le mentite spoglie di questo giovane c'è Molosso, ma De Sanctis non conferma, potendo così presentare ancora una volta, come i predecessori, la sua Andromaca come madre del solo Astianatte e moglie soltanto di Ettore. Eacida capisce di essere il figlio di Andromaca, ma accetta la decisione di sua madre, che non vuole tradire la memoria di Ettore né contaminare quella di Neottolemo, padre del ragazzo.[292] La donna desidera mantenersi fedele al marito defunto e non cede a Cerdone nonostante i suggerimenti di Ryparine (la schiava, infatti, come una novella Ecuba delle *Troiane* di Euripide, consiglia alla vedova di essere accondiscendente con lui, per mitigare la sua condizione)[293] né alle tentazioni di Eumolpo (p. 55). La donna, pur lusingata, non acconsente neanche a sposare il giovane Acasto, ma lo prega di trasformare il suo amore

[289] Per es. De Sanctis 2007, p. 35, 40, 46, 48.
[290]*Ivi,* p. 31.
[291]*Ivi,* , p. 35.
[292] De Sanctis 2007, p. 107. Infatti, come è stato detto, l'eroe aveva promesso di non usarle violenza.
[293]*Ivi,* p. 44. Cf. "Andromaca in Euripide" par. 3.1 "*Troiane*".

in aiuti concreti: "*Amami e per mio amore combatti e per mio amore vinci le battaglie della patria e aiuta gli Achei nella loro lotta ineguale contro tanti nemici*" (pp. 144-145).

Come nell'*Andromaca* di Euripide la donna non ha parole di stima né di odio nei confronti di Neottolemo: c'è un silenzioso rispetto verso il padre del figlio, non una condanna. Come nella tragedia ateniese, la donna tratta i nemici come amici (i Mirmidoni in generale e Automedonte, auriga di Achille, in particolare)[294] e il suo ruolo è ambiguo, perché, pur essendo schiava è trattata come una nobile da Peleo e poi come regina dagli anziani.[295] La sua situazione si modifica concretamente (da schiava a regina), similmente alla tragedia euripidea, dopo la morte di Neottolemo.[296] Un ribaltamento effettivo dei ruoli si situa quando Andromaca viene fatta accomodare sul seggio regale lasciato vuoto da Ermione (p. 91)[297] e soprattutto quando la protagonista si siede spontaneamente sul medesimo trono (p. 113).

Anche per De Sanctis Andromaca è la concretizzazione della volubilità delle vicende umane, ma l'autore si discosta dal resto della tradizione classica presentando la sua figura come libera presso i Greci. In questo c'è sicuramente un influsso della versione raciniana: Andromaca è ancora una principessa, anche se non per volere di Neottolemo, ma del nonno Peleo.[298]

Nel romanzo, in cui c'è una particolare attenzione all'indagine filologica e alla spiegazione etimologica dei nomi dei personaggi,[299] l'antroponimo dell'eroina trova una giustificazione

---

[294]*Ivi*, pp. 93, 106, 112 (Ftia viene considerata la sua seconda patria) e *passim*. Vd. *supra* "Andromaca in Euripide" par. 2.2 "Commento all*'Andromaca*".

[295] Confusione di ruoli di derivazione sempre euripidea e accolta anche nel dramma raciniano. Si consideri che addirittura il quarto capitolo del romanzo è intitolato "*Schiava e regina*", da intendersi tanto quanto il confronto fra Ermione ed Andromaca, quanto al ribaltamento e sovrapposizione di ruoli. A tal proposito si dice esplicitamente: "*Tutti si avvidero che sotto la veste della schiava palpitava tuttora il cuore della regina*" (p. 66). Cf. p. 69 ove Berenice dichiara: "*C'è una sola anima da regina ed è la tua.*"

[296] Ucciso a Delfi per motivi sconosciuti, ma la narrazione riporta le varie voci che si diffondono, fra le quali quelle di non aver rispettato il giuramento fatto ad Andromaca (pp. 88-89).

[297] La donna scappa in Larisa dove incontra Oreste e lo sposa.

[298] Anche se, coerentemente con la versione dell'*Andromaca* di Euripide, si dice che Ermione è gelosa di lei perché immagina che Neottolemo non sia insensibile alla sua bellezza e alle sue virtù. De Sanctis 2007, p. 11. Cf. "Andromaca in Euripide", par. 2.1 "*Andromaca*".

[299] Per esempio, Ryparine da r|uparoév "sudicio"; Kynidion da kuéwn "cane;" Teonoe , qeoév +nou%v "dalla mente divina"; Eacida, "figlio di Eaco" (discendente di Eaco, in quanto nipote di Achille); Eurianatte il cui nome coincide nel secondo formante con Astianatte (ἄnax), ma che sembra enfatizzarlo, perché non sarebbe più un semplice "signore della città" (ἄstu), ma re dagli ampi possedimenti (eu\ruév). Sfugge alla comprensione il nome Smikythion che sembrerebbe un calco da "Smikuqiéwn", Smicitione, un uomo infido che appare anche in un'orazione di Demostene (D. *In Aristocr*.169.5). Forse, però, nella scelta del nome l'autore viene influenzato dalla commedia attica. Smicitione sarebbe, infatti, anche un marito di una donna (Melistiche) appartenente al coro delle *Eccleziazuse* (v. 46) e un vecchio del coro delle *Vespe* (v. 401) di Aristofane. Il nome è attico e compare spesso nelle iscrizioni, essendo un antroponimo piuttosto frequente (Ussher 1973, p. 80; Kanavou 2011, p. 94). Nei *Cavalieri* (v. 969) compare la forma femminile senza il suffisso diminutivo per alludere a un omosessuale effeminato (Smikuéqhn). Kanavou 2011, p. 61 sottolinea che il nome si unisce a quelli inizianti con smik- [r]

all'interno di tutta l'opera.[300] Innanzitutto viene implicitamente motivato con il suo modo di affrontare l'arrivo del figlio di Achille: aspetta i nemici con animo impavido proprio come un eroe e tiene in mano una spada affilatissima, pronta a darsi la morte maschile, pur di non cedere ai nemici.[301] È un'Andromaca coraggiosa,[302] questa, molto distante da quella figura remissiva e supplichevole della tradizione classica, dove l'eroina non arriva mai a un'opposizione così energica contro i nemici: nel romanzo prende la armi come un guerriero per difendere prima la sua virtù e poi il regno dei Mirmidoni. Il carattere bellicoso e la sua vicinanza alla guerra vengono evidenziate soprattutto negli ultimi due capitoli, dove la donna interviene in questioni belliche, dando consigli (p. 109)[303] e viene investita di pieni poteri per apprestare la guerra e condurre le trattative (p. 113); come un eroe, partecipa e vince la gara sul cocchio, divenendo regina (p. 120); impartisce ordini all'esercito (pp. 126-127) e partecipa alla guerra, con il proprio carro trainato dai migliori cavalli della stalla di Peleo, indossando la corazza e l'elmo (p. 157);[304] come un ottimo comandante, combatte in prima fila disposta a morire per il suo popolo (pp. 159-160, 162); viene uccisa colpita dal dardo di Oreste più o meno alla clavicola (tra il lembo superiore della corazza e il sottogola dell'elmo), come Ettore. A differenza del marito può lasciare sul trono non uno ma due eredi, che daranno origine a una diarchia (p. 163).

Non si può sapere se fra le letture del grande storico ci sia stato anche Quinto Smirneo,[305] ma è probabile, visto che non solo per la caratterizzazione della vedova sembra risentire dell'autore post-classico (Quinto Smirneo presenta la moglie di Ettore con l'aggettivo e\uév[306]), ma anche perché la descrizione del rapporto fra Peleo e Andromaca pare modellato su quello tra l'eroina e il suocero dopo la morte di Ettore, descritto da Quinto (e in parte anche da Ditti).[307] Priamo stimava l'opinione di Andromaca, così come Peleo accoglie i consigli della principessa troiana e si fa accompagnare ovunque da lei.[308]Andromaca è una

(smikroév e mikoév= mikroév, "piccolo") e ha un valenza comica. La leggerezza e la spensieratezza del personaggio desanctisiano ricordano quelli della commedia e l'autore con il diminutivo potrebbe aver voluto alludere contemporaneamente alla "piccolina fra piccole", alla "più piccolina", alla "piccolinetta" e alla sua origine (mikoév deriva da mikkoév, forma dorica e beotica dell'aggettivo).

[300] Cf. "Andromaca in Euripide", par. 9 "Approfondimenti intertestuali E) Andromaca bellicosa".

[301] Cf. "Andromaca in Euripide" par. 6.2 "Una madre di nome Andromaca".

[302] Vd. "Andromaca a Roma", par. 5.4 "Andromaca in Seneca".

[303] Come il personaggio omerico nell'episodio alle porte Scee.

[304] Si paragona paradossalmente ad Atena, la dea vergine per eccellenza.

[305] Nell'archivio delle donazioni fatte dall'autore all'Istituto per la Storia antica di Roma non è presente nessuna copia del testo di Quinto, ma non si possono escludere donazioni private.

[306] Vd. *supra* "L'Andromaca nelle *Posthomeriche* di Quinto Smirneo."

[307] Vd. *supra* "L'Andromaca nelle *Posthomeriche* di Quinto Smirneo*"* e *"*Andromaca nell' *Ephemeris* di Ditti Cretese".

[308] De Sanctis 2007, pp. 7, 37, 85.

consigliera leale e attenta e affianca anche Automedonte nell'amministrazione del palazzo, offrendo alla nuova gestione più umanità rispetto a quella precedente (p. 93).

La donna ha una bellezza straordinaria (p. 143), elegante e leggiadra nei movimenti.[309] La descrizione fisica dell'eroina differisce da quella fornita da Darete e dalla tradizione bizantina di Giovanni Malala: qui gli occhi sono neri e la chioma è corvina.[310] Sulla carnagione De Sanctis rimane volutamente ambiguo: dice che è pallida e che il suo volto è d'avorio.

Aspetto piuttosto interessante è infine l'accostamento di Andromaca con la Luna. De Sanctis infatti la paragona a Selene, la dea che personifica la Luna piena.[311] L'analogia è tanto più chiara se si tiene in considerazione il già citato *Inno orfico a Selene,*[312] dea regina (v. 1), femmina e maschio insieme (v. 4. Andromaca nel romanzo è estremamente femminile, affascinante leggiadra ed elegante, ma nello stesso tempo diventa il comandante della spedizione militare), amante dei cavalli (v. 5, nel romanzo la donna va in guerra con il suo un cocchio),[313] madre (Selene è la genitrice del tempo), errabonda (è in esilio), triste (v. 6), che gode della tranquillità e della notte (v. 8: la protagonista nell'opera desanctisiana cerca la pace e detesta le situazioni di confusione e rumore; il momento della giornata preferito è quello vespertino, quando le attività servili sono concluse e lei può dedicarsi alla cura di sé stessa), dispensatrice di grazia (v. 9: la donna 'promana' ovunque grazia, raffinatezza e cordialità), saggia e benevola (vv. 10-11)[314] e foriera di salvezza (v. 12. Andromaca sacrificandosi salva il popolo dei Mirmidoni e i suoi figli.). L'autore, conoscitore degli *Inni Orfici* e dell'orfismo,[315] dedica il penultimo capitolo del romanzo proprio a questo argomento (*Gli Orfidi*). Diversamente dalla presentazione di Omero, di Euripide o di Seneca,[316] la donna non è una Menade, non è furiosa; Andromaca qui mantiene sempre il suo naturale *aplomb*, la sua pacatezza e tranquillità. Dionisismo e Orfismo risultano spesso associati,[317] ma laddove il primo sviluppa riti cruenti e violenti, il secondo aborre questo tipo di sacrifici e si limita a bruciare aromi. De Sanctis non allontana il suo personaggio dal dio

[309] *Ivi,* p. 51. Si dice che la donna sia un'abile danzatrice che però non aveva più ballato da quando i cori delle giovani troiane nel palazzo di Priamo erano cessati. Forse un rimando implicito alle danze di Sapph. fr. 44 LP? O alle danze cantate dal coro delle *Troiane* (E. *Tr.* 545-547)?

[310] De Sanctis 2007, p. 11.

[311] Artemide è la Luna crescente ed Ecate è la Luna calante.

[312] Cf. "Andromaca nella lirica arcaica" par. 2.5 |Elikw%piv Ἀndromaéch.

[313] Vd. "Andromaca in Omero", par. 1.2 "Dietro le apparenze: cavalli, guerra e potere delle donne", par. 1.3 "Andromaca= Amazzone?", par. 2.1 "Tra Andromaca e Andromaco".

[314] *Inno a Selene* in Ricciardelli 2000, pp. 30-31 e il relativo commento.

[315] Per un approfondimento sugli *Inni orfici* rimando all'introduzione di Ricciardelli 2000.

[316] Vd. *supra, passim,* nei vari passi in cui Andromaca viene presentata come una Menade, priva di senno.

[317] Cf. E. *Hipp.* 952-954.

Dioniso a cui spesso viene implicitamente associata, ma presenta l'altro aspetto, quello sereno, quello che rifiuta la violenza e l'oltraggio ai defunti. I riti dedicati a Dioniso e Orfeo si confondono, perché entrambi sono in relazione con la morte e si fondano sull'immortalità. Orfeo è più congeniale all'Andromaca desanctisiana perché ne condivide varie caratteristiche: è straniero come lei, usa la parola/canto per pacificare gli animi e stabilire la concordia fra i compagni; perde la persona amata. La donna all'inizio è piuttosto scettica su questi rituali (p. 133), ma poi ne viene totalmente rapita e conquistata (pp. 152-153): "*È un grido di amore e di dolore che non potrà non avere eco in futuro fra gli uomini, per quanto oggi sia pronunciato a pochi in piccole conventicole d'ignoti. È un grido che non potrà non risuonare oltre i monti, oltre i mari e forse oltre le stelle, là dov'è più luce, più verità, più Dio*".

B) L'Andromaca di Michele Saponaro

Michele Saponaro, noto con lo pseudonimo di Libero Ausonio, scrittore salentino trasferitosi a Milano, pubblica nel 1955, qualche anno prima della sua morte (1959), la sua seconda tragedia di ambientazione classica, intitolata *Andromaca*.[318] L'autore oggi è quasi totalmente dimenticato, benché nella prima metà del Novecento sia stato piuttosto famoso e prolifico.[319] Se si esclude Michele Tondo che si occupa nel 1983 di una ristampa del suo romanzo "*Adolescenza*", bisogna aspettare fino al 2000 perché si torni a parlare di lui e si organizzino convegni ed iniziative per la sua riscoperta.[320]

Autore perlopiù di romanzi e biografie, decide di occuparsi del mito classico e della sua rappresentazione teatrale negli ultimi anni della sua vita,[321] utilizzando un registro linguistico medio-alto e la suddivisione classica in tre atti (rinuncia quindi allo schema alfierano e foscoliano in cinque atti).[322] Fonte preziosa di informazioni per la comprensione del suo lavoro risulta il diario dell'autore, pubblicato postumo, in cui si leggono riflessioni e annotazioni importanti. Il 24 luglio 1953 l'autore scrive di aver composto "*Andromaca*" in poco più di due settimane, costretto a letto da una malattia. La data non è priva di significato nella storia italiana: il 1953 è l'anno in cui si avvia la seconda legislatura della Repubblica

[318] La prima, *Alcesti*, è andata perduta; la terza e ultima è l'*Antigone*. Riguardo la prima possono dirsi superate le perplessità di Stefanelli 2012 pp. 882-889, che ne nega la stesura completa. Vd. Lattarullo 2015 pp. 348-355.
[319] Giannone 2007, p. 11.
[320] Organizzate soprattutto dal professor Antonio Lucio Giannone, docente di Letteratura Italiana Contemporanea presso l'Università di Lecce.
[321] Nonostante sia stato un attivo critico teatrale e abbia cominciato a comporre opere drammatiche già nel 1919. Vd. Catalano 2011, pp. 299-306.
[322] Stefanelli 2012, p. 883.

italiana e sorgono tensioni su più fronti nel panorama politico e civile.[323] Anni duri e cruenti quindi, che possono avere ispirato all'autore l'atmosfera luttuosa e gli episodi violenti della sua opera. Nella tragedia convivono il mito e la sfera intima e personale[324] e, nonostante una certa "*immobilità dell'azione e mancanza di concitazione",* come osserva l'autore stesso,[325] Saponaro cerca di far rappresentare la sua *Andromaca*, ma con scarso successo.[326] Lattarulo sostiene che questo dramma nasca dalla *contaminatio* delle due tragedie euripidee, *Andromaca* e *Troiane*,[327] ma si può affermare, in realtà, che i modelli di riferimento sono molteplici, tutti abilmente fusi insieme. La tematica di fondo è il lutto, la perdita degli affetti familiari, il triste destino che accomuna le donne vittime della guerra. Noi ci soffermeremo solo sull'analisi della figura di Andromaca, tralasciando gli altri elementi (personaggi, scene, coro), che, benché non secondari, ci allontanerebbero dal nostro obiettivo. [328]

In "*Andromaca*" la scena si svolge alle mura di Troia, in particolare presso le Porte Scee.[329] Dalla grande tenda collettiva escono le prigioniere anonime, che costituiscono il coro e recitano il prologo,[330] mentre in quelle più piccole ci sono Ecuba, Andromaca, Cassandra ed Elena. La storia ricalca a grandi linee quella delle *Troiane* di Euripide e di Seneca e i principali temi vengono rispettati (la sventura di avere figli, l'umanità del messaggero, il dolore materno, la morte di Astianatte, la negazione della maternità, l'accostamento della madre afflitta a una pietra,[331] la forza di Ettore, baluardo di Troia,[332] la mancanza di speranze dopo la morte,[333] l'impotenza di una donna sola,[334] il sentimento materno che accomuna tutte le donne[335]), ma lo svolgimento è originale e non privo colpi di scena: Neottolemo, come un novello Ettore, si dichiara innamorato di Andromaca e pronto a sposarla e a fare da padre ad Astianatte. L'eroe viene redento dall'ignominia della tradizione classica e al contempo si discosta anche dalla caratterizzazione che troviamo in Racine: non

[323] Catalano 2011, p. 308.
[324] Lattarulo 2015, p. 358.
[325] Saponaro 1962, p. 279.
[326] Per la fortuna del dramma vd. Lattarulo 2015, pp. 358-361 dove viene anche riportata la corrispondenza privata di Saponaro, come, per esempio, il carteggio con Valgimigli.
[327] Lattarulo 2015, pp. 361-367.
[328] Ma gli spunti di riflessione interessanti sono numerosi, *in primis* i vari rimandi alle *Troiane* di Euripide; per fare solo qualche esempio l'ingresso in scena di Menelao felice in contrapposizione con il dolore delle prigioniere; la forza erotica di Elena basato sulla sua bellezza; il potere degli occhi.
[329] Le rovine di Troia evocano le *Troiane*. L'*Andromaca* di Euripide si svolge in Tessaglia.
[330] Nella tragedia euripidea *Andromaca* è la stessa donna, ormai concubina di Neottolemo, che lo recita.
[331] Per questi ultimi due temi vd. atto I (p. 46). Per il resto *passim*.
[332] Saponaro 1955, p. 67. La numerazione delle pagine segue l'edizione del dramma di Ceschina, posto in bibliografia sotto Saponaro 1955.
[333] Saponaro 1955, p. 72.
[334] *Ivi*, pp. 72, 81.
[335] *Ivi*, p. 83: "*Io sono regina, ma amo questo fanciullo come tutte le madri misere e sventurate amano i loro bambini*".

si lascia vincere dall'ira né guidare dalla passione, non minaccia Andromaca, ma è sinceramente pronto ad aspettare. Tuttavia, i suoi buoni propositi vanno in fumo per l'intrigo di Ulisse e il piccino morirà miseramente (atto secondo). L'ultimo atto si incentra nella prima parte su Elena e sulla notizia che in Egitto ci sarebbe un'altra Tindaride (cf. *Elena* di Euripide). Nella seconda parte l'autore si sofferma sulla morte dei bambini, sul dolore materno (pp. 104-107) e soprattutto sul lamento funebre di Andromaca per il figlio (pp. 108-109). Dopo l'ingresso in scena di Cassandra la tragedia si chiude con i versi conclusivi de *I Sepolcri* di Foscolo, riguardanti la morte di Ettore (vv. 292-295) e "*in linea con quell'atmosfera cimiteriale che si fa largo da subito nella tragedia*."[336] I versi su Ettore uniti a frequenti menzioni dell'eroe implicitamente permettono al lettore di configurare Andromaca come la moglie devota della tradizione, che vede come unico sposo il marito troiano. [337]

Come nella tradizione euripidea è l'araldo che informa le donne sulla loro prossima destinazione. Tuttavia, se in Euripide Taltibio ha la doppia funzione di messaggero e testimone oculare, qui Saponaro, quasi volendo riunificare le due figure presenti nel dramma di Seneca (Taltibio e un altro personaggio anonimo), crea un messaggero, privo di nome, che per umanità e comprensione per i vinti ricorda il Taltibio euripideo. La sorte di Andromaca è la prima ad essere raccontata. Non si sa ancora nulla di Polissena né di Cassandra e il messaggero decide di cominciare proprio dalla vedova di Ettore. La motivazione si evince dalle sue stesse parole e mette in luce quanto il mondo dei vincitori sia distante da quello dei vinti: è uno scontro non solo fra condizioni differenti, ma anche fra ideali maschili e femminili. L'araldo che come Taltibio non riesce a parlare (p. 18 "*L'obbedire non è sempre leggero*"; p. 20 " *Non so se parlare sia più facile adesso o più difficile*")[338] riferisce prima il destino di Andromaca pensando di rendere più sopportabile la sventura ad Ecuba (p. 23 "*Hai cominciato da ciò che t'è è parso più dolce*"): "*Concedi che io cominci da Andromaca. Felice sorte l'attende*"(p. 21). La felicità della prigioniera, quindi, consisterebbe nell'essere stata scelta come sposa da Neottolemo, uccisore del marito. Saponaro fonde insieme magistralmente l'Andromaca di Euripide e quella di Racine presentando il suo personaggio come mai caduto in schiavitù. Lei sarà "*regina, non schiava",* perché Neottolemo "*le fa l'onore di condurla sposa a Ftia*" (p. 21). Andromaca entra in scena mostrando subito tutto l'orrore per questa decisione: la donna, così come

[336] Lattarulo 2015, p. 367.
[337] *Ivi*, p. 369 per cui l'unità della tragedia va cercata proprio nella distruzione dell'unione familiare e del destino dei due tristi coniugi (pp. 370-371).
[338] E. *Tr.* 713.717.

aveva già fatto Euripide nelle sue due tragedie e Seneca nelle *Troades*,[339] presenta Neottolemo con una perifrasi che amplifica il suo dolore:[340] "*Nelle braccia del figlio di colui che uccise il mio sposo? Che tre volte lo trascinò al rogo di Patroclo […] Del figlio di colui che voleva, superbo, abbandonare il cadavere insepolto ai corvi e alle iene*?" L'araldo non riesce a comprendere la ritrosia di Andromaca ma, rievocando e nel contempo confutando la parole che la stessa Andromaca pronuncia nella tragedia euripidea, proclama "*Basta una notte perché l'avversione della donna per l'uomo cada*".[341]

Se nell'opera del tragediografo ateniese Andromaca riferisce ad Ecuba la morte di Polissena, di cui lei stessa ha curato le esequie, in quella di Saponaro la nuora ha il compito di svelare la cruda realtà all'ingenua suocera: "*Perché vuoi illuderti madre*" (p. 28). Saponaro mantiene inalterato il carattere forte della vedova che non ammette menzogne né addolcimenti della verità; la donna rappresenta per Ecuba l'unica figlia, seppur acquisita, che le rimane: la nuora la chiama madre (pp. 28, 30, 31), cerca di consolarla come nell'*Andromaca* euripidea, sostenendo che la morte è preferibile alla sorte che attende lei (p. 30).[342] La vedova di Ettore è fiera e altera, non piange e invita Ecuba ad essere dignitosa e a non versare lacrime (p. 31).

Nella seconda scena il sensibile Neottolemo si scontra con il subdolo Ulisse. Andromaca viene accostata a Teti, per il suo tentativo di salvare il figlio dalla guerra (p. 52). Nella descrizione dell'eroe si sente molto il peso della tradizione raciniana: il figlio di Achille è davvero innamorato di Andromaca (p. 56) e vuole salvare Astianatte per riscattarsi da tutte le colpe nei suoi confronti. Andromaca per lui non è una schiava ma la donna da sposare (p. 62). Tuttavia nell'incontro fra padrone e prigioniera Saponaro ha prevalentemente in mente Omero, perché il colloquio fra i due ricalca quello fra Ettore e la moglie. Infatti, a un esame attento, Neottolemo viene presentato come lo sposo di Andromaca: l'unico e ultimo incontro descritto è presso le porte Scee; lui promette protezione e sostegno (p. 63) e garantisce che rispetterà i tempi della donna e crescerà Astianatte come il proprio figlio (pp. 64-65). Neottolemo svolge il ruolo del defunto eroe, volendo proteggere la donna e il bambino (p. 70-71). Andromaca sostiene che Ettore è stato tutta la sua vita (p. 64). A differenza dell'episodio omerico la donna preferisce il silenzio, perché ritiene che ciò si addica a una

[339] Vd. *supra* "Andromaca in Euripide", par. 2.1 "*Andromaca,* e par. 3.1 "*Troiane"*; "Andromaca a Roma*"* par. 5.4"Andromaca in Seneca", dove la protagonista invidia la sorte di Cassandra.
[340] Ma non si può trascurare anche Racine, che fa pronunciare parole di profondo rammarico a Andromaca, che, per quanto Neottolemo voglia sposarla, non riesce a dimenticare che è l'uccisore del marito. (Atto III, sc. VIII).
[341] E. *Tr.* 665-666.
[342] E. *Tr.* 631.

donna tanto più se schiava (p. 63).[343] Nel romanzo si può immaginare che Andromaca abbia accanto il figlio e la nutrice, come presenze mute.[344] Il bambino è in braccio alla nutrice fino a quando Andromaca non teme per la sua vita e pensa che il padre o chi potenzialmente può farne le veci possa proteggerlo, ma, come accade nel passo omerico, quando questa certezza viene meno la madre sottrae il bimbo alla nutrice e lo stringe al proprio grembo.[345] Andromaca, come nelle *Troiane* di Euripide,[346] presagisce la sventura con l'arrivo dell'araldo e tenta questo estremo gesto di protezione materna,[347] che in questo caso sortisce l'effetto desiderato nell'umanissimo messaggero.

Saponaro quasi volendo dare una spiegazione a posteriori dell'etimologia enniana (fr. 105 Vahlen) fa dichiarare alla vedova che in onore del suo nome non può vivere né morire in modo vile (p. 63).[348] L'autore nega la tradizione euripidea e si riaggancia a quella francese: Andromaca infatti rifiuta la possibilità di stare accanto al figlio dell'uomo che ha ucciso il marito e di dargli un figlio, dal quale possa essere chiamata madre come da Astianatte (p. 64).

L'Andromaca di Saponaro non solo, a differenza di quella euripidea, non tratta i nemici come amici,[349] ma, come quella omerica, sottolinea anche che gli uomini sfortunati sono totalmente privi di alleati e sono abbandonati da tutti.[350]

Nell'impossibilità di essere felice, l'unico desiderio di questa Andromaca, come quella di Racine e di De Sanctis, è di rimanere sola con il proprio figlio.

L'autore, forse suggestionato dal tragediografo francese o direttamente dal testo ovidiano,[351] non solo fa dichiarare alla prigioniera che non può essere affascinante una donna che come

[343] Cf. "Andromaca in Euripide", par. 2.1 "*Andromaca*".
[344] A p. 61 viene segnalato solo l'ingresso di Andromaca, tuttavia a p. 82 si dice che sulla scena rimangono Andromaca, l'araldo e la nutrice con Astianatte in braccio.
[345] Saponaro 1955, pp. 82-83.
[346] E. *Tr.* 712.
[347] *Il.* 6. 389.482-483. 8.1 Cf. *supra* "Andromaca in Omero", par. 3.2 "Andromaca, madre di Astianatte." La troviamo così, abbracciata al proprio figlio, anche al suo ingresso in scena in E. *Tr.* 570-571, per cui si rimanda anche al commento *supra*.
[348] Vd. "Andromaca in Euripide", par. 9 "Approfondimenti intertestuali- E) Andromaca bellicosa"; "Andromaca a Roma", par. 2.3 "Commento all'*Andromacha*" e par. 2.4 "Gli altri frammenti".
[349] Vd. "Andromaca in Euripide" par. 2.1 "*Andromaca*" e par. 2.2 "Commento all'*Andromaca*".
[350] Saponaro 1955, p. 66: "*I vincitori non sono mai amici dei vinti. Gli sventurati non hanno amici. Gli uomini abbandonano chi è abbandonato dalla fortuna*." Cf. *Il.* 22.490-497.
[351] Vd. "Andromaca in Racine – D) "Andromaca raciniana e ovidiana".

lei sa solo piangere,[352] ma rende Andromaca anche portavoce di istanze che derivano tutte dalla tradizione precedente e che sono i capisaldi del suo personaggio:[353]

1) Le sue uniche occupazioni sono domestiche.[354]
2) Nei tempi felici si teneva lontano dagli intrighi e dai pettegolezzi, vivendo in disparte.[355]
3) Priamo la trascinava al suo fianco in occasioni solenni.[356]
4) Ettore l'amava per il suo comportamento riservato.[357]
5) La sua vita era rappresentata solo da Ettore ed Astianatte.[358]
6) Ha conosciuto solo il letto di Ettore.[359]
7) Non può essere la sposa di altro uomo[360]
8) Preferisce essere schiava e crescere il figlio in schiavitù.[361]
9) Quando Ettore tornava dalla battaglia, lo svestiva della corazza.[362]
10) Era una sposa sottomessa.[363]
11) Vuole vivere nella devozione dell'ombra del marito e nel ricordo.[364]
12) Preferirebbe morire.[365]

Andromaca, in sintonia con la figura casta e devota della tradizione, rifiuta i consigli della suocera Ecuba, che desidererebbe da parte della nuora accondiscendenza verso il padrone per il bene del figlio, perché lui possa vivere e ricostruire Troia. La sorte è stata benevola per lei e Andromaca non deve rinunciare alla vita[366]

[352]Saponaro 1955, p. 68: "*Dov'è la mia bellezza? Dov'è la mia giovinezza? Quale incanto possono avere per il giovane Neottolemo gli occhi miei che sanno soltanto piangere*?" A Racine ci riporta anche il riferimento agli occhi accattivanti della donna.
[353] Saponaro 1955, pp. 68-71. Come sostiene Stefanelli 2012 p. 884, queste dichiarazioni possono essere considerate l'autoritratto della donna.
[354] *Il.* 6.490-492.
[355] E. *Tr.* 651-653.
[356]Q.S. 1.98.
[357] E. *Andr.* 226-227.
[358] *Il.* 6.429-430; Racine, atto III, sc. IV.
[359] "*Andromaque*" di Racine.
[360] Racine *Andromaque* atto III, sc. IV.
[361] Racine, *Andromaque* atto III, sc. VI.
[362] Saponaro ribalta il passo ovidiano *Am*. 1.9.35-36.
[363] E. *Tr.* 654-655.
[364] Il passo virgiliano del terzo libro in cui la donna vive solo nel ricordo.
[365] E. *Tr.* 630-631.
[366] Saponaro 1955, p. 72: "*Tu devi vivere. Accetta la tua sorte, che è sorte benigna. Devi allevare il figlio alla virtù delle armi e allo spirito della giusta vendetta. Egli, il figlio di mio figlio, ricostruirà sulle rovine la nostra città distrutta. Queste mura risorgeranno[…] Non piegarti, Andromaca […]. Non sarai più sola, Andromaca. La donna sola è nulla.*" Dopo i versi su Cassandra e prima dell'uscita di scena di Ulisse ed Ecuba, la vecchia ha ancora la speranza di rinascita esattamente come la sventurata regina euripidea. Cf. E. *Tr.* 632-633.697-705 e relativo commento *supra* "Andromaca in Euripide", par. 3.1 "*Troiane*".

L'antagonista (Ulisse) e il tentativo di salvare Astianatte nascondendolo derivano dalla tradizione senecana.[367] Andromaca supplica il messaggero per la salvezza del figlio, immagina il futuro al suo fianco,[368] augura all'araldo di non sapere mai cosa si provi a veder morire il proprio figlio (p. 84).[369] Chiede poi di mandarlo anche in esilio, nascosto, lontano da lei, privarlo dei ricordi, allevato da un pastore (p. 85).[370] L'araldo si commuove e, disubbidendo a Ulisse, decide di aiutarla. L'uomo dice ad Andromaca di consegnare subito il bambino alla nutrice per farlo portare in salvo, indica il luogo privo della vigilanza greca e consiglia di nasconderlo in una casa di povera ma buona gente (pp. 86-87). Poi invita Andromaca a salutare velocemente il figlio, prima dell'arrivo di Ulisse e dona dell'oro alla nutrice. Andromaca, però, soggiogata dal sentimento materno, basato sugli stessi elementi della tradizione (desiderio del contatto fisico, baci e abbracci), si attarda e ciò sarà fatale (p. 89).[371] Il saluto fra madre e figlio, che nella tradizione avviene quando già la situazione è decisa (la madre non può proteggere il figlio e il lungo saluto serve alla donna per imprimere quel momento nella sua mente) qui in realtà è stato esiziale: è un abbraccio che decreta la morte per Astianatte, perché la madre avrebbe avuto la possibilità di salvarlo, ma non ha saputo sfruttarla. La separazione improvvisa viene presentata come un dolore inconsolabile e il desiderio della genitrice di avere notizie del bambino le fa perdere tempo prezioso (pp. 86-89).[372] Nella tragedia di Saponaro, come in quella di Seneca, Andromaca stessa, pur mostrandosi altera e superba, di fronte al figlio appare in tutta la sua fragilità. Nella disperazione l'invocazione a Ettore risponde al modello euripideo,[373] mentre l'apparizione *ex abrupto* dell'ombra di Ettore (p. 92) è suggerita dall'episodio virgiliano e senecano.[374] Con un'innovazione che incrudelisce ancora di più la narrazione, Andromaca vede precipitare il bambino: "*Come un giavellotto, come un disco hanno lanciato il mio bambino. Continuano il loro orribile gioco*" (p. 93).[375]

[367] Incredibile la somiglianza con il romanzo desanctisiano rimasto, dove si immagina la salvezza del bambino grazie al fatto che Astianatte è stato nascosto e allevato da un'altra famiglia, come ipotizza Andromaca in quest'opera.
[368] Cf. E. *Andr*. 26-28 (Andromaca parla di Molosso).
[369] Racine *Andromaque* atto III, sc. IV (Andromaca augura ad Ermione di non conoscere mai questo dolore).
[370] Racine *Andromaque* I, sc. IV (Andromaca chiede per lei e per il figlio l'esilio).
[371] Per il contatto fisico fra madre e figlio vd. *supra* "Andromaca in Euripide", *passim.*
[372] La triste madre chiede all'araldo così come ad Ulisse in Seneca più tempo per salutare il figlio (Sen. *Tr.* 760-762).
[373] E. *Andr.* 523-525; cf. Racine atto II, sc. V.
[374] Verg. *Aen*. 2.271 ss. Enea vede l'ombra di Ettore che lo invita a fuggire e soprattutto Sen. *Tr.* 443-460. Qui nella tragedia di Saponaro l'eroe ha la funzione consolatoria, mentre nell'opera di Seneca l'ombra del marito amplifica la sensazione di impotenza.
[375] Riecheggiano le parole delle *Troiane* di Euripide (*Tr.* 1121). Cf. "Andromaca in Euripide", par. 3.1 "*Troiane*".

A differenza di quanto accade nella tragedia euripidea, sarà la madre e non la nonna a intonare un lungo lamento funebre sul cadavere del bambino depositato, come nel dramma classico, sullo scudo paterno.

Lo straziante pianto della madre si incentra su motivi noti alla tradizione (pp. 108-111):

1) I Greci hanno avuto paura di un bambino.[376]
2) Andromaca non è più nulla senza il figlio e può essere gettata sulla nave.[377]
3) La donna si sofferma sulle parti del corpo del figlio (boccuccia, riccioli, occhi, mani) e sul suo respiro.[378]
4) Il figlio assomiglia al padre.[379]
5) Destino negato per Astianatte che non sarà più suo"sposo, fratello, padre".[380]
6) Ricordi della vita felice.[381]
7) Scudo per il figlio.[382]
8) Inutilità del parto.[383]

Saponaro compone la sua Andromaca nel secondo dopoguerra e, sulla scia di quanto aveva già fatto De Sanctis, attualizza il personaggio rendendolo il rappresentante di una condizione contemporanea. "*Il suo mondo tragico voleva assumere su di sé l'eredità del più grave conflitto della storia umana, all'alba di una ripresa lenta ma costruttiva da parte di un intero continente*."[384] Entrambi testimoni oculari delle due grandi guerre (ma De Sanctis compone la sua opera prima dello scoppio del secondo conflitto mondiale) e a conoscenza degli orrori perpetrati contro gli oppositori o chiunque fosse considerato inferiore presentano il loro personaggio in modo totalmente differente: se in De Sanctis dopo la violenza c'è la vittoria e la rinascita, nel dramma di Saponaro la speranza viene totalmente meno e rimane solo il dolore. Nel dramma dell'autore salentino "*Andromaca si erge come testimone inconsolabile dell'atrocità di tutte le guerre […] ed è mito di se stessa, simbolo di una condizione femminile.*"[385]

---

[376] E. *Tr.* 1158-1160.
[377] E. *Tr.* 777-779.
[378] E. *Tr.* 1175-1182; Verg. *Aen.* 3.490-492.
[379] E. *Tr.* 118-1179; Sen. *Tr.* 461-468; Racine atto II, sc. V.
[380] Nell'*Iliade* questa funzione era stata ricoperta dal padre (*Il.* 6.429-430). Andromaca qui allude al fatto che Astianatte non potrà sostituirsi al padre. E. *Tr.* 1209-1210. 218-1220; Sen. *Tr.* 766-782.
[381] In particolare si ricorda quando Ettore si toglie l'elmo scintillante per baciarlo (*Il.* 6.71-474). Cf. anche *Il.* 22. 500-504; E. *Tr.* 1182-1184.
[382] E. *Tr.* 1192-1193.
[383] E. *Tr.* 759-760.
[384] Stefanelli 2012, p. 885.
[385] *Ibid.* Catalano 2011, p. 308, a tal proposito, ha dato una lettura in chiave politica, pensando a un'attualizzazione della tragedia, in cui si intravedrebbero gli strascichi degli scontri civili tra destra e sinistra, partigiani e repubblichini.

Saponaro, pur non essendo uno scrittore particolarmente noto o studiato, a differenza degli autori analizzati precedentemente, ha fornito un contributo interessante per la rappresentazione della nostra eroina, non solo attualizzando il personaggio, come De Sanctis, ma rendendolo anche l'emblema delle donne, vittime di dolori ineffabili causati dalla guerra.

5.2 Cenni bibliografici supplementari

Il nostro lavoro, dopo aver percorso le autorevoli fonti classiche greche e latine, si è soffermato, senza alcuna pretesa di esaustività, sul periodo post-classico e su scrittori dell'età moderna (Racine, Baudelaire) e contemporanea (Novecento italiano).

Nella nostra Penisola, al di là degli autori analizzati, tuttavia, bisogna sottolineare che la sposa di Ettore è stata fonte di ispirazione di altri scrittori. Solo per accennare all'interesse suscitato dal personaggio nel panorama letterario italiano si può ricordare l' *Andromaca* del bergamasco Francesco Gandini (1824). La tragedia è dedicata ad Annetta de Panzoldi, per le sue doti di amorosa moglie e di potenziale buona madre (la donna non ha figli). L'autore nell'argomento dichiara esplicitamente di seguire le *Troadi* di Seneca, ma il tema dell'amore di Pirro per Andromaca è ripreso da Racine e dal melodramma (vd. *supra*). La schiava rivede nel figlio il marito (att. I, sc. I, p. 11), odia il padrone, ricorda la distruzione della sua città e sostiene che sarebbe già morta se non ci fosse Astianatte (att. II, sc. III, p. 22). Andromaca racconta a Pirro l'apparizione di Ettore in sogno; l'ombra vuole che la madre salvi il figlio. La vedova preferirebbe che Astianatte non fosse mai nato e teme che il fanciullo non possa vendicare la morte del padre e restaurare il regno (pp. 23-24). La donna invidia il destino di Priamo ormai libero, mentre lei vive in schiavitù (p. 27. Cf. Att. III, sc. I, pp. 29-30). Pirro promette di difendere il figlio dell'amata, di essere per lui un padre e di allevarlo alla vendetta (att. III, sc. II, p. 32). Andromaca non riesce ad affidarsi totalmente a Pirro e nasconde il fanciullo nel sepolcro del padre (att.IV, sc. IV, p. 44). Lo scontro verbale fra Ulisse e Andromaca è modellato su quello senecano. L'eroe itacese ricorda di aver già vinto altre madri (Clitemnestra e Teti) e che le genitrici greche imparano proprio da lei l'affetto materno. Alla domanda dove sia il figlio, la donna risponde con il noto verso delle *Troadi* «Dov'è il mio Ettorre?/ Priamo dov'è? Dove i Trojani? Cerchi / tu una sol cosa; io tutto» (att. IV, sc. V, p. 46). Quando Ulisse minaccia di disperdere le ceneri di Ettore, la donna cede e fa uscire Astianatte, implorando pietà per lui e augurando al nemico ogni bene in cambio della vita del figlio (p. 49). L'estremo saluto della genitrice ricalca quello delle *Troadi* (Astianatte deve portare i baci al padre). Il finale è totalmente originale: Andromaca, non sopportando tutte le sventure e non volendo allontanarsi

dalle ceneri del figlio e del marito, rimprovera gli dei, che pur avendo ricevuto dalla sua famiglia tanti sacrifici, l'hanno condannata all'infelicità (sc. V, p. 59), biasima il comportamento di Ecuba che è stata complice di Paride, (perché ha accolto Elena), ritenendo addirittura giusta la sua schiavitù (mentre lei è innocente) e infine si uccide (att. V, sc. ultima, pp. 58-61).

Nel Novecento, Riccardo Bacchelli, eclettico e prolifico autore, compone il dramma "*Il figlio di Ettore*" (1957). I due conflitti mondiali segnano profondamente l'animo di questo scrittore, che, dopo una riflessione sul trauma bellico, approdando alla convinzione che nessuno è privo di colpe, si avvicina alla religione e rende la sposa di Ettore anacronisticamente la rappresentante di valori cristiani. La sua tragedia conosce tre stesure: la prima con il titolo *Presso i termini del destino"* (1922), la seconda "*Le dolenti dell'ultima notte*" (1952), e la sua redazione finale del 1957, dove, oltre a cambiare titolo ("*Il figlio di Ettore*"), l'autore articola l'opera in tre atti (le versioni precedenti erano atti unici). La trama ricalca quella delle *Troiane* di Euripide. La vedova di Ettore è la protagonista indiscussa (manca addirittura Ecuba che nel dramma euripideo è una presenza costante); della donna si mettono in evidenza i sentimenti più intimi e la sua grande umanità che la rendono diversa da tutti gli altri personaggi. Come nella tradizione, la troiana è legata al ricordo del marito e teme per la vita del figlio, ma è connotata con caratteristiche morali sconosciute alla classicità, essendo la portavoce di valori cristiani: è umile, perdona, è pietosa. Andromaca, vedova e madre, è figura mitica e nel contempo reale: l'autore, come Saponaro, attualizza il suo personaggio, facendo sì che la sposa di Ettore rappresenti tutte quelle donne che durante i due conflitti mondiali del Novecento, hanno dovuto affrontare gli abomini della guerra. [386]

Franco Capelvenere nel 2010 pubblica "*Ettore e Andromaca*" (2010). L'opera costituisce un *divertissement* dell'episodio omerico nella prima parte e rievoca Euripide nella seconda. Il narratore è Epeo. Priamo ed Ettore rifiutano di consegnare Elena ai Greci. Andromaca non condivide la posizione del marito, ma è consapevole di essere una donna e di non conoscere le strategie militari. Il saluto finale fra i due coniugi non avviene alle Porte Scee ma nei loro appartamenti e, pur ricalcando quello omerico, pone l'accento sui sentimenti d'amore della coppia. L'incontro dell'eroe con Elena è successivo (nell'*Iliade* si svolge prima) e avviene alla presenza della moglie. Ettore mostra disprezzo per la cognata, in tutto diversa dalla propria sposa. Dopo la morte del baluardo troiano e la consegna del suo corpo, Ecuba, Andromaca e Cassandra (non Elena) intonano il lamento funebre. Nella seconda parte, l'opera ricalca perlopiù

[386]L'opera è contenuta nel secondo volume del Teatro di Bacchelli (pp. 15-160), pubblicato dalla Mondadori nel 1964. Per un'analisi del personaggio nel dramma di Bacchelli vd. Mazzoldi 1997.

le *Troiane* di Euripide. Distrutta Troia, Andromaca viene consegnata a Neottolemo "*come ultimo sgarbo al prode Ettore*", l'ombra di Achille chiede il sacrificio di Polissena e per la morte di Astianatte la madre piange per tre giorni e tre notti. Epeo, alla fine della tragedia, rivelando il destino delle celebri donne troiane dichiara: "*Andromaca diede un figlio a Neottolemo e s'illuse di vivere felice*".

Infine nel 2015 un pediatra in pensione, Guido Colombino, dà vita alla sua "*Andromaca"*. L'autore si è ispirato alla struttura della tragedia greca (divisione in *parodos*, stasimi ed episodi), ma la trama è del tutto originale: Ettore è ancora vivo e Andromaca invoca in aiuto l'ombra del padre Eezione (v.90). La donna ricorda gli aspetti più intimi del suo rapporto con lo sposo (vv. 103-125: le cure offerte al marito, le sue attenzioni e il modo in cui si ornava per incontrarlo nel talamo nuziale). La moglie dell'eroe troiano, dopo aver raccontato a Elena di aver avuto un sogno premonitore sulla morte di vari personaggi (di Ettore, di Achille, di Priamo ed Ecuba e, infine, su quella di Astianatte), non potendo chiedere agli dei la salvezza di tutti e avendo più a cuore il destino del figlio, escogita un piano in segreto con la cognata, chiedendole di riappacificarsi con Menelao e di fargli promettere che, dopo la presa di Troia, avrebbe salvato il bambino (vv. 316-330). Incontrando Ettore, Andromaca gli rivela la sua imminente morte, consolandolo di aver ricevuto in dono dagli dei una vita breve ma intensa (v.395). Il marito la loda per la sua saggezza e la definisce profetica come la Pizia di Delfi (vv. 414-415). Dopo l'uccisione di Ettore, al segnale atteso, la vedova prende Astianatte e lo consegna ad Elena (fine quarto episodio), poi nell'esodo si consegna a Neottolemo con la triste consapevolezza che "da regina" si è trasformata "in nulla assoluto." (v.914)

Conclusioni generali

In base all'analisi condotta si ribadiscono le osservazioni dell'introduzione e si traccia di seguito un sintetico quadro della caratterizzazione del personaggio attraverso i secoli (da Omero fino al Novecento).

1) Nell'*Iliade* Andromaca cerca di coniugare i valori intimi e personali (amore per il marito e per il figlio) con quelli della comunità (non chiede a Ettore di non combattere, ma di essere solo più cauto). Nel suo colloquio con lo sposo la donna dimostra una certa dimestichezza con la strategia militare, nonostante il marito le ordini di occuparsi solo degli affari delle donne. Omero pone l'accento sulla sua devozione coniugale e sull'amore materno, qualità che mai abbandoneranno l'eroina e che saranno sempre alla base del suo mito. Il comportamento della donna è tanto più virtuoso se si confronta con quello della cognata Elena: la spartana è la personificazione della spudoratezza (confermato dalle stesse parole della donna che si autodefinisce kunw%piv "faccia di cagna "[1]), a differenza di Andromaca, emblema del pudore e lealtà familiare; Elena rappresenta l'amore infedele, passionale e deleterio, laddove Andromaca incarna l'amore fedele, tenero e devoto; la spartana ha abbandonato il legittimo sposo, mentre la troiana vive in funzione della famiglia, non riesce a immaginare una vita senza Ettore e pensa con orrore al destino infelice del figlio, da cui sarà separata con la forza; entrambe tessono una tela doppia,[2] ma l'una intesse veridicamente una storia di rovina[3] (eventi luttuosi da lei causati[4]), l'altra intesse dei fiori,[5] che simbolicamente alludono alla vita, alla giovinezza, a una realtà illusoria dietro cui la donna si sta trincerando.[6]

[1] *Il.* 3.180; *Od*. 4.145. Lo stesso epiteto è riferito da Efesto sia alla madre Era (*Il.* 18.396) sia alla moglie Afrodite (*Od.* 8.319), due divinità che con il loro comportamento sono lontane dall'ideale muliebre -di madre e di sposa- incarnato invece da Andromaca. L'aggettivo nella variante maschile -kunwéphv- viene assegnato anche ad Agamennone *(Il.* 1.159), campione di impudenza e sfrontatezza, il quale, a sua volta, apostrofa con kunw%piv la moglie Clitennestra (*Od.* 11.424), che evidentemente partecipa della stessa natura del marito (riguardo alla considerazione del cane nell'antica Grecia e l'associazione fra questo animale e gli epiteti offensivi vd. Franco 2003 pp. 19-24, 29). Insomma Elena viene associata a figure che hanno caratteristiche diametralmente opposte alla sposa devota di Ettore e all'amorevole madre di Astianatte. Franco 2003 pp. 197-202 nota come nei poemi omerici sia Elena stessa a autodefinirsi "faccia di cagna"e non ci sia nessun personaggio che offenda la donna con tale epiteto (il primo a discolpare Elena è addirittura Priamo, *Il.* 3.164); ciò indicherebbe un'ammissione di responsabilità a livello privato da parte della regina di Sparta. Sull'accostamento della donna alla cagna vd. Franco 2003, pp. 9-18, 251-316.

[2] *Il.* 3.125-126 :τὴν δ' εὖρ' ἐν μεγάρῳ· ἣ δὲ μέγαν ἱστὸν ὕφαινε/ δίπλακα πορφυρέην {…} (Trad. it. Ciani-Avezzù 1998, p. 213). *Il.* 22.440-441: ἀλλ' ἥ γ' ἱστὸν ὕφαινε μυχῷ δόμου ὑψηλοῖο /δίπλακα πορφυρέην {…} (Trad. it. Ciani-Avezzù 1998 ,p. 981).

[3] *Il.* 3.126-128: πολέας δ' νέπασσεν ἀέθλους /Τρώων θ' ἱπποδάμων καὶ ᾽Αχαιῶν χαλκοχιτώνων, /οὕς ἕθεν εἵνεκ' ἔπασχον ὑπ' ῞Αρηος παλαμάων {…} (Trad. it. Ciani-Avezzù 1998, p. 213).

[4] Elena anticipa così la narrazione dello scudo d'Achille. A tal proposito vd. Lo Bue 2001, p. 47.

[5] *Il.* 22.441: ἐν δὲ θρόνα ποικίλ' ἔπασσε. {…} (Trad. it. Ciani-Avezzù 1998, p. 981).

[6] La connessione fra i fiori e la giovinezza, presente nello stesso *epos* omerico (*Il.* 13.484), viene impiegata nell'elegia, nella lirica e negli epitafi funerari.

2) Saffo fornisce un *unicum*: una variante del mito originale e mai più ripresa. La poetessa si sofferma su un'Andromaca giovanissima nel momento delle sue nozze con Ettore. La fanciulla non conosce ancora il suo destino e questo amplifica il risvolto tragico dell'ode: la sorte ingannevolmente sembra aver preparato per la figlia di Eezione un futuro felice (il clima della narrazione è gioioso e festoso), ma il lettore sa che ad attendere l'eroina saranno lutti e rovina. La ragazza presenta tutte quelle qualità che connotano una sposa ideale (grazia ed eleganza) e manifesta l'atteggiamento di chi non sa ancora cosa le riserbi la nuova vita: se da un lato la fanciulla tradisce la paura per l'ignoto, dall'altro manifesta fierezza e curiosità.
3) Nella tragedia greca, Euripide è il solo a fornirci una caratterizzazione articolata del personaggio. In entrambe le opere (*Andromaca* e *Troiane*) la donna rimane ancorata al ricordo di Ettore e soffre per il figlio (Molosso e Astianatte). Il tragediografo greco sulla scena pone l'accento prevalentemente sul sentimento materno, mentre affida ai racconti della donna i ricordi sulla sua devozione coniugale e sulle sue qualità muliebri (fedeltà, remissività, silenzio, discrezione, isolamento), che la caratterizzano come moglie ideale, in contrapposizione a Ermione. Andromaca è la madre per antonomasia: lei ama incondizionatamente il proprio figlio, anche quando questo è il frutto di una violenza (Molosso). Le virtù omeriche rimangono inalterate nonostante la conclusione della sua katastrofhé, ma il personaggio euripideo si arricchisce di aspetti nuovi: Andromaca è saggia, ponderata, moderata, abile nel parlare. La donna è il simbolo della volubilità della sorte umana, che con una parabola discendente si trasforma da daémar ("sposa legittima") in douélh ("schiava"). L'eroina, consapevole della sua impotenza di fronte ai nemici, non tenta mai alcuna resistenza fisica per salvare i figli, ma si affida solo alle parole e alle suppliche.
4) Nel mondo latino Andromaca arricchisce la sua caratterizzazione psicologica. Nel parossismo di dolore, la sua figura si staglia isolata davanti a tutte le altre e l'eroina diviene il paradigma di fedeltà coniugale, amore materno e pianto inconsolabile. Il suo mito in ambito romano attraversa vari secoli arricchendosi di volta in volta di particolari originali, di seguito sintetizzati:

a) Nell'*Andromacha aechmalotis* di Ennio la vedova di Ettore, rievoca il suo illustre e felice passato e deplora il suo destino di *exul*.
b) Virgilio ci presenta un'Andromaca profondamente romanizzata, sposa univira per eccellenza. L'autore per non contaminare la reputazione della vedova di Ettore e per permettere che la donna rimanga fedele alla memoria dello sposo defunto, glissa sul concubinato di Pirro, sulla

sua seconda maternità e ci restituisce un'eroina che vive in una finzione, in un mondo quasi sospeso, di cui lei è regina.

c) I poeti lirici di età augustea (Ovidio, Properzio) perdono interesse per le virtù muliebri e materne, decantate dai poeti precedenti, e addirittura la devozione familiare di Andromaca non è più un pregio ma un difetto; l'attenzione si sposta dalla moralità alla fisicità della donna e la figura dell'eroina viene riformulata, diventando un modello di amante da evitare, o, al contrario, una donna, per così dire, passionale.

d) Questa variante lirica del mito non ha prodotto alcun seguito, e l'Andromaca di Seneca, pur nella riscrittura originale del mito, torna a riappropriarsi delle virtù tradizionali. L'autore di età imperiale ci presenta un personaggio dilaniato dal dissidio interiore, in cui la *mens bona* si oppone al *furor* (il primo è il valore fondamentale, il secondo rappresenta il disvalore[7]). Andromaca, come gli altri personaggi mitici senecani, rappresenta un *exemplum* dietro cui si cela l'uomo e la sua anima.[8] In lei il desiderio di essere moglie fedele e devota si scontra con il suo senso materno. Andromaca non è più il personaggio idealizzato, remissivo e rassegnato delle tragedie euripidee: è profondamente umana, ha un forte temperamento, è pronta a reagire fisicamente per difendere i suoi cari, altalena pensieri contraddittori. Seneca rinnova anche l'abilità dialettica dell'eroina: la donna tiene testa a Ulisse, campione di inganni, e poi si abbandona a una violenza verbale finora sconosciuta per il personaggio. Non è più succube, ma escogita astutamente il piano per salvare il piccolo Astianatte. Seneca, tuttavia, pur caratterizzandola come combattente coraggiosa (viene paragonata a un'Amazzone, a una Menade), non può esimersi, in linea con il resto della tradizione, dal presentarla come una perdente. Il suo inganno, infatti, impallidisce dinanzi a quello di Ulisse e la donna ritorna a essere la supplice impotente che implora pietà. La madre si fonde e confonde con la moglie e le due figure non riescono a scindersi. Nell'accettazione finale della sua situazione e nel suo raggiungimento dell'*apatheia* si scorge il conseguimento dell'ideale stoico.

5) Con il trascorrere dei secoli Andromaca mantiene immutate le sue qualità di moglie fedele e madre amorevole, ma si arricchisce di altri connotati. In età post-classica (Quinto Smirneo, Ditti Cretese, Darete Frigio) l'eroina si presenta sempre come saggia e ponderata, manifesta qualità profetiche e ha un rapporto privilegiato con Priamo. Preda di guerra prestigiosa, dopo la presa di Troia, l'eroina viene assegnata a Neottolemo, come riconoscimento del suo valore. Gli autori sottolineano l'infelicità perenne e inconsolabile della vedova, che in alcuni casi viene ridotta in schiavitù insieme a altri figli di Ettore, sconosciuti alla tradizione classica.

[7] Giancotti 1953, p. 55.
[8] Grimal 2001, pp. 268-269.

6) La fortuna del personaggio si è offuscata soprattutto fra il Medioevo e il Rinascimento e tranne alcune sporadiche apparizioni letterarie, che nulla aggiungono al mito,[9] bisogna aspettare fino al 1667 per avere una riscrittura del personaggio con l'*Andromaque* di Racine, in cui la donna, ormai prigioniera di Neottolemo, deve contrastare le insistenti profferte amorose del padrone, per rimanere fedele al defunto Ettore. L'Andromaca francese non conosce la maternità di Molosso, ma la donna è madre del solo Astianatte, che è sopravvissuto, grazie a un inganno della troiana. Il mito si rinnova e la vedova di Ettore, destinata nella tradizione precedente a essere l'eterna perdente, è l'unica trionfatrice morale e materiale della tragedia.

7) L'*Andromaque* di Racine, nei due secoli successivi, diviene fonte di ispirazione di numerosi drammi musicali, che restituiscono un'Andromaca con le stesse virtù dell'eroina classica, anche quando cede alle *avances* di Pirro. La donna è fedele al ricordo del marito, cerca di resistere al figlio di Achille, escogita piani per difendere Astianatte e soffre per il suo destino. Se sposa Pirro lo fa perché ne riconosce i pregi e lo reputa il degno successore di Ettore e non per migliorare la sua condizione. Andromaca nei libretti del Settecento e dell'Ottocento diventa a volte la portavoce di valori cristiani, basati sul perdono e sulla concordia.

8) L' Andromaca virgiliana ispira Baudelaire, per il quale la vedova di Ettore è il prototipo dell'emigrata, privata della sua patria, dei suoi punti di riferimento e dell'affetto dei suoi cari. Nel *Cygne* la troiana in terra straniera, pur essendo tornata libera e pur essendo diventata regina a Butroto, viene assimilata a un cigno, che, scappato dalla sua gabbia, vaga in preda a una sorta di delirio alla ricerca del suo luogo natio. Lo "straniamento" dell'animale e dell'eroina riflettono non solo quello del destinatario dell'ode (V. Hugo), ma anche quello dell'autore che, a causa di tutte le tristi vicissitudini personali e della sua intolleranza verso il progresso, si dimostra più vicino alla 'barbara' Andromaca che non ai civilizzati Greci. Secondo l'autore, la vera 'inciviltà' è quella che ha permesso la distruzione delle città; strappando ricordi agli uomini e lasciando l'individuo solo e senza i suoi punti di riferimento.

9) Infine, nel Novecento italiano la figura di Andromaca diventa l'emblema delle vittime della discriminazione razziale e degli abomini della guerra. Nel 1938 Gaetano De Sanctis scrive un romanzo intitolato *Andromaca,* in cui gli avvenimenti successivi alla presa di Troia sono narrati in maniera del tutto originale: la donna affronta l'umiliante schiavitù a Ftia con dignità; si dimostra forte e ferrea nella volontà di non contaminare la sua virtù. È affabile e

[9] Vd. introduzione.

generosa con le schiave, anche quando si riappropria del suo titolo di regina. De Sanctis accoglie dalla tradizione non solo il senso del pudore e l'ammirevole devozione coniugale, che non permette all'eroina di confessare di essere stata vittima della violenza di Neottolemo e di aver così, suo malgrado, tradito l'amore di Ettore, ma anche l'amorevole sentimento materno, che le consente di amare nello stesso modo Astianatte e Molosso. Infine, l'autore, quasi in ossequio al significato dell'antroponimo, ci presenta un'Andromaca che combatte valorosamente e muore da eroe. Nel secondo dopoguerra, invece, Michele Saponaro nella sua "*Andromaca*", fa sì che l'eroina diventi il simbolo delle vittime innocenti delle guerre dell'età contemporanea, costretta a sopravvivere ai propri affetti e a subire una sorte sventurata.

Bibliografia

A. Repertori, periodici e opere di consultazione

AAPat	*Atti e Memorie dell'Accademia Patavina di Scienze, Lettere ed Arti*
AAPel	*Atti dell'Accademia Peloritana dei Pericolanti*
AASF	*Annales Academiae Scientiarum Fennicae*
APARAr	*Atti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia. Rendiconti*
APh AJPh	*Année Philologique*
ASGM	*American journal of philology*
ASNP	*Atti del Sodalizio Glottologico Milanese*
BICS	*Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa*
BollClass	*Bulletin of the Institute of Classical Studies*
BPh	*Bollettino dei classici, Roma: Accademia nazionale dei Lincei*
CB	*Berliner Philologische Wochenschrift*
CCAG	*Classical Bullettin*
CGL	*Catalogus Codicum Astrologorum Graecorum 1-18; ed. Cumont F. [et al.], Bruxelles 1898-1953*
CJ	*Corpus Glossarium Latinarum, ed. Goetz G. [et al.] , Lipsia, 1894*
CL	*Classical Journal*
ClAnt	*Comparative Literature*
CQ	*Classical Antiquity*
CW	*Classical Quarterly*
DBI	*Classical World*
DBOP	*Dizionario biografico degli italiani, Treccani*
DELG	*Dizionario Bompiani delle Opere e dei Personaggi, Bompiani*
DELL	*Chantraine P., Dictionnaire Étymologique de la Langue Grecque, tome I, Ed. Klincksieck, Paris*
DEMGOL	*Ernout A.- Meillet A., Dictionnaire étymologique de la langue latine, Librairie C. Klincksieck, Paris,1951*
DEUMM	*Dizionario etimologico della mitologia greca multilingue Online*
DF	*Dizionario Enciclopedico Universale della musica e dei musicisti, Torino*
DLL	*Dizionario di Filosofia, Treccani, 2009*

	Conte G.B., Pianezzola E., Ranucci G., Dizionario della lingua latina, Firenze, 2000
DPL	*Dizionario dei personaggi letterari, Torino, 2003*
EAA	*Enciclopedia dell'arte antica dell'Istituto Treccani*
ED	*Enciclopedia Dantesca dell'Istituto Treccani*
EI	*Enciclopedia Italiana dell'Istituto Treccani*
Euphr	*Euphrosyne*
EV	*Enciclopedia Virgiliana, Treccani, Roma,1984*
FGrH	*Jacoby F., Die Fragmente der griechischen Historiker, Berlino 1923-1958*
FPL	*Morel W., Poetarum Latinorum fragmenta praeter Ennium et Lucilium, Lipsia, 1927*
FR	*French Review*
GEL	*Liddell H.G. Scott- Jones H.S., A Greek-English Lexicon, University of California 2001*
GRBS	*Greek, Roman and Byzantine Studies*
HSPh	*Harvard Studies in classical philology*
JHS	*Journal of Hellenic Studies*
LD	*Lewis C.T.- Short C., A new Latin Dictionary, Oxford 1891*
LfgrE	*Lexicon des frühgriechischen Epos, Göttingen, 1979*
LGRM	*Ausführliches Lexicon der Griechischen und Römischen mythologie, a cura di W.H.Roscher, Leipzing, 1890-1897.*
LTL	*E. Forcellini, Lexicon Totius Latinitatis, a cura di F. Corradin- G. Perin, 1864*
MA	*Materiali e appunti per lo studio della storia e della letteratura antica*
MD	*Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici*
MS	*Musica in scena. Storia dello spettacolo musicale, diretta da Basso A., voll. 6, 1995, Torino*
QS	*Quaderni di storia*
QUCC	*Quaderni urbinati di cultura classica*
RCCM	*Rivista di cultura classica e medievale*
RE	*Paulys Realencyclopädie der classichen altertumswissenschaft hrsg. von G. Wissowa- W.Kroll- K.Mittelhaus- K-Ziegler, Stuttgard- Mönchen, J.B.Metzlerscher Verlag 1893*
REG	*Revue des études grecques*

RFIC	*Rivista di Filologia e di Istruzione classica*
RSC	*Rivista di Studi Classici*
SCLF	*Storia della civiltà letteraria francese*
SCO	*Studi Classici e Orientali*
SIFC	*Studi italiani di filologia classica*
SLGA	*Lo spazio letterario della Grecia antica, direttori Cambiano G., Canfora L., Lanza D., 1993-1996*
SLRA	*Lo spazio letterario di Roma antica, direttori Cavallo G., Fedeli P., Giardina A., Roma , 1998 (prima edizione in brossura)*
SN	*Studi Novecenteschi*
SO	*Storia dell'opera, ideata da Barblan G., diretta da Basso A., voll.3, Torino 1977*
TAPhA	*Transactions of the American Philological Association*
TPAPhA	*Transactions and Proceedings of the American Philological Association*
TLG	*Thesaurus Linguae Graecae, CD Rom Format 1992*
TLL	*Thesaurus Linguae Latinae, Leipzing in aedibus B.G., 1900-1906*
TRF	*Tragicorum Romanorum Fragmenta (Ribbeck O., Scaenicae Romanorum Poesis Fragmenta, Lipsia, 1897*
VGI	*Rocci L., Vocabolario greco-italiano, Roma , 2011*
VLG	*Montanari F., Vocabolario della Lingua Greca, Torino, 2004*
ZPE	*Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik , Bonn*

B. **Fonti antiche**

Per autori e opere greche si sono utilizzate le abbreviazioni del GEL

Per autori e opere latine si sono utilizzate le abbreviazioni del LD

A.= Aeschylus

Ag.= *Agamemnon* in ed. G. Murray, *Aeschyli tragoediae*, 2nd edn., Oxford, 1955 (repr. 1960), pp. 207-274.

Ch.= *Choeforoe* in ed. G. Murray, *Aeschyli tragoediae*, 2nd edn., Oxford, 1955 (repr. 1960), pp. 277-322.

Eu.= *Eumenides*, in ed. G. Murray, *Aeschyli tragoediae*, 2nd edn., Oxford, 1955 (repr. 1960),pp. 325-367.

Pers.= *Persae*, in ed. G. Murray, *Aeschyli tragoediae*, 2nd edn., Oxford, 1955 (repr. 1960), pp. 53-95.

Sept.= *Septem contra Thebas*, ed. G. Murray, *Aeschyli tragoediae*, 2nd, Oxford, 1955 (repr. 1960), pp. 155-200.

Fragmenta, in ed. H.J. Mette, *Die Fragmente der Trag. Aischylos*., Berlin 1959.

Acc.= Accius
Scaen.= Scaenica in ed. Ribbeck, *Scaenica Romanorum poesis fragmenta, vol.I: Tragicorum fragmenta,* 1871, pp. 136-227.

Alc.= Alcaeus
Fragmenta in ed. E. Lobel- D.Page, *Poetarum Lesbiorum Fragmenta*, Oxford, 1955 [abbr. LP], pp. 112-290.
Fragmenta in ed E.M Voigt., *Sappho et Alcæus, Fragmenta,* Amsterdam, 1971 (abbr. V.).

And.= Andocides
In Alcib.=In Alcibiadem [Sp.], in ed. G. Dalmeyda, *Andocide. Discours*. Paris, 1930 (repr. 1966), pp. 113-127.

Antipho
Fragmenta in ed. B. Snell, *Tragicorum Graecorum fragmenta*, vol. 1. , Gottingen, 1971.

A.P.
Anthologia Palatina in ed. Beckby, *Anthologia Graeca*, voll.4, Munich, 1964.

Apollod.= Apollodorus
Bibliotheca, in ed. Wagner, *Mytographi Graeci*, Lepzing, 1894.

Ar.= Aristophanes
Ach.= Acharnenses, in ed. V. Coulon and M. van Daele, *Aristophane*, vol. 1., Paris, 1923, pp. 12-66.
Av. =Aves, in ed. V. Coulon and M. van Daele, *Aristophane*, vol. 3. Paris, 1928, pp. 23-108.
Ec.= Ecclesiazusae, in ed. R.G. Ussher, *Aristophanes. Ecclesiazusae*, Oxford, 1973, pp. 5-69.
Lys.= Lysistrata, in ed. V. Coulon and M. van Daele, *Aristophane*, vol. 3, Paris, 1928, pp. 119-177.
Pax in ed. V. Coulon and M. van Daele, *Aristophane*, vol. 2. Paris, 1924, pp. 99-156.
Th.= Thesmophoriazusae, in ed. V. Coulon and M. van Daele, *Aristophane*, vol. 4. Paris, 1928 (repr. 1967), pp. 17-71.
V.= Vespae, in ed. D.M. MacDowell, *Aristophanes. Wasps*, Oxford, 1971, pp. 48-122.

Archil.= Archilocus
Fragmenta in ed. M.L. West, *Iambi et elegi Graeci*, vol. 1, Oxford 1971[abbr. W.],pp. 1-108.

Arist.= Aristoteles
GA= De generatione animalium, in ed. H.J. Drossaart Lulofs, *Aristotelis de generatione animalium*, Oxford 1965 (repr. 1972), pp. 1-204 (715a1-789b20).

Pol.= *Politica* in ed. W.D. Ross, *Aristotelis politica*, Oxford, 1957 (repr. 1964), pp. 1-269 (1252a1-1342b34).
Po.= *Poetica* in ed. R. Kassel, *Aristotelis de arte poetica liber*, Oxford 1965 pp. 3-49.
Rh.= *Rhetorica*, in ed. W.D. Ross, *Aristotelis ars rhetorica*, Oxford, 1959 (repr. 1964), pp. 1-191 (1354a1-1420a8).

Artem.= Artemidorus
\Oneirokritikaé, in ed. R. Hercher , Leipzig, 1864.

Ath.= Atheneus
Deipnosophistae, in ed. G. Kaibel, *Athenaei Naucratitae deipnosophistarum libri xv*, voll. 3, Leipzig, 1887-1890.

Call. = Callimacus
Hec.= *Hecala* in ed. R.Pfeiffer, *Callimachus*, vol. 1, Oxford, 1949 [abbr. Pf.].
Fr.= *Fragmenta et titulus*, in ed. H. Lloyd-Jones and P. Parsons, *Supplementum Hellenisticum*, Berlin, 1983, pp. 89-143.

Cat.= C. Valerius Catullus
Catulli Veronensis liber, in ed.W. Eisemhut, Leipzig, 1983.

Cic.= M. Tullius Cicero
Acad.= *Academica*, in ed. H. Rackham, *De natura deorum, Academica* London, 1967, pp. 399-664.
Caec.= *Oratio pro Caecina*, in ed. R. Klotz, *M. Tulli Ciceronis orations Pro M.Tullio, Pro M. Fonteio, Pro A. Caecina, De imperio Cn. Pompeii (Pro lege Manilia),* Lipsiae, 1880.
De or.= *De oratore* in ed. K. Kumaniecki, *M.Tulli Ciceronis scripta quae manserunt omnia*, Lipsia, 1995.
Div.= *De divinatione*,in ed, C.F. Muller, *M.Tulli Ciceronis De divinatione libri duo*, Lipsiae, 1903.
Mur.= *Pro Murena*, in ed. J.H. Freese, *M.Tulli Ciceronis Pro L. Murena oratio ad iudices*, London-New York, 1864.
Tusc.= *Tusculanae disputationes* in M. Pohlenz, *Tusculanae disputationes*, Stutgardiae, 1965.

D.= Demosthenes
In Arist.= *In Aristocratem*, in ed. S.H. Butcher, *Demosthenis orationes*, vol. 2.1., Oxford, 1907 (repr. 1966).
In Neaeram in ed. W. Rennie, *Demosthenis orationes*, vol. 3, Oxford, 1931 (repr. 1960).

Dares
Dares Phrygius, *De Excidio Troiae historia*, in ed. Meister F., Leipzing, 1873.

D.H.= Dionysius Halicarnassensis

Ant. Rom.= Antiquitates Romanae in ed. K. Jacoby, *Dionysii Halicarnasei antiquitatum Romanarum quae supersunt*, 4 voll. Leipzig, 1885-905 (repr. Stuttgart: 1967).

Dictys
Dictys Cretensis, *Ephemeridos, belli Troiani libri*, in ed. W.Eisenhut, *Ephemeridos belli Troiani* libri a L.Septimio ex Graeco in Latinum sermonem traslati, Leipzing, 1973².

D.L.= Diogenes Laertius
Vitae philosophorum, in ed. H.S. Long, *Diogenis Laertii vitae philosophorum*, 2 vols. Oxford, 1964 (repr. 1966).

Doroth.=Dorotheus
Fragmenta Graeca, in ed. D.Pingree, *Dorothei Sidonii carmen astrologicum*, Leipzig 1976 [abbr. Pin.].

D.S.= Diodorus Siculus
Bibliotheca historica (lib. 1-20), in ed. F. Vogel and K.T. Fischer (post I. Bekker & L. Dindorf), *Diodori bibliotheca historica*, 5 vols., 3rd edn., Leipzig.

E.= Euripides
Frr.= Fragmenta in ed. A. Nauck, *Tragicorum Graecorum fragmenta*., Leipzig 1889 (repr. Hildesheim: Olms, 1964): pp. 363-716.
Alc.= Alcestis in ed. J. Diggle, *Euripidis fabulae, vol. 1.*, Oxford, 1984 pp. 37-83.
Andr.= Andromacha in ed. J. Diggle, *Euripidis fabulae, vol. 1.*, Oxford, 1984 pp. 277-332.
Ba= Bacchae in ed. J. Diggle, *Euripidis fabulae, vol. 3.*, Oxford, 1994 pp. 291-351.
Cycl.= Cyclops, in ed. J. Diggle, *Euripidis fabulae, vol. 1. Oxford*, 1984, pp. 3-29.
El.= Electra in ed. J. Diggle, *Euripidis fabulae, vol. 2.*, Oxford, 1981 pp. 59-113.
Hec.= Hecuba ed. J. Diggle, *Euripidis fabulae, vol. 1.*, Oxford, 1984 pp. 339-398.
Hel= Helena ed. J. Diggle, *Euripidis fabulae, vol. 3.*, Oxford, 1994 pp. 5-70.
Heracl.= Heraclidae ed. J. Diggle, *Euripidis fabulae, vol. 1.*, Oxford, 1984 pp. 159-197.
HF= Hercules Furens in ed. J. Diggle, *Euripidis fabulae, vol. 2,* Oxford, 1981 pp. 117-174.
Hipp.= Hippolitus in ed. J. Diggle, *Euripidis fabulae, vol. 1.*, Oxford, 1984 pp. 207-271.
IA= Iphigenia Aulidensis ed. J. Diggle, *Euripidis fabulae, vol. 3.*, Oxford, 1994 pp. 359-421.
Ion in ed. J. Diggle, *Euripidis fabulae, vol. 2.* , Oxford, 1981 pp. 307-373.
IT= Iphigenia Taurica ed. J. Diggle, *Euripidis fabulae, vol. 2.* , Oxford, 1981 pp. 243-304.
Med.= Medea in ed. J. Diggle, *Euripidis fabulae, vol. 1.*, Oxford, 1984 pp. 93-155.
Or= Orestes in ed. J. Diggle, *Euripidis fabulae, vol. 3.*, Oxford, 1994 pp. 191-286.
Ph.= Phoenissae in ed. J. Diggle, *Euripidis fabulae, vol. 3,* Oxford, 1994 pp. 83-179.
Rh.= Rhesus, in ed. J. Diggle, *Euripidis fabulae, vol. 3. Oxford,* 1994, pp. 433-479.
Suppl.= Supplices in ed. J. Diggle, *Euripidis fabulae, vol. 2.*, Oxford, 1981 pp. 3-53.
Tr.= Troades in ed. J. Diggle, *Euripidis fabulae, vol. 2.* , Oxford, 1984 pp. 181-240.

EM= Etymologicum Magnum
Etymologicum Magnum, in ed. T.Gaisford, Oxford, 1848 (repr. Amsterdam: Hakkert, 1967).

Enn.= Ennius
Ann.= Annales, in *Ennianea poesis reliquiae*/ iteratis curis recensuit Ioannes Vahlen, Amsterdam, 1967.
Trag.= *Tragodiae*, in *Ennianea poesis reliquiae*/ iteratis curis recensuit Ioannes Vahlen, Amsterdam, 1967.
Trag.= *Tragodiae* in *The tragedies of Ennius. The fragments edited with an introduction and commentary* by Jocelyn H-D., Cambridge, 1969.
Trag.= *Tragodiae* in *Q. Ennii poetae vetustissimi fragmenta quae supersunt* ab Columna H., ex officinal Wetsteniana, 1707.

Ep. Hom.=Epimerismi Homerici
Dyck A.R, *Epimerismi Homerici pars prior epimerismos continens qui ad Iliadis librum A pertinent*, Sammlung griechischer und lateinischer Grammatiker, Berlin 1983.

Et. Gud.= Etymologicum Gudianum
Etymologicum Gudianum, ed. E.L De Stefani., fasc. 1 & 2,Leipzig, 1909-1920 (repr. Amsterdam: Hakkert, 1965).

Eust.= Eustathii *Commentarii in Homerum*
Comm. Il.= Eustathii archiepiscopi Thessalonicensis commentarii ad Homeri pertinentes ad fidem cod. Laurentiani editi, cur. M. van de Valk I-IV, Lugduni Batavorum 1971-1987.
Comm. Od.= Eustathii archiepiscopi Thessalonicensis commentarii ad Homeri Odysseam, cur. G. Stallbaum I-II, Leipzig, 1825-1826 (repr. Hildesheim: Olms, 1970).

Fest.= Festus
Linsday W.M., *Sexti Pompei Festi de verborum significatu quae supersunt cum Pauli epitome*, Lipsia, 1913.

Hdt=Herodotus
Historiae, in ed. Ph.-E. Legrand, voll.9, Paris, 1930-1960.

Hellanicus
Hellanicus in *FGrH*

Hes. = Hesiodus
Fr.= *Fragmenta*, in ed. R. Merkelbach and M.L. West, *Fragmenta Hesiodea*, Oxford, 1967 [abbr. M.W.].
Op.= *Opera et Dies*, in ed. F. Solmsen, *Hesiodi opera*, Oxford, 1970, pp. 49-85.
Sc.= *Scutum*, in ed. F. Solmsen, *Hesiodi opera*. Oxford, 1970, pp. 88-107.
Th. = Theogonia in ed. M.L West, *Hesiod. Theogony*, Oxford, 1966 .
.

H. Hom. = Hymni Homerici
Allen T.W., Halliday W.R. and Sikes E.E., *The Homeric hymns*, Oxford, 1936².

Him. = Himerius
Or.= Orationes in ed. A Colonna, *Himerii declamationes et orationes cum deperditarum fragmentis*, Roma, 1951.

Hom. = Homerus.
Il.= Ilias in ed. T.W.Allen, *Homeri Ilias*, Oxford, 1931.
Od.= Odyssea in ed. P. von der Mühll, *Homeri Odyssea*, Helbing & Lichtenhahn, 1962.

Hor.= Horatius
Carm.= Carmina in ed. L. Mueller, *Q. Horati Flacci Carmina*, Lipsiae, 1899.
Sat.= Satirae, in ed. H. Rushton Fairclough, *Horace. Satires, Epistles and Ars Poetica*, London, 1926, pp. 1-245.

Hsch. = Hesychius,
Lex.= Lexicon in ed. K.Latte, *Hesychius Alexandrinus*. *Lexicon*, I-II, Copenhagen 1953-1966.

Hyg.= Hyginus
Fab.= Fabulae in ed. P.K. Marshall, *Fabulae*, Monaco-Lipsia, 2002.

Ibyc.= Ibycus
Fr.= Fragmenta, in ed. D.L. Page, *Poetae melici Graeci*, Oxford, 1962 , pp. 144-167.

Ilias Parva
Ilias Parva (fragmenta), in ed. Bernabthraeo, *Graecorum testimonia et fragmenta*, Leipzig, 1987, pp. 76-86.

Liv.= Titus Livius
Titi Livi Ab Urbe condita , in ed.R. S. Conway- C.F. Walters, Oxonii, 1968-1970.

Liv. Andron.= Livius Andronicus
In *FPL*

Luc.= Lucianus
Im.= Imagines in ed. A.M.Harmon, *Lucian,* vol. 4., Cambridge, 1925 (repr. 1961).

Macho
Fragmenta, in ed. A.S.F. Gow, Machon. *The fragments*., Cambridge,1965, pp. 35-56.

Macr.= Aurelius Theodosius Macrobius

Sat.= *Saturnalia*, in ed. F. Eyssenhardt, *Macrobius*, Lipsiae, 1868.

Man.= Manetho
Apotelesmatica in ed. A.Koechly, *Poetae bucolici et didactici*, Paris 1862.

Non.= Nonius Marcellus
De compendiosa doctrina in ed. W.M. Linsday, *Nonii Marcelli De conpendiosa doctrina libros XX*, voll.3, Leipzing, 1903.

Nonn.= Nonnus
D.= *Dionysiaca*, in ed. R. Keydell, *Nonni Panopolitani Dionysiaca*, 2 vols., Berlin,1959.

Ov.= Ovidius
A.A.= *Ars Amatoria* in ed. Ehwald R., *P.Ovidius Naso*, vol. I, Leipzing, 1907, pp. 183-246.
Am.= *Amores*, in ed. Ehwald R., *P.Ovidius Naso*, vol. I, Leipzing, 1907, pp. 1-69.
Her.= *Heroides* in ed. ed. Ehwald R., *P.Ovidius Naso*, vol. I, , Leipzing,1907 , pp. 70-179.
Pont.= *Epistulae ex Ponto*, in ed. Richmond, *P.Ovidi Nasonis Ex Ponto libri quattuor*, Leipzing, 1990.
Rem. Am.= *Remedia Amoris* ed. Ehwald R., *P.Ovidius Naso*, vol. I, Leipzing, 1907, pp. 247-269.
Tr.= *Tristia* in ed. Hall J.B., *P. Ovidi Nasonis Tristia*, Leipzing, 1995.

Paus.= Pausanias
Graeciae descriptio, in ed. F. Spiro, *Pausaniae Graeciae descriptio*, 3 vols., Leipzig, 1903.

Philostr.= Philostratus
Her.= *Heroicus*, in ed. C.L. Kayser, *Flavii Philostrati opera*, vol. 2, Leipzig,1871 (repr. Hildesheim: Olms, 1964), pp. 128-219.

Phoc.= Phocylides
Sententiae, in ed. E. Diehl, *Anthologia lyrica Graeca*, fasc. 1, 3rd edn, Leipzig, 1949, pp. 57-60.

Pi. = Pindarus
N.= *Nemea*, in ed. H. Maehler (post B. Snell), *Pindari carmina cum fragmentis*, Leipzig, 1971[5], pp. 122-162.
O.= *Olympia*, in ed. H. Maehler (post B. Snell), *Pindari carmina cum fragmentis*, Leipzig, 1971,[5] pp. 2- 58.
P. = *Pythian Odes* in ed. H. Maehler (post B. Snell), *Pindari carmina cum fragmentis*, Leipzig, 1971,[5] pp. 59-121.

Pl.= Plato
Ion= *Ion*, in ed. J. Burnet, *Platonis opera, vol. 3.* Oxford, 1903 (repr. 1968), [St I.530a-542b].

Leg.= Leges , in ed. J. Burnet, *Platonis opera,* vol. 5, Oxford, 1907 (repr. 1967), [St II.624a-969d.].
R.= Respublica in ed. J Burnet., *Platonis opera,* vol. 4., Oxford 1902 (repr. 1968), [St II 327a-621d].

Plaut.= Plautus
Amph.= Amphitruo, in ed. A. Ernout, *Amphitruo,* Paris, 1941.
As.= Asinaria, in ed. A. Ernout, *Asinaria,* Paris, 1933.
Cas.= Casina, in ed. A. Ernout, *Bacchides, Captivi, Casina,* Paris, 1964.
Merc.= Mercator, in ed. A. Ernout, *Menaechmi, Mercator, Miles Gloriosus,* Paris, 1952.
Pers.= Persa, in ed. A. Ernout, *Mostellaria, Persa, Poenulus,* Paris, 1938.
Poen.= Poenulus, in ed. A. Ernout, *Mostellaria, Persa, Poenulus,* Paris, 1938.
Truc.= Truculentus, in ed. A. Ernout,*Trinummus, Truculentus, Vidularia, fragmenta,* Paris, 1961.

Plin.= C. Plinius Secundus
H.N.= Historia Naturalis, in C. Mayhoff, *C. Plini Secundi Naturalis Historiae libri 37, Lipsia,* 1892-1909.

Plu.= Plutarcus
*Alc.= Alcibiades,*in ed. K. Ziegler, *Plutarchi vitae parallelae,* vol. 1.2, 3rd edn.,Leipzig, 1964, pp. 226-274.
De mus.= De musica (1131b-1147a),[Pseudo- Plu.] in ed. K. Ziegler, *Plutarchi moralia,* vol. 6.3, 3rd edn. Leipzig, 1966, pp. 1-37.
Lyc.= Lycurgus, in ed. B.Perrin, *Plutarch's lives,* vol. 1. Cambridge, 1914 (repr. 1967), pp. 204-302.
Mor.= Moralia, in ed. G.N. Bernardakis, 7 voll., Leipzig, 1888-1896.
Vitae decem or.= Vitae decem oratorum [Sp.] (832b-852e) in ed. J. Mau, *Plutarchi moralia,* vol. 5.2.1, Leipzig:, 1971, pp. 1-49.

Prop.= Propertius
Properce, *Élégies*, texte établi et traduit par Paganelli D., Paris,1947.

Q.S.= Quintus Smyrneus
Posthomerica, in ed. F.Vian., *Quintus de Smyrne,* Paris, 1963.

S.= Sophocles
Aj.= Ajax in ed. A. Dain and P. Mazon, *Sophocle,* vol. 2. , Paris, 1958 (repr. 1968 (1st edn. rev.), pp. 10-59.
Ant.= Antigone in ed. A. Dain and P. Mazon, *Sophocle,* vol. 1., Paris, 1955 (repr. 1967 (1st edn. rev.), pp. 72-122.
El.= Electra, in ed. A. Dain and P. Mazon, *Sophocle,* vol. 2. Paris, 1958 (repr. 1968 (1st edn. rev.), pp. 138-194.

OT= Oedipus Tyrannus in ed. A. Dain and P. Mazon, *Sophocle*, vol. 2., Paris, 1958 (repr. 1968 (1st edn. rev.), pp. 72-128.
Tr.= Trachiniae in ed. A. Dain and P. Mazon, *Sophocle*, vol. 1. Paris,1955 (repr. 1967 (1st edn. rev.), pp. 14-60.
Fragmenta, ed. S. Radt, *Tragicorum Graecorum fragmenta*, vol. 4 ,Göttingen, 1999.

Sall.= C. Sallustius Crispus
Jug.= Jugurtha, in ed. A.W. Pollard, *The Catiline and Jugurtha of Sallust*, London, 1882, pp. 117-274.

Sapph. = Sappho
Fragmenta in ed. E. Lobel and D.L. Page, *Poetarum Lesbiorum fragmenta*, Oxford, 1955 (repr. 1968 (1st edn. corr.), pp. 2-110 (abbr. LP).
Fragmenta in ed E.M Voigt., *Sappho et Alcæus, Fragmenta*, Amsterdam, 1971 (abbr. V.).

Schol. Ep.= Scholia-epimerismi
Vd. Dyck, *s.v. Ep. Hom*

Schol. in E.= Scholia in Euripidem
Scholia in Euripidem (scholia vetera), in ed. E. Schwartz, *Scholia in Euripidem*, voll. 2, Berlin, 1887-1891 (repr. De Gruyter, 1966).

Schol. in Il.= Scholia in Iliadem
Scholia in Iliadem (scholia vetera) in ed. H. Erbse, *Scholia Graeca in Homeri Iliadem (scholia vetera),* voll. 15, 7, Berlin, 1969-1988.

Schol. in Lyc.=Scholia in Lycophronem
Scholia in Lycophronem (scholia vetera et recentiora partim Isaac et Joannis Tzetzae), ed. E. Scheer, *Lycophronis Alexandra*, vol. 2. Berlin, Weidmann, 1958, pp. 1 -398.

Schol. in Od.= Scholia in Odysseam
Scholia in Odysseam in ed. W. Dindorf, *Scholia Graeca in Homeri Odysseam*, I-II, Oxford, 1855 (repr. Amsterdam: Hakkert, 1962).

Schol. in Pi. = Scholia in Pindarum
Scholia in Pindarum (scholia vetera) in Drachmann A.B., *Scholia vetera in Pindari carmina*, voll. 3, Leipzig, 1903- 1927 (repr. Amsterdam: Hakkert, 1966-1969).

Schol. in Th.= Scholia in Theogoniam
Scholia in Theogoniam (scholia vetera) ed. L. di Gregorio, *Scholia vetera in Hesiodi Theogoniam*, Milano, 1975.

Schol. rec. Theod. Mel.= Scholia in Iliadem (scholia recentiora Theodori Meliteniotis)

Scholia in Iliadem (scholia recentiora Theodori Meliteniotis) e cod. Genovensi gr.44 , ed. J. Nicole, *Les scolies genevoises de l'Iliade*, vol. 2. Georg, Geneva, 1891 (repr. Hildesheim: Olms, 1966).

Semon.= Semonides
Fragmenta in ed. M.L. West, *Iambi et elegi Graeci*, vol. 2. , Oxford, 1972, pp. 97-112.

Sen.= Seneca
Ad Helv. Matr.= Consolatio ad Helviam mater, in ed. E. Hermes, *Dialogorum liber XII*, Leipzing, 1923 , pp. 340-370.
De ira= De ira, in ed. E. Hermes, *Dialogorum libri III-V*, Leipzing, 1923, pp. 46-150.
Ep.= Epistulae, in d. O. Hense, *Epistulae morales ad Lucilium*, Leipzing, 1938.
Herc. Oet.= Hercules Oetaeus, in ed. L. Herrmann, *Oedipe, Agamennon, Thyeste, Hercule sur l'Oeta*, Paris, 1926.
Med.= Medea, in ed. R. Peiper- G. Richter, *L. Annaei Senecae tragodiae*, Leipzing, 1902, pp. 119-154.
Oe= Oedipus in ed. R. Peiper- G. Richter, *L. Annaei Senecae tragodiae*, Leipzing, 1902, pp. 203-240.
Phaedr.= Phaedra, in ed. R. Peiper- G. Richter, *L. Annaei Senecae tragodiae*, Leipzing, 1902, pp. 157-200.
Phoen.= Phoenissae, in ed. R. Peiper- G. Richter, *L. Annaei Senecae tragodiae*, Leipzing, 1902, pp. 93-115.
Q.N.= Quaestiones Naturales, in ed. H.M. Hine, *Naturales Quaestiones*, Leipzing, 1996.
Tr.= Troades, in ed. Herrmann L., *Sénèque. Tragédies*, vol.1, Paris, 1971, pp. 56-105.

Serv.= Servius Honoratus
In Aen.= Servii Grammatici in Vergilii Aeneidos libros I-III commentarii, ed. Thilo G., Lipsia, 1878.
In Georg.= In Vergilii georgica, in ed. G. Thilo, *Servii Grammatici in Vergilii Bucolica et Georgica commentari*, Hildersheim, 1986.

Solon
Fr.= Fragmenta, in ed. M.L. West, *Iambi et elegi Graeci*, vol. 2. Oxford, 1972, pp. 120-144.

Stat. = Statius
Achill.= Achilleis, in ed. A. Marastoni, *Achilleis*, Leipzing, 1974.

Steph.= Stephanus Byzantinus
Stephani Byzantii Ethnicorum quae supersunt in ed. A. Meineke, Berlino, 1849.

Stesich.== Stesichorus
Fragmenta, in ed. D.L. Page, *Poetae melici Graeci.*, Oxford, 1962 (repr. 1967), pp. 97-138.

Str.= Strabo
Geographica, in ed. A.Meineke, *Strabonis geographica*, 3 voll. , Leipzig, 1877 (repr. Graz: 1969).

Suid. Lex= Suidae Lexicon
Adler A., *Suidae lexicon*, Leipzig, 1928-1938 (repr. Stuttgart: 1967-1971).

Svet.= C. Svetonius Tranquillus
Aug.= Octavius Augustus Caesar in ed. J.H. Westcott- E.M. Rankin, *De vita Caesarum*, libri I-II, Boston, 1918, pp. 46-109.
Caes.= Iulius Caesar in ed. J.H. Westcott- E.M. Rankin, *De vita Caesarum*, Boston, pp. 1-45.
Claud.= Claudius in ed.J.B. Pike, *De vita Caesarum*, libri III-IV, Boston, 1908, pp. 76-105.
Ner.= Nero in ed. in ed.J.B. Pike, *De vita Caesarum*, libri III-IV, Boston, 1908, pp. 106-141.

Tac.= Publius Cornelius Tacitus
Ann.= Annales, in ed. K. Nipperdey, *Annales*, with additional notes by H. Browne, London, 1852.

Ter.= P. Terentius Afer
And.= Andria, in ed. T.L. Papillon, *P.Terentii Afri comediae: Andria, Eunuchus*, London, 1870, pp. 1-82.

Th.= Thucydides
Historiae, in ed. H.S. Jones and J.E. Powell, *Thucydidis historiae*, voll. 2, Oxford 1942(repr. 1:1970; 2:1967).

Theoc.= Theocritus
Id.= Idyllia, in ed. A.S.F. Gow, *Theocritus, vol. 1*, 2nd edn. Cambridge 1952 (repr. 1965), pp. 4-236.

Thgn=
Elegiae, in ed. D. Young (post E. Diehl), *Theognis*, 2nd edn, Leipzig, 1971, pp. 1 -83.

Tzetze
Ioannis Tzetzae *Antehomerica, Homerica, Posthomerica* e codicibus edidit et commentario instruxit Jacobs F., Lipsiae, 1793.

Varr.= Varro
L.L.= De Lingua latina in ed. Goetz G.- Schoell F., *M.Terenti Varronis De lingua latina quae supersunt*, Leipzing, 1910.

Verg.= Vergilius
Aen.= Aeneis in Ribbeck., *Aeneidos libri 1-12*, Leipzing, 1895.

Aen.= *Aeneis* in ed. Paratore E., *Eneide, libri I-III*, Milano, 2000[6].
Aen.= *Aeneis* in ed. Paratore E., *Eneide, libri III-IV*, Milano 1989[2].

Xen.= Xenophont
Cyr.= *Cyropaedia* in ed. E.C. Marchant, *Xenophontis opera omnia*, vol. 4, Oxford, 1910 (repr. 1970).
Oec.= *Oeconomicus*, in ed. E.C. Marchant, *Xenophontis opera omnia*, vol. 2, 1921 (repr. 1971).

Xenoph.= Xenophanes
Fr.= *Fragmenta*, in ed. M.L. West, *Iambi et elegi Graeci*, vol. 2, Oxford, 1972, pp. 164-170.

Altri testi e studi

Accame (1957). Accame S., *Gaetano De Sanctis*, Studium pp. 227- 235.

Accame (1970). Gaetano De Sanctis, *Ricordi della mia vita*, a cura di Accame S., Firenze.

Accame (1971). Accame S, *Gaetano De Sanctis nel centenario della sua nascita*, APARAr pp. 3-15.

Albini (1974). Albini U., *Un dramma d'avanguardia: l'Andromaca di Euripide*, Maia 2, 26, pp. 83-95.

Albini (1995). Euripide, *Oreste- Ifigenia in Aulide*, introduzione e traduzione di Albini U., note di Barberis F., Milano.

Albini (1999[6]). Euripide, *Ecuba-Elettra*, introduzione di Albini U., traduzione e presentazione dei drammi di Albini U. e Faggi V.,note di Bevegni C., Milano.

Albini (2009[2]). Euripide, *Eraclidi. Supplici*, introduzione e traduzione di Albini U., note di Barberis F., Milano.

Albini (2011[6]). Euripide, *Andromaca-Troiane*, introduzione e traduzione di Albini U., Milano.

Alexiou (1974). Alexiou M. *The Ritual Lament in Greek Tradition*, Cambridge.

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

Allen-Italie (1970). Allen J.T.- Italie G., *A concordance to Euripides*, Groningen.

Aloni (1981). Aloni A. , *Le Muse di Archiloco*, Copenhagen.

Aloni (1986). *Id*., *Tradizioni arcaiche della Troade e composizione dei poemi omerici*, Milano.

Aloni (1997). Saffo, *Frammenti*, a cura di Aloni A., Firenze.

Alvaro (1966). Alvaro C., *La lunga notte di Medea*, Milano.

Alvise Ramirez (2006). Alvise Ramirez G., *Viaggi al di là del limite: tracce e riflessioni*, Senecio , pp. 1 -9.

Amico (2007). Amico A., *Gaetano De Sanctis. Profilo biografico e attività parlamentare*, Tivoli.

Anderson (1969). Anderson W.S., *The art of Aeneid*, Englewood Cliffs, N.J.

Andò (1991). Andò V., *Matrimonio e guerra nel discorso tragico:una lettura delle Troiane di Euripide*, Studi di Filologia classica in onore di G. Monaco, vol.1, pp. 251-264.

Andò (2005). *Ead*., *L'ape che tesse. Saperi femminili nella Grecia antica*, Roma.

Andò (2009). *Ead*., *Un bambino buttato giù dalle torri. La morte di Astianatte nelle Troiane di Euripide*, Annali Online di Ferrara- Lettere vol.1, pp. 255-269.

Antonucci (2008). Antonucci G., *Storia del teatro greco e latino: da Eschilo a Seneca*, Roma

Arrighetti (1989a). Arrighetti G., *La cultura letteraria in Grecia*, Roma-Bari.

Arrighetti (1989b). Esiodo, *Teogonia*, introduzione, traduzione e note di Arrighetti G., Milano.

Artusi (1804). Artusi G., *Andromaca, dramma per musica dell'abate Giulio Artusi, da rappresentarsi in Genova,il Carnevale dell'anno 1804* (mus. Pavesi), Genova.

Aureli (1661). Aureli A., *Gl'amori infruttuosi di Pirro, drama per musica di Aurelio Aureli. Favola ottava. Nel Teatro a SS. Gio. e Paulo per l'anno 1661. All'Illustriss. Sig. Conte Lodovico Vidmano* (mus. Sartorio A.), Venezia.

Averara (1701). Averara (d'Averara)P., *Andromaca, drama per musica da rappresentarsi nel Regio Teatro di Milano, consagrato alla S. R. M. di Filippo V, re delle Spagne*, (compositore sconosciuto), Milano.

Bacchelli (1964). Bacchelli R., *Il figlio di Ettore*, in Bacchelli R., *Teatro*, vol.2, Milano.

Bachofen (1988). Bachofen. J., *Il matriarcato. Ricerca sulla ginecocrazia del mondo antico nei suoi aspetti religiosi e giuridici*. Tomo 1, ed. it. a cura di Schiavoni G., trad.it. [*Das Mutterrecht*, 1861], Torino.

Bachofen (1990). *Id*., *Storia del matriarcato*, a cura di Del Ponte R., La Spezia.

Bacquet [*et al*.] (1973). Bacquet P. [*et al*.], *Les tragédies de Sénèque et le Théatre de la Renaissannce*, Paris.

Baltieri (2011). Baltieri N., *Il ruolo dei canti di nozze nei drammi di Euripide*, Prometheus 37, 3, pp. 205-230.

Barchiesi (1984). Barchiesi A., *La traccia del modello. Effetti omerici nella narrazione virgiliana*, Pisa.

Barchiesi (1994). *Id*., *Il poeta e il principe. Ovidio e il discorso augusteo*, Roma-Bari.

Barchiesi (1998). *Id*., *L'epos*, in *SLRA*, vol.1, pp. 115-141.

Barelli (2016[20)]. Ovidio, *L'arte di amare*, con un saggio di Mariotti S., trad. e note di Barelli E., Milano.

Barthes (1963). Barthes R., *Sur Racine*, Paris.

Bassett (1933). Bassett S.E., *Achilles' Treatment of Hector's Body*, TAPhA 64, pp. 41-65.

Basso (2004). Basso A., *Storia della musica*, voll. 4, Torino.

Battezzato (2010). Euripide, *Ecuba*, a cura di Battezzato L., Milano.

Bearzot (2007). Bearzot C., *Rivendicazione di identità e rifiuto dell'integrazione nella Grecia antica (Ateniesi, Arcadi, Plateesi, Messeni)*, in *Identità e integrazione. Passato e presente delle minoranze nell'Europa mediterranea* (Atti del Seminario, Milano 29 aprile 2004), Milano, pp. 15-37.

Belfiore (2000). Belfiore E.S., *Spleeping with the Enemy: Euripides' Andromache*, in Belfiore E.S., *Murder among friends: Violation of Philia in Greek Tragedy*, Oxford, pp. 81-100.

Benardete (1963). Bernardete S., *Achilles and the Iliad*, Hermes 91, pp. 1 -16 .

Benediktson (1985). Benediktson D.T., *Propertius "elegiacization" of Homer*, Maia 37, pp. 17-26.

Berardinelli (2010[6)]. Baudelaire C., *Spleen di Parigi*, introduzione, traduzione e note di Berardinelli A, Milano.

Beretta Anguissola (2009). Racine J., *Teatro*, saggio introduttivo, cronologia, commento di Beretta Anguissola A., con uno scritto di Girard R., Milano.

Beriotto (2016). Beriotto M.P., *Le Danaidi. Storia di un mito nella letteratura greca*, Alessandria.

Bernard (2011). Bernard N., *Donne e società nella Grecia antica*, trad.it [*Femmes et société dans la Grèce classique*, Armand Colin 2003], Roma.

Bernardelli (1976). Bernardelli G., *Le cygne: Baudelaire tra Virgilio e Chateaubriand*, Aevum, pp. 625-633.

Bertolaso (2009). Bertolaso D, *Vissuti femminili in tempo di guerra nella Grecia antica:tra narrazione storica e finzione poetica* in *Voci di donne* a cura di E.Guerra, Roma , pp. 9-18.

Bettarini (2005). Bettarini L., *Note linguistiche alla nuova Saffo*, ZPE 154, pp. 33-39.

Bettini (1993). Bettini M. (a cura di), *Maschile/Feminile. Genere e ruoli nelle culture antiche*, Roma-Bari.

Bettini (1998). *Id*., *Nascere. Storie di donne, donnole, madri ed eroi*, Torino.

Bettini (2000). *Id*., *Le orecchie di Hermes. Studi di antropologia e letterature classiche*, Torino.

Bettini (2008). *Id*. *Il ritratto dell'amante*, Torino.

Bettini- Barbero (2012). Bettini M.- Barbero A., *Straniero. L'invasore, l'esule, l'altro*, Milano.

Bettini-Brillante (2014). Bettini M.- C. Brillante, *Il mito di Elena*, Torino.

Bettini- Pellizer (2003). Bettini M.- Pellizer E., *Il mito di Narciso. Immagini e racconti dalla Grecia ad oggi*, Torino.

Beye (1974). Beye Ch.R., *Male and Female in the Homeric Poems,* Ramus, 3, pp. 87-101.

Beye (1976). *Id*. (a cura di), *La tragedia greca. Guida storica e critica*, Roma-Bari.

Beye (1979). *Id*., *Letteratura e pubblico nella Grecia antica,* I-II, trad. it. [*Ancient Greek Literature and Societ*, New York 1975], Roma-Bari.

Bianconi (1982). Bianconi L., *Il Seicento*, in *Storia della musica*, vol. V, Torino.

Biedermann (2007). Biedermann H., *Simboli*, trad. it [*Knaurs Lexicon der Symbole*, Mönchen 1989], Milano.

Bile-Klein (2007). Bile M.- Klein J., *Hector et les principaux personages fémins de l'Iliade {Études des scholies}*, Gaia 11, pp. 121-127.

Biondi (2001-2003). Biondi., *Graece et Latine,* voll.4, Roma.

Biraschi (1981-1982). Biraschi A.M., *Enea a Butroto: genesi, sviluppi e significato di una tradizione troiana in Epiro*, Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia 1. Studi classici, 19,5, pp. 277-292.

Boella (1979). Boella U., *Osservazioni sulle Troiane di Seneca*, RSC 27, pp. 66-79.

Böhme (1929). Böhme J., *Die Seele u. das Ich im omerischen Epos,* Lipsia-Berlin.

Bornmann (1962). Bornmann F., *Euripidis Andromacha,* Firenze.

Bottonelli- Ferroni (2005). *Lirici greci*, a cura di G. Bottonelli , L. Ferroni., L. Galasso, F. Montana, Firenze.

Boulter (1966). Boulter P.N., *Sophia e sophrosyne in Euripides' Andromache*, Phoenix 20, pp. 51-58.

Bouvier (1987). Bouvier D., *Mourir près des fontane de Troie*, Euphr. 15, Lisboa, pp. 9-29.

Bowra (1973). Bowra C.M., *La lirica greca da Alcmane a Simonide,* trad. it. [*Greek Lyric from Alcamn to Sionides* , London 1961²], Firenze.

Braccini (2010). Braccini T., *Mitografia e miturgia femminile a Bisanzio*, I Quaderni del Ramo d'Oro on-line, 3, pp. 88-103.

Braccini (2011). *Id*., *Riscrivere l'epica: Giovanni Tzetze di fronte al ciclo troiano,* CentoPagine 5, pp. 43-57.

Brooks (1981). Brooks R.A., *Ennius and Roman Tragedy*, New York.

Brown- OgrajenŠek (2010). Brown P.- OgrajenŠek S., *Ancient Drama in Music for the Modern Stage*, Oxford.

Burkert (1955). Burkert W., *Zum Altgriechischen Mitleidsbergriff*, Diss. Erlangen.

Burkert (1981). *Id*., *Homo necans. Antropologia del sacrificio cruento nella Grecia antica*, trad. it. [*Homo necans: interpretationen altgriechischer Opferriten und Mythen,* Berlino-New York, 1972), Torino.

Burkert (1987). *Id*., *Mito e rituale in Grecia*, trad. it. [*Structure and History in Greek Mythology and Ritual* , California, 1979], Roma-Bari.

Calame (1977). Calame C., (a cura di) *Rito e poesia corale in Grecia*, trad. it [*Poésie lyrique chorale archäique et rituel*], Roma-Bari.

Calame (1992). *Id*., *I Greci e l'eros. Simboli, pratiche e luoghi*, trad. it. [*Poétiques d'Eros en Grèce antique*], Roma-Bari.

Calame (2006a). *Id*., *Introduzione* a *L'amore in Grecia*, a cura di Calame C. , Roma-Bari, pp.IX-XL.

Calame (2006b). *Id*., *L'amore omosessuale nei cori di fanciulle*, trad. it [*Les chœurs de jeunes filles en Grèce archaïque* , Roma 1977], in *L'amore in Grecia*, a cura di Calame C. ,Roma-Bari, pp. 73-85.

Calero Secall (2000). Calero Secall I., *Paralelismos y contrastes en los personajes femeninos de Quinto de Esmirna*, ASNP, pp. 187-202.

Calzecchi Onesti (1990). Omero, *Iliade*, traduzione di R. Calzecchi Onesti; pref. di F. Codino, Torino.

Calzecchi Onesti (1998). Omero, *Odissea*, traduzione di R. Calzecchi Onesti; pref. F. Codino, Torino.

Campese-Manuli-Sissa (1983). Campese S.- Manuli P.- Sissa G., *Madre materia. Sociologia e biologia della donna greca,* Borighieri, Torino.

Canali (1975). Canali L., *Potere e consenso nella Roma di Augusto. Guida storica e critica*, Roma-Bari.

Canali (1990). Ovidio, *Amori*, traduzione di Canali L., introduzione di Wilkinson L.P., note di Scarcia R., Milano.

Canali (2011[8]). Properzio, *Elegie*, traduzione di Canali L., introduzione di Fedeli P., commento di Scarcia R., Milano.

Canali (2014). Darete Frigio*, Storia della distruzione di Troia.* Versione italiana di Luca Canali, note di Canzio N., Roma.

Canali- Paratore (2005). Virgilio, *Eneide*, trad. Canali L.; trad. Paratore E., Milano.

Canavero (2002). Canavero D., *Enea e Andromaca in Epiro: evoluzione di un mito*, Acme 15, 2.

Canavero (2004). *Ead*., *Ripresa ed evoluzione: Andromaca ed Ecuba nelle Troiane di Euripide*, in Zanetto G.-Canavero D. [*et al*.], *Momenti della ricezione omerica. Poesia arcaica e teatro*, Milano, pp. 171-185.

Canfora (1980). Canfora L., *Ideologie del classicismo*, Torino.

Canfora (1994). *Id*., *Roma «città greca»*, QS 20, 39, pp. 5-41.

Canfora (2011). *Id*, *Euripide a Melo*, Dioniso , pp. 64-76.

Cantarella (1995). Cantarella E., *L'ambiguo malanno*, Milano.

Cantarella (1996). *Ead*. *I supplizi capitali in Grecia e a Roma*, Milano.

Cantarella (2004). *Ead*., *Itaca*, Milano.

Cantarella (2006). *Ead*., *Secondo natura. La bisessualità nel mondo antico*, Milano.

Cantarella (2007). *Ead*., *L'amore è un dio:il sesso e la polis*, Milano.

Capelvenere (2010). Capelvenere F., *Ettore e Andromaca. Tragedia in due atti e una conversazione*, Parma.

Capettini (2007). Capettini E., *La "vera" Andromaca (Eur. Tro. 731-732)*, MD 58, pp. 217-223.

Carpitella (1995). *Dizionario di antichità classiche* a cura di Carpitella M., di Oxford.

Cassola (2010). *Inni omerici*, a cura di F. Cassola, Milano.

Castellaneta (2012). Castellaneta S., *Un atroce velo (Euripide,* Andromaca *110)*, Dionysus ex machina III, pp. 61-73.

Castellaneta (2013). *Ead*., *Il seno svelato ad misericordiam. Esegesi e fortuna di un'immagine omerica.*, Bari.

Catalano (2011). Catalano E., *La faticosa tristezza del poeta moderno: Michele Saponaro critico drammatico e autore teatrale,* in *Michele Saponaro cinquant'anni dopo. Atti del convegno internazionale di Studi* (San Cesario di Lecce- Lecce, 25-26 marzo 2010), a cura di Giannone A.L., Galatina, pp. 299-313.

Cataudella (1973). Cataudella Q., *Il romanzo antico greco e latino*, Firenze.

Cavallini (1982). Cavallini E., *Donne e amore da Saffo ai Tragici*, Venezia.

Caviglia (1981). Seneca, *Troiane*, Roma.

Centanni (2011). Centanni M., *Andromaca di Euripide: contesto storico della composizione, struttura drammaturgica, caratteri dei personaggi*, Aion (filol.), XXXIII, pp. 39-56.

Cerbo (2008). Cerbo E., *L'amebeo lirico-epirrematico nell'*Andromaca *di Euripide:struttura, metro e funzione drammatica*, Annali Online di Ferrara, Lettere, vol.2, pp. 167-185.

Cerri (2000). Cerri G. *La tragedia*, in *SLGA*, Padova.

Cesareo (1932). Cesareo E., *Le tragedie di Seneca*, Palermo.

Cesaretti (2012). Cesaretti P., «*Germoglio di regale radice». Calchi bizantini per la dinastia capetingia*, in *Mosaico francese*. Studi in onore di Alberto Castoldi, Bergamo, pp. 137-167.

Cetrangolo (1966). Virgilio, *Tutte le opere*, versione, introduzione e note di Cetrangolo E.; con un saggio introduttivo di La Penna A. Firenze.

Chantraine (1946). Chantraine P., "*Les noms du mari et de la femme, du père et de la mére en grec*", REG, 59-60, 1946, pp. 219-250.

Chantraine (1952). Id., *Le divin et les dieux chez Homère* in *La notion du divin depuis Homère jusqu'à Platon.* Entretiens sur l'antiquité classique I, Vandoeuvres-Genève, pp. 47-94.

Charbonneau- Lassay (1994). Charbonneau-Lassay L., *Il bestiario del Cristo*, Roma.

Chevalier- Gheerbrant (2010[9]). Chevalier J. Gheerbrant A., *Dizionario dei simboli*, voll.2, trad.it.[*Dictionnaire des Symboles*, Paris 1969], Milano.

Chiarini (1998). Chiarini G., La *rappresentazione teatrale*, in *SLRA*, vol.2, pp. 127-214 Roma.

Chirassi Colombo (1983). Chirassi Colombo I., *La religione in Grecia*, Roma-Bari.

Ciani (2013[6]). *Ead. Medea. Variazioni sul mito*, Venezia.

Ciani (2013[10]). Ciani M.G *(*a cura di) , *Antigone. Variazioni sul mito*, Venezia.

Ciani-Avezzù (1998). Omero, *Iliade*, a cura di M.G. Ciani, commento di E. Avezzù, Torino.

Cirio (1994). Cirio A.M., *Hapax omerici e reperti linguistici micenei nel X libro dell'Iliade*, RCCM, pp. 97-100.

Citroni (1999). Citroni M., I *destinatari contemporanei*, in *SLRA*, vol.3, p.53-116, Roma.

Clarke (1973). Clarke J.L., *Racine est-il sénéquien*?, in Bacquet [*et al.*] 1973, pp. 127-138.

Codino (1965). Codino F., *Introduzione ad Omero*, Torino.

Cohen (1989). Cohen D., *Seclusion, Separation and the Status of Women, in Classical Athens* , Greece & Rome 36, 1, pp. 3-15.

Colakis (1985). Colakis M., *Life after Death in Seneca's "Troades*", CW 78, 3, pp. 149-155.

Colombino (2015). Colombino G., *Andromaca*, Tricase.

Columna (1707). Vd. Enn., *Trag*.

Consoli (2012). Consoli M.E., *Eroine e problem sociali in Ennio*, Maia 64, pp. 64-70.

Conte (1974). Conte G.B., *Memoria dei poeti e sistema letterario. Catullo, Virgilio, Ovidio, Lucano*, Torino.

Conte- Pianezzola (2003-2004). Conte G.B.- Pianezzola E., *Corso integrato di letteratura latina*,voll.5, Milano.

Copley (1947). Copley F.O., *Servitium amoris in the Roman Elegists*, TAPhA 78, pp. 285-300.

Coppola (2005). Coppola G., *La tradizione dardanide, Saffo e il fr.44 Voigh*, in *Eoli ed Eolide tra madrepatria e colonie*, a cura di Mele A.- Napolitano M.L.- Visconti A., Napoli.

Cordié (2006). Cordié C. (a cura di), *Mitologia* trad. it [P. Grimal, *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*, Paris 1988], Milano.

Corsaro (1991). Corsaro F., *Andromaca, Astianatte e Ulisse nelle* Troades *di Seneca*, Orpheus 12, 1, pp. 63-92.

Coulson (1989). Coulson F.T., *Troades 1109-1110*, CQ, 39, 2, pp. 565-566.

Cova (1965). Cova P.V., *Il tema del viaggio e l'unità del libro terzo dell'*Eneide, Aevum 39, 5-6, pp. 441-473.

Cova (1994). *Id*., *Virgilio*. *Il terzo libro dell'Eneide*, Milano.

Craik (1979). Craik E., *Notes on Euripides' Andromache*, CQ, 29, 1, pp. 62-65.

Crema (2011). Crema F., *La polis dei Feaci: epos e storia* in *La città, Contributi della Scuola di Dottorato in Scienze Umanistiche Indirizzo in Storia antica e archeologia*, a cura di A.Ellero, A.Zaccaria Ruggiu., Padova.

Croce (1966). Croce B., *Poesia antica e moderna: interpretazioni*, Bari-Roma.

Cupaiolo (1990). Cupaiolo F., *Letteratura latina*, Napoli.

Davidson (2001). Davidson J., *Homer and Euripides' Troades*, BICS 45, pp. 65-79.

Davis (1989). Davis P.J., *Death and Emotion in Seneca's Trojan Woman*, in *Studies in Latin Literature and Roman History* V, a cura di Deroux, Bruxelles, pp. 305-316.

De Beauvoir (1961). De Beauvoir S., *Il secondo sesso*, trad. it. [*Le Deuxième Sexe*,Paris, 1949], Milano.

Delebecque (1951). Delebecque E., *Euripide et la guerre du Péloponnèse*, Paris.

De Figueiredo (1805). De Figueiredo M., *Andromaca* in *Theatro de Manoel De Figueiredo*, tomo X, Lisboa.

De Gubernatis (1887[2]). De Gubernatis A., *Mitologia comparata,* Milano.

Del Grande (1959). Del Grande C., *Foérmigx. Antologia della lirica greca*, Napoli.

De Martino (2002). De Martino E., *Morte e pianto nel mondo antico. Dal lamento funebre antico al pianto di Maria.*, Torino.

De Sanctis (2007). De Sanctis G., *Andromaca* (inedito del 1938), Tivoli.

Detienne (2008). Detienne M. *I maestri di verità nella Grecia arcaica,* trad. it [*Les maîtres de vérité dans la Grèce archaïque* ,Maspéro 1967], Roma-Bari.

Di Benedetto (1965). Di Benedetto V., *La tradizione scritta euripidea*, Proagones. Studi 7, Padova.

Di Benedetto (1979). *Id., Da Odisseo a Edipo: Soph. O.C. 1231*, RFIC, 107, pp. 15-22.

Di Benedetto (1987). Saffo, *Poesie*, introduzione di V. Di Benedetto; trad. e note di F. Ferrari, Milano.

Di Benedetto (1990). Euripide, *Medea-Troiane- Baccanti*, introduzione di Di Benedetto V., premessa al testo e note di Ferrari F., traduzioni di Valgimigli M. (*Medea*), Cetrangolo E. (*Troiane*), Diano C. (Baccanti), Milano.

Di Benedetto (1992). Di Benedetto V., *Euripide: teatro e società,* Torino.

Di Benedetto (1994). *Id., Nel laboratorio di Omero,* Torino.

Di Benedetto- Cerbo (1999). Euripide, *Troiane*, introduzione di Di Benedetto V., traduzione di Cerbo E., Milano.

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

Di Donato (2001). Di Donato R., *Geografia e storia della letteratura greca arcaica. Contributi a una antropologia storica del mondo antico*, La Nuova Italia, Milano.

Di Mauro (2010). Di Mauro M., *La tragedia greca,* Roma.

Dodds (2013). Dodds E.R., *I Greci e l'Irrazionale,* trad. it *[The Greeks and the Irrational*, Berkeley and Los Angeles, 1951], Milano.

Donadi (2013[10]). Donadi F. (a cura di), *Elena. Variazioni sul mito*, Venezia.

Draper (1990). Draper P.A., *Structural Enhancement of a Theme in Seneca's Troades*, CB 66, pp. 103-106.

Dubois (1990). Dubois P., *Il corpo come metafora. Rappresentazioni della donna nella Grecia antica*, trad.it. [*Sowing the Body Psychoanalysis and ancient Representations of Women*, Chicago 1988], Roma-Bari.

Duby-Perrot (2000[4]). Duby G.- Perrot M., *Storia delle donne in Occidente. L'antichità*, a cura di P. Schmitt Pantel, Roma-Bari.

Dupont (2002[2]). Dupont F., *La vita quotidiana nella Roma repubblicana*, Roma 2002[2].

Durup (2006). Durup S., *L'espressione tragica del desiderio amoroso*, in Calame 2006, pp. 143-157.

Dusseh (1806). Dusseh F., *La Feudataria, dramma giocoso per musica in due atti da rappresentarsi al R. Teatro alla Scala, l'autunno 1806*, Milano.

Dyson-Lee (2000). Dyson M.- Lee K.H., *The Funeral of Astyanax in Euripides' Troades*, JHS, 120, pp. 17-33.

Ehrenberg (1993). Ehrenberg V., *L'Atene di Aristofane: studio sociologico della Commedia attica Antica*, trad. it. [*The People of Aristophanes. A Sociology of Old Attic Comedy*, Oxford, 1951], Firenze.

Elliott Sorum (1995). Elliott Sorum C., *Euripides' Judgment: Literary Creation in Andromache*, AJPh 116, 3, pp. 371-388.

Engels (1970). Engels F., *L'origine della famiglia, della proprietà privata e dello Stato*, Roma.

Erbse (1966). Erbse H., *Euripides "Andromache"*, Hermes 94, pp. 276-297.

Fabbri (2000). Euripide, *Supplici-Elettra*, a cura di Fabbri S., Milano.

Faranda (1992). Faranda L., *Le lacrime degli eroi. Pianto e identità nell'antica Grecia*, Milano.

Faranda (2009). *Ead*., *Viaggi di ritorno:itinerari antropologici nella Grecia antica*, Roma.

Fedeli (1976). Fedeli P., *Properzio 1,15: arte allusiva e interpretazione*, Atti del Colloqium Propertianum (Assisi 26-28 marzo 1976), pp. 77-99.

Fedeli (1998). Ovidio, *Versi e precetti d'amore. Amores, Ars amatoria, Medicamina faciei, Remedia amoris*, intr. Fedeli P., trad. Leto G., Torino.

Fedeli (2004). Fedeli P., *Le riscritture del mito: il pianto di Briseide e di Andromaca (Prop.2,8; 2,9; 2,20),* Euphrosyne 32, pp. 157-171.

Feldman (1958). Feldman L.H., *Ascanius and Astyanax: a Comparative Study of Virgil and Homer*, CJ 53, 8, pp. 361-366.

Ferrari (2011). Ferrari A., *Dizionario dei luoghi del mito*, Milano.

Ferrari (1971). Ferrari F., *Struttura e personaggi nell'Andromaca di Euripide*, Maia 23, pp. 209-229.

Ferrari (1986). *Id*., *Formule saffiche e formule omeriche*, ASNP 16, pp. 441-447.

Ferrari (1995). *Id*., *L'alfabeto delle muse*, Padova.

Ferrucci (2007). Ferrucci S., *L'oikos nelle leggi della polis. Il privato ateniese tra diritto e società*, Etica & Politica, IX,1, pp. 135-154.

Fitch (1986). Fitch J., *Seneca, Troades 197, 578, 584*, AJPh, 107, 2, pp. 270-273.

Fornaro (1994). Fornaro S., *La memoria e il canto*, Roma-Bari.

Franco (2003). Franco C., *Senza ritegno. Il cane e la donna nell'immaginario della Grecia antica*, Bologna.

Frazer (1991). Frazer J.G., *Matrimonio e parentela*, trad.it. [*Folklore in the Old Testament. Studies in Comparative Religion, Legend and Law* London 1918], cura di Guidorizzi G.; postfazione di Bettini M., Milano.

Funaioli (1907). Funaioli G., *Grammaticae Romanae fragmenta*, Leipzing.

Fuoco (2013). Fuoco O., *Claudio Claudiano. Fescennina dicta Honorio Augusto et Marae*, Bari.

Fusillo (2010⁶). Euripide, *Elena*, a cura di Fusillo M., Milano.

Gagliardi (2006). Gagliardi P., *I lamenti di Andromaca nell'Iliade,* Gaia 10, pp. 11-46.

Gagliardi (2008). *Ead*., *La madre di Eurialo e il suo lamento:qualche spunto di riflessione*, Sileno 34, pp. 79-112.

Gagliardi (2010). *Ead*., *Il tema del cadavere nei lamenti funebri omerici*, Gaia, 113, pp. 107-136.

Gallo (1984). Gallo L., *La donna greca e la marginalità*, QUCC vol.18, 3, pp. 7-51.

Gandini (1824). Gandini F., *Andromaca*, Bergamo.

Garzya (1951). Garzya A., *Intepretazioni dell'Andromaca di Euripide,* Dioniso 13, pp. 119-138.

Garzya (1952). *Id.*, *Il mito di Andromaca in Euripide*, Dioniso 15, pp. 104-121.

Gasparro (2003). Gasparro R., *Le lacrime di Andromaque di Racine*, in *La riscrittura e il teatro dall'antico al moderno e dai testi alla scena*, a cura di Radici Colace P.- Zumbo A., Messina, pp. 3-11.

Genette (1997). Genette G., *Palinsesti. La letteratura al secondo grado*, trad. it. [*Palimpsestes*, 1930, Paris], Torino.

Gentili (1984). Gentili B., *Poesia e pubblico nella Grecia antica: da Omero al V secolo*, Roma- Bari.

Gentili (2000³). Pindaro, *Pitiche*, introduzione, testo critico e note di B. Gentili; commento a cura di P.Angeli Bernardini [*et al*.], Milano.

Geymonat (1998). Geymonat M., *Le mediazioni*, in *SLRA*, vol.3, pp. 279-295, Roma.

Giallongo (1981). Giallongo A., *L'immagine della donna nella cultura greca*, Rimini.

Giancotti (1953). Giancotti F., *Saggio sulle tragedie di Seneca*, Città di Castello.

Giannone (2007). Giannone A.L. (a cura di), *Riscoprire Saponaro. Uno scrittore e la sua terra. Omaggio a Michele Saponaro*, San Cesario di Lecce.

Gianotti (1992). Gianotti G.F., *La festa: la poesia corale*, in *SLGA*, vol.I, tomo I, pp. 143-175, Roma.

Giardina (2000). Giardina A., *Storie riflesse: Claudio e Seneca*, in Parroni 2000, pp. 59-90.

Girotto Bevilacqua-Trocini Cerrina (1998). Euripide, *Le Troiane*, a cura di Girotto Bevilacqua M. e Trocini Cerrina A., Torino.

Golder (1983). Golder H., *The Mute Andromache*, TAPhA 113, pp. 123-133.

Golder (1996). *Id*., *Making a Scene: Gesture, Tableau and the Tragic Chorus*, Arion, 4,1, pp. 1-19.

Gouldner (1965). Gouldner A., *Enter Plato: Classical Greece and the Origins of Social Theory*, New York in Beye 1976, pp. 179-214.

Graves (1995). Graves R., *I miti greci* , trad. it. [*Greek myths*, Harmondsworth 1954], Trezzano sul Naviglio.

Grimal (2001). Grimal P., *Seneca*, trad. it. [*Seneque*, 1981 Paris], Milano.

Grimm (1967). Grimm R.E., *Aeneas and Andromache in Aeneid III*, AJPh 88,2, pp. 151-162.

Gualandri (1965a). Gualandri I., *Le componenti dello stile tragico di Ennio*, SCO, 14, pp. 100-119.

Gualandri (1965b). *Ead*., *Problemi di stile enniano*, Helikon , 5, 2-4, pp. 390-410.

Gualerzi (2005). Gualerzi S., *La fine della schiavitù di Andromaca*, in *La fin du statut servile?* 30^0 colloque du GIREA, Besançon 15-17 décember 2005, pp. 29- 51.

Gucci (1817). Gucci G., *Andromaca, melodramma di G. Gucci faentino*, Forlì.

Guglielmino- Grosser (2000). Guglielmino S.- Grosser H., *Il sistema letterario*, Milano.

Guidorizzi (1983). *Lirici greci: Saffo, Alceo, Anacreonte, Ibico*, a cura di G. Guidorizzi, Milano.

Guidorizzi (1988). Guidorizzi G. (a cura di), *Il sogno in Grecia*, Roma-Bari.

Guidorizzi (2001). Euripide, *Ione*, a cura di Guidorizzi G., Milano.

Guidorizzi (2009). *Id*. (a cura di*), Il mito greco*. Vol. I: *Gli dei* , Milano.

Guidorizzi (2009-2011). Guidorizzi G., *Letteratura greca*, voll.3, Como.

Guidorizzi (2012). *Id*. (a cura di*), Il mito greco*. Vol. II: *Gli eroi*, Milano.

Guidorizzi (2013). *Id*., *Il compagno dell'anima. I Greci e il sogno*, Milano.

Heinze (1996). Heinze R., *La tecnica epica di Virgilio*, trad.it [*Virgils epische Tecnik*, Leipzing, 1903], Bologna.

Henrichs (2008). Henrichs A., *La donna nella cerchia dionisiaca: un'identità mobile* in *Le donne in Grecia* a cura di Arrigoni G., Roma –Bari, pp. 241-274.

Herrmann (1924). Herrmann L., *Le théâtre de Sénèque*, Paris.

Herrmann (1971). Vd. Sen.

Heubeck- West (2000[7]). Omero, *Odissea*, vol.1, introduzione generale di A. Heubeck e S. West, Milano.

Hirvonen (1968). Hirvonen K., *Matriarcal Survivals and Centain Trends in Homer'Female Characters*, AASF, Helsinki.

Horsfall (1979). Horsfall N., *Some Problems in the Aeneas Legend*, CQ 29,2, pp. 372-390.

Horsfall (1991). *Id*., *Virgilio: l'epopea in alambicco*, Napoli.

Horsfall (2006). *Id*., *Virgil, Aeneid 3. A commentary*, Leiden-Boston

Hubert (1954). Hubert J.D., *Le Triomphe symbolique d'Hector*, FR, 27, 6, pp. 446-452.

Hughes (2007). Hughes B., *Elena di Troia. Dea, principessa, puttana*, trad. it. [*Helen of Troy. Goddess, Princess, Whore*], Milano.

Ieranò (2002). Ieranò G., *La città delle donne: il sesto canto dell'*Iliade *e* I Sette contro Tebe *in Eschilo*, Atti del Seminario internazionale "*I Sette a Tebe dal mito alla letteratura*", Torino 21-22 febbraio 2001, pp. 73-92.

Ieranò (2010). *Id*., *La tragedia greca. Origini, storie, rinascite*, Roma.

Ieranò (2015). *Id*., *Gli eroi della Guerra di Troia. Elena, Ulisse, Achille e gli altri*, Venezia.

Jocelyn (1969). Vd. Enn.

Jung- Kerényi (2012). Jung C.G.- Kernényi K., *Prolegomeni allo studio scientifico della mitologia*, trad. it. [*Einführung in das Wesen der Mythologie*, Amsterdam- Leipzing, 1942], Torino.

Kamerbeek (1943). Kamerbeek C., *L'Andromaque d'Euripide*, Mnemosyne 11, pp. 47-67.

Kanavou (2011). Kanavou N., *Aristophanes' Comedy of Names. A Study of Speaking Names in Arstophanes*, Berlin-New York.

Kanavou (2015). *Ead*., *The Names of Homeric Heroes. Problems and Interpretations*, Berlin-Boston.

Kerényi (2009). Kerényi K., *Gli dei e gli eroi della Grecia*, trad. it. *[Die Mythologie der Griechen*, Munchen, 1958], Milano.

Keulen (1998). Keulen A.J., *Three notes on Seneca Troades'*, Mnemosyne 51, pp. 76-78.

Kitto (1961). Kitto H.D.F., *Greek Tragedy*, London.

Knight (1932). Knight W.F.J., *Motives in Seneca's Trooades*, TPAPhA, 63, pp. 20-33.

Kovacs (1977). Kovacs D., *Three Passages from the Andromache*, HSPh 81, pp. 123-156.

Kovacs (1980). *Id*., *The Andromache of Eurides: an interpretation*, Oxford.

Kretschmer (1923). Kretschmer P., *Mytische Namen*, Glotta 12, pp. 103-104.

Kurke (1992). Kurke L., *The Politics of a\brosuénh in Archaic Greece*, Cl. Ant. 11, 1992, pp. 91-120.

Kyriakou (1997). Kyriakou P., *All in the Family: Present and Past in Euripides' Andromache*, Mnemosyne, 1, pp. 7-26.

Labate (1984). Labate M., *L'arte di farsi amare: modelli culturali e progetto didascalico nell'elegia ovidiana,* Pisa.

Labate (1991). *Id*., *Città morte, città future: un tema della poesia augustea*, Maia, 3, 43, pp. 167- 184.

Lanza (1997). Lanza D., *La disciplina dell'emozione. Un'introduzione alla tragedia greca*, Milano.

Lanza (2006). Aristotele, *Poetica*, a cura di D. Lanza, Milano.

La Penna (1951). La Penna A., *Note sul linguaggio erotico dell'elegia latina*, Maia 4, p. 187-209.

La Penna (1977). *Id*., *L'integrazione difficile*, Torino.

La Penna (1978). *Id.*, *Aspetti del pensiero storico latino*, Torino.

La Penna (1979). *Id*., *Fra teatro, poesia e politica romana*, Torino.

La Penna (2007). *Id*., *L'Andromaca di Virgilio (e di Baudelaire): i fili del dramma*, La parola del passato: rivista di studi antichi, 353, 62, pp. 121-137.

Lapp (1973). Lapp J.C., *Racine est-il sénèquien?*, in *Le tragedie de Sènéque te le théâtre de la Renaissance*, Paris.

Lasserre (1989). Lasserre F., *Sappho: une autre lecture*, Padova.

Latacz (1998). Latacz J., *Omero*, trad.it. [*Homer Der erste Dichter des Abendlands*, Munchen und Zurich 1989], Roma-Bari.

Lattarulo (2015). Lattarulo S.F., *Un raro caso di prologo corale contemporaneo: L'Andromaca di Michele Saponaro*, XVIII congreso internacinal de teatro clásico greco latino y su pervivencia en la cultura occidental. En El Umbral De La Obra. Personajes y situaciones en el prólogo, pp. 349-373.

Lauriola-Demetriou (2015). Lauriola R.- Demetriou K.N., *Brill's Companion to the Reception of Euripides*, Boston.

Lawall (1981-1982). Lawall G., *Death and Perspective in Seneca's Troades*, CJ 77, pp. 244-254.

Lazzarini (1989). Ovidio, *Rimedi contro l'amore*, a cura di Lazzarini C., con un saggio di Conte G.B., Venezia.

Lechi (1979). Lechi F., *Testo mitologico e testo elegiaco. A proposito dell'exemplum in Properzio*, MD 3, pp. 83-100.

Lefkowitz (1987). Lefkowitz M.R., *Was Euripide san atheist?*, Studi italiani di filologia classica, 5, pp. 149-165.

Lelli (2013). Quinto Smirneo, *Postomerica*, coordinamento e revisione di Lelli E., trad. e note L.Bergerard [*et al*.]; apparato critico a cura di Zanusso V. e Gagliarde G.; premessa di Cerri G., Milano.

Lelli (2015). Ditti di Creta, *L'altra Iliade. Il diario di guerra di un soldato greco. Con La storia della distruzione di Troia di Darete Frigio e i testi bizantini sulla guerra troiana*,Coordinamento di Lelli E. Testo di Ditti Cretese: premessa e introduzione al testo di Zanusso V., nota critica di Ciolfi L.M., traduzioni Cerroni E.[*et al*.]. Testo di Darete Frigio: introduzione e traduzione di Canzio N. Testi bizantini: introduzioni di Ciolfi L.M., traduzioni di Bergerard L, Ciolfi L.M., Lelli E., Milano.

Lennep (1935). Lennep van D.F.W., *Euripides POIHTHS SOFOS*, Amsterdam.

Lesky (1978[6]). Lesky A., *Storia della letteratura greca* voll.3, trad.it. [*Geschichte der griechischen Literatur*, Berna, 1957-58], Milano.

Lesky (1996). *Id.*, *La poesia tragica dei Greci*, trad. It. [*Die tragische Dichtung der Hellen*, Göttingen 1972], Bologna.

Llewellyn-Jones (2003). Llewellyn-Jones L., *Aphrodite's Tortoise. The veiled Woman in Ancient Greece*, London.

Lloyd (1954). Lloyd R.B., *On Aeneid III, 270-280*, AJPh, 75, 3, pp. 288-299.

Lloyd (1957a). *Id.*, *Aeneid III: a New Approach*, AJPh, 78, 2, pp. 133-151.

Lloyd (1957b). *Id.*, *Aeneid III and the Aeneas Legend*, AJPh, 78,4, pp. 382-400.

Lobel (1925). Lobel E., Sapfou%v meélh, Oxford.

Lo Bue (2001). Lo Bue S., *La storia della poesia. Vol.2: Il seme del fuoco: Achille e Odisseo*, Milano.

Loraux (1981). Loraux N., *Le Lit, la guerre*, L'Homme, 21, pp. 37-67.

Loraux (1986). *Ead.*, *Matrem nudam:quelques versions grecques*, L'Ecrit du Temps 11, pp. 90-102.

Loraux (1988a). *Ead*., *Come uccidere tragicamente una donna*, trad. it. [*Façons tragiques de tuer une femme*, Hachette, Paris, 1985), Roma-Bari.

Loraux (1988 b). *Ead*., *Nati della terra. Mito e politica ad Atene*, Roma.

Loraux (1991a). *Ead*., *Il femminile e l'uomo greco*, trad. it. *[Les expériences de Tirésias. Le féminin et l'homme grec*, Gallimard 1989], Roma-Bari.

Loraux (1991b). *Ead*., *Le madri in lutto*, trad. it. [*Les mères en devil*, Éditions du Seuil 1990], Roma-Bari.

Loraux (2000). *Ead*., *Che cos'è una dea?*, in *Storia delle donne in Occidente. L'Antichità*, a cura di Duby G.- Perrot M , Roma-Bari, pp. 13-55.

Loraux (2001). *Ead*., *La voce addolorata*. *Saggio sulla tragedia greca*, trad. it. [*La voix endeuillée*, Paris 1999], Torino.

Lübker (1993). Lübker F, *Lessico ragionato dell'antichità classica*, trad. di C. A. Murero, Roma 1898 (Ristampa Bologna 1993).

Lucchini (1727). Lucchini A.M., *Farnace, dramma per musica da rappresentarsi nel Nobile Teatro di San Samuele, la fiera dell'Ascensione dell'anno 1776* (mus. Vivaldi A.), Venezia.

Lugli (1951). Racine J., *Andromaque*, introduzione e note di Lugli V., Torino.

Luperini-Cataldi- Marchiani (1996). Luperini R.- Cataldi P.- Marchiani L., *La scrittura e l'interpretazione*, voll. 6, Firenze.

Luzi (1980). Racine J., *Andromaca*, a cura di Luzi M., cronologia raciniana, nota critica e bibliografia di Zeppieri C., Milano.

Luzzato-Pompas (2010). Luzzato L.- Pompas R., *Il significato dei colori nelle civiltà antiche*, Milano.

Lyghounis (1991). Lyghounis M.G., *Elementi tradizionali nella poesia nuziale*, MD27, pp. 159-198.

Lyne (1979). Lyne R., *Servitium amoris*, CQ 29, pp. 117- 130.

Lyne (1980). *Id, The Latin Love Poets: from Catullus to Horatius*, Oxford.

Macchia (1985). Macchia G., *Le rovine di Parigi*, Milano.

Macchia-Frezza (2008[15]). Baudelaire C., I *Fiori del Male*, introduzione di Macchia G.; a cura di Frezza L., Milano.

Mactoux-Citti (1989). Mactoux M.M.- Citti V., *L'esclavage dans les tragedie d'Ennius*, QUCC, 7, pp. 9-39.

Mactoux-Citti (1990). *Id*., *Marginali ed emarginati nelle tragedie di Ennio*, QUCC, 8, pp. 47-61.

Mader (1995). Mader G., *The Ovidian Allusion at Seneca,* Troades 1048, Mnemosyne 48, pp. 86-89.

Maffei (1994). Luciano di Samosata, *Descrizioni di opere d'arte*, a cura di Maffei S., Torino.

Marchesi (1920). Marchesi C., *Seneca*, Milano.

Marchesi- Campagna (1957). Marchesi C.- Campagna G., *Scrittori latini. Antologia della letteratura latina*, Milano-Messina.

Marchetta (2016). Marchetta A., *Virgilio e le dinamiche della memoria nelle vicende umane*, Roma.

Marini (2004). Marini N., *Pallidi fantasmi. Apparizioni di sogni in Omero e in Erodoto*, Milano.

Marti (1945). Marti B., *Seneca's Tragedies. A new Interpretation*, TPAPhA 76, pp. 216-245.

Martinazzoli (1946). Martinazzoli F., *Euripide*, Roma.

Marzullo (1958). Marzullo B., *Studi di poesia eolica*, Firenze.

Mascioni (1991). Mascioni G., *Saffo di Lesbo. Donna d'amore e poesia*, Milano.

Mason (2006). Mason C., *The Nuptial Ceremony of Ancient Greece and the Articulation of Male Control through Ritual*, DigitalCommons@ Macalester College.

Mazzarino (1943). Mazzarino S., *Per la storia di Lesbo nel VI sec. a. C.(A proposito dei nuovi frammenti di Saffo e Alceo),* Athenaeum 21, pp. 38-78.

Mazzarino (2000). Id., *Fra Oriente e Occidente. Ricerche di storia greca antica*, Milano.

Mazzoldi (1994). Mazzoldi S., *Andromaca e Andromaque tra archetipo e innovazione*, AAPat, 106, 1993-1994, pp. 157-187.

Mazzoldi (1997). *Ead*., *L'Andromaca cristiana di Riccardo Bacchelli*, SN 24, 54, pp. 367-378.

Mazzoli (1961). Mazzoli L., *Umanità e poesia nelle Troiane di Seneca*, Maia 13, pp. 51-67.

Medda (2008). Euripide, *Le Fenicie*, a cura di Medda E., Milano.

Meridor (1989). Meridor R., *Euripides' Troades 28-44 and the Andromache Scene*, AJPh, 110,1, pp. 17-35.

Mesnard (1865). Mesnard P.,*Œuvres de J. Racine*, Paris.

Metastasio (1754). Metastaasio P., *Le Cinesi*, musiche di C.W. Gluck, Schlosshof.

Mirto (2012). Mirto M.S., *La figura di Teti e la crisi del «gamos» eroico nell'«Andromaca» di Euripide* in MD 69, pp. 45-70.

Momigliano (1957). Momigliano A., *L'opera storica di Gaetano de Sanctis*, RFIC, pp. 337-353.

Momigliano (1960). *Id.*, *In memoria di Gaetano De Sanctis, Secondo Contributo alla Storia degli Studi Classici*, pp. 299-317.

Monaco-Casertano-Nuzzo (1991). Monaco G., Casertano M., Nuzzo G., *L'attività letteraria nell'antica Grecia*, Palermo.

Monsacré (2003). Monsacré H., *Le lacrime di Achille,* trad.it [*Les Larmes d'Achille*. *Le héros, la femme e la souffrance dans la poésie d'Homère,* Éditions Albin Michel, Paris 1984], Milano.

Montanari (1991). Citroni M.- Fedeli P.- Paduano G., Perutelli A., *La poesia latina*. *Forme, autori, problemi*, a cura di Montanari F., Roma.

Moormann- Uitterhoeve (1997). Moormann E.M - Uitterhoeve W., *Miti e personaggi del mondo classico,* trad.it. *[Van Achilleus tot Zeus,* Nijmegen 1987*],* Milano.

Moreau (1987). Moreau A., *Étymologie et mythe originel*, in Séminaire d'études des mentalities—Actes du colloque de Montpellier 23,24 mai 1987 "*Sens et pouvoirs de la nomination dans les cultures hellénique et romaine",* pp. 105-124.

Morel (1937). Morel W. *Andromacha Aechmalotis*, BPh, 57, pp. 558-560.

Mossé (1992). Mossé C., *La Grecia antica,* trad.it [*La Grèce ancienne*, Seuil, Paris, 1986], Bari.

Mossman (1996). Mossman J.M*., Waiting for Neoptolemus: The Unity of Euripides' Andromache,* Greece & Rome, vol.43, n.2, pp. 143-156.

Motto- Clark (1984). Motto A.L.- Clark J.R., *Nefas: The Way of the World in Seneca's Troades*, Maia 36, 2, pp. 157-163.

Motto-Clark (1988). *Id.*, *Senecan Tragedy*, Amsterdam.

Mould (1975). Mould W.A., *The "Innocent Stratagème" of Racine's Andromaque*, FR, 48,3, pp. 557-565.

Murgatroyd (1975). Murgatroyd P., *Militia amoris and the Roman Elegists*, Latomus 34, pp. 59-79.

Murray (1998). Murray O. in *L'uomo e le forme di socialità* in *L'uomo greco* a cura di J.P.Vernant , Roma-Bari, pp. 219-256.

Musti (2008). Musti D., *Storia greca*, Roma-Bari.

Muth (1977). Muth R. *Imeneo ed Epitalamio*, trad. it ["*Hymenaios" und "Epithalamion",* Wiener Stud., 67, 1954] in Calame C. (a cura di), *Rito e poesia corale in Grecia*, Roma-Bari, pp. 46-65.

Nagy (1974). Nagy G., *Comparative Studies in Greek and Indic Meter*, Cambridge.

Nancy (1984). Nancy C., *Euripide et le parti des femmes,* QUCC, New Series, 17,2, pp. 111-136.

Nápoli (1999). Nápoli J.T, *Los celos de Hermíone en Andrómaca h la cuestión del amor en Euripides*, Synthesis, vol.66, pp. 35-77.

Nápoli (2008). Id., *El mar y la tempestad: un tópico literario desde el* Yambo de las mujeres *de Semónides de Amorgos a la* Andrómaca *de Eurípides*, Letras Clássicas, 12, pp. 9-24.

Negri-Aloni (1983). Negri M.- Aloni A., *Osservazioni sul fr.44 V.*, ASGM, pp. 65-74.

Nelson (1961). Nelson L. Jr, *Baudelaire and Virgil: a Reading of Cygne*, CL 13, pp. 332-345.

Nucci (2013). Nucci M., *Le lacrime degli eroi*, Torino.

Oackley-Sinos (1993). Oakley J.H.- Sinos R.H., *The Wedding in Ancient Athens*, Wisconsin.

Obbink (2005). Archilochus, *Elegies,* in Gonis N. *et al.* (eds), *The Oxyrinchus Papyri 69,* Egypt exploration society , London pp. 18-42.

Orlando- Torre (1990). Orlando C.- Torre R., *Lessico astronomico—astrologico greco*, in Atti del I Seminario di Studi sui Lessici Tecnici Greci e Latini, AAPel 66, pp. 291-309.

Ortiz (1956). Vd. Racine 1956.

Paduano (2000). Euripide, *Ippolito*, a cura di Paduano G., Milano

Paduano (2008). Paduano G., *La nascita dell'eroe*, Milano.

Paduano (2010). Euripide, *Alcesti*, a cura di Paduano G., Milano.

Page (1942). Page D.L., *Greek literary papyri,* voll.2. Texts, translations and notes by D.L. Page, London.

Page (1955). *Id.*, *Sappho and Alcaeus. An Introduction to the Study of Ancient Lesbian Poetry*, Oxford.

Page (1959). *Id.*, *History and the Homeric Iliad*, Berkeley.

Paisiello (1798). Paisiello B., *L'Andromaca, dramma per musica da rappresentarsi nel Teatro La Fenice per il solito tempo dell'Ascensione dell'anno 1798*, Venezia.

Paoli (1990). Paoli U.E.,*Vita romana. Usi, costume, istituzioni, tradizioni*, Milano.

Papadimitropoulos (2006). Papadimitropoulos L., *Marriage and Strife in Euripides' Andromache*, GRBS 466, pp. 147-158.

Paradiso (2009). Paradiso A., *Schiave, etere e prostitute nella Grecia antica. La vicenda emblematica di Laide*, in *Storia di donne*, Firenze, pp. 107-130.

Paratore (1945). Paratore E., *Virgilio*, Roma.

Paratore (1966). *Id*., "*Osservazioni sulle fonti dell''Andromaque*" *di Racine*, in Studi in onore di Italo Siciliano, pp. 917-962.

Paratore (1975). *Id*., *Dal Petrarca all'Alfieri*, Firenze.

Paratore 1983. *Id*., *Studi su Corneille*, Roma.

Paratore (1989[2]). Vd. Verg.

Paratore (2000[6]). Vd. Verg.

Paratore (2004). Seneca, *Tutte le tragedie,* introduzione e versione di Paratore E., Roma.

Paratore (2008). Virgilio, *Eneide,* traduzione di Canali L., commento di Paratore E. adattato da Beck M., introduzione di Paratore E., Milano.

Paronuzzi (2006). Paronuzzi A. (a cura di) *Zoccoli e criniere. Il cavallo nella letteratura e nella pittura,* Viterbo.

Parroni (2000). Parroni P. (a cura di), *Seneca e il suo tempo*, Atti del Convegno internazionale Roma-Cassino, 11-14 novembre 1998, Roma.

Pasquali (1968). Pasquali G., *Pagine stravaganti II*, Firenze.

Pasquali (1974). Pasquali G., *Storia della tradizione e della critica del testo*, (I ed. 1934) Milano.

Pastoureau-Simonnet (2014). Pastoureau M. Simonnet D., *Il piccolo libro dei colori*, trad. it. [*Le petit livre des couleurs*, Éditions du Panama, 2005], Milano.

Pattoni (2008). Pattoni M.P., *Modelli omerici nell'Alcesti di Euripide: testo e intertesto*, in Castagna L.- Riboldi C. (a cura di.), *Amicitiae templa serena*. Studi in onore di Giuseppe Aricò, Vita e Pensiero, Milano, pp. 1225-1260.

Pattoni (2014[10]). *Ead*. (a cura di), *Alcesti. Variazioni sul mito,* Venezia.

Pederzani (1995). Pederzani O., *Il talamo, l'albero e lo specchio:saggio di commento a Stat. Silv. I,2, II 3, III 4*, Bari.

Pellizer (1988). Pellizer E., *Sogno e nascite di eroi,* in Guidorizzi 1988.

Pellizer (1991). *Id*., *La peripezia dell'eletto,* Palermo.

Pepe (1994). Euripide, *Troiane. Eracle,* a cura di Pepe L., Mondadori Milano.

Pepe (1998). Pepe L., *L'Andromaca di Euripide e i diéduma leéktra nell'Atene del V-IV sec*., QS 47, pp. 133-150.

Peri (2004). Peri M., *Ma il quarto dov'è? Indagine sul topos delle bellezze femminili*, Pisa.

Peri (2014). *Id*., *The four color tradition in Early vernacular Greek poetry,* in Medieval Greek Storytelling: Fictionality and Narrative in Byzantium, pp. 231-244.

Pernigotti (2001). Pernigotti C., *Tempi del canto e pluralità di prospettive in Saffo* fr.44 V., ZPE, pp. 11-20.

Perrotta (1931). Perrotta G., *I tragici greci*, Bari.

Perrotta (1935). *Id*., *Saffo e Pindaro*, Bari.

Perrotta (1952). *Id*., *Le Troiane di Euripide*, Dioniso 15, pp. 237-250.

Petrone (2013). Petrone G., Troia *senza futuro. Il ruolo del secondo coro nelle* Troades *di Seneca*, in *Seneca e la letteratura greca e latina. Per i settant'anni di G. Mazzoli*, Atti della IX Giornata Ghisleriana di Filologia classica, Pavia, 22 ottobre 2010, pp. 83-96.

Petruzzellis (1965). Petruzzellis N., *Euripide e la Sofistica*, Dioniso 39, pp. 356-379.

Pettine (1974). Pettine E., *Studio dei caratteri e poesia nelle tragedie di Seneca*, Salerno.

Phillippo (1995). Phillippo S., *Family Ties: Significant Patronymics in Euripides Andromache*, CQ, vol.45, 2, pp. 355-371.

Pichois (1975). Baudelaire C., *Oeuvres completes*, texte ètabli, présenté et annoté par Pichois C., vol.I., Bibliothèque de la Pléiade, Paris.

Pichois- Zeigler (1973). Baudelaire, *Correspondance*, a cura di Pichois C.- Ziegler J., 2 voll., Paris.

Pinotti (2002). Pinotti P., *L'elegia latina. Storia di una forma poetica*, Roma.

Pohlenz (1962). Pohlenz M., *L'uomo greco*, trad. it. [*Der hellenische Mensch*, Göttingen 1947], Firenze.

Pohlenz (1978). *Id*., *La tragedia greca*, voll.2, trad.it. [*Die griechische Tragödie*, 1930], Brescia.

Pomeroy (1975). Pomeroy S.B., *Andromaque:un exemple méconnu de matriarcat*, REG, 88,1975, 16-19.

Pomeroy (1978). *Ead*., *Donne in Atene e Roma* trad.it. *[Goddesses, Whores, Wives and Slaves*, New York, 1975], Milano.

Pòrtulas (1988). Pòrtulas J., *L'Andromaque d'Euripide. Entre le mythe et la vie quotidienne*, Metis, vol.3, 1-2, pp. 283-304.

Pratt Jr. (1948). Pratt Jr. N.T., *The Stoic Base of Senecan Drama*, TPAPhA 79, pp. 1 -11.

Pratt Jr. (1963). *Id*., *Major Systems of Figurative Language in Senecan Melodrama*, TPAPhA 94, pp. 199-234.

Privitera (1970). Privitera G.A. , *Dioniso in Omero e nella poesia greca arcaica*, Roma.

Privitera (1974). *Id*. , *La rete di Afrodite: studi su Saffo* , Palermo.

Prosdocimi (1998). Prosdocimi A.L., *Le lingue dominanti e le lingue locali*, in *SLRA*,vol. 2, pp. 11-91, Roma.

Prosperi (2013). Prosperi V., *Omero sconfitto. Ricerche sul mito di Troia dall'antichità al Rinascimento*, Roma.

Pucci (1977). Pucci P., *Hesiod and the Language of Poetry*, Baltimore.

Putman (1982). Putman M.C.J., *Essays on Latin Lyric, Elegy and Epic*, Princeton.

Questua- Raffaelli (1999). Questua C.- Raffaelli R., *Dalla rappresentazione alla lettura*, in *SLRA*, vol.2, pp. 139- 215.

Quint (1982). Quint D., *Painful Memories: 'Aeneid' 3 and the Problem of the Past*, CJ, 78, 1 pp. 30-38.

Raboni (1977). Raboni G., *Per conoscere Baudelaire*, Milano.

Raboni-Montesano (1996/ 2001[5]). Baudelaire C., *Opere*, a cura di Raboni G. e Montesano G.; introduzione di Macchia G., Milano.

Racine (1956). Racine J., *Teatro*, traduzione, introduzione e note a cura di Ortiz M., Firenze.

Radici Colace (1984). Radici Colace P., *Per una nuova edizione del Periè katarcw%n di Massimo*, BollClass S. III, V, pp. 138-149.

Radici Colace (1992). *Ead*., *Gli epiteti dei pianeti nel «Carmen astrologicum » di Doroteo di Sidone*, AAPel 68, pp. 187-203.

Radici Colace (1993). *Ead*., *Le voci delle stelle*, AAPel 69, pp. 487-499.

Reale (2000). Seneca, *Tutte le opere: dialoghi, trattati, lettere e opere in poesia* , a cura di Reale G., , con la collaborazione di A.Marastini, M. Natali, I. Ranelli, Milano.

Redfield (1994). Redfield J.M., *Nature and Culture in the Iliad: the Tragedy of Hector*, Durham.

Ribbeck (1875). Ribbeck O., *Die Römische Tragödie im Zeitalter der Republik*, Leipzing (rist.1968).

Ribeiro Ferreira (1971-72). Ribeiro Ferreira, *A figura de Andrómaca em Euripides*, Humanitas, 23-24, pp. 453-472.

Ricciardelli (2000). Ricciardelli G., (a cura di), *Inni orfici*, Milano.

Rissman (1983). Rissman L., *Love as War: Homeric Allusion in the Poetry of Sappho*, Königstein/Ts.

Rivoltella (2002). Rivoltella M., *La morte di Creusa e Didone nell'Eneide ed il motive del 'seguito amoroso'*, Aevum 76, pp. 81- 100.

Rocher (1884). Rocher W.H., *Ausfϋhriliches Lexicon* der g*riechischen und römischen Mythologie*, Leipzig.

Romanelli (1822). Romanelli L., *Andromaca, melodramma serio del Sig. Luigi Romanelli da rappresentarsi nell' I.R. Teatro alla Scala, il Carnevale dell'anno 1822* (mus. Pucitta), Milano.

Rosati (1991). Rosati G., *Protesilao, Paride e l'amante elegiaco: un modello omerico in Ovidio*, Maia 43, pp. 103-114.

Roscalla (1988). Roscalla F., *La descrizione del sé e dell'altro: api ed alveare da Esodo a Simonide*, QUCC 1988, 29,2, pp. 23-47.

Roscalla (1998). *Id*., *Presenze simboliche dell'ape nella Grecia antica* (Pubblicazioni della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Univ. di Pavia, 86), Firenze.

Rösler (1975). Rösler W. *Ein Gedicht und sein Publikum*: *Uberlegungen zu Sappho fr.44 Lobel- Page*, Hermes 103, pp. 275-285.

Ross (1992). Ross R., *Dido and Aeneas: the function of the similes*, Classicum, 18, pp. 37-41.

Rossi (1992). Rossi L.E., *L'ideologia dell'oralità fino a Platone*, in *SLGA*, vol.I, tomo I, pp. 77-106, , Roma.

Rossi–Nicolai (2006). Rossi L.E., Nicolai R., *Corso integrato di letteratura greca*,voll.3, Milano.

Russo (2007). Quinto Ennio, *Le opere minori.* Introduzione, edizione critica dei frammenti e commento a cura di Russo A., vol.1, Pisa.

Salemme (2013). Salemme C., *Saffo e la bellezza agonale*, Bari.

Salles (1994). Salles C., *I bassifondi dell'antichità*, Milano.

Salvadori (2006[2]). Ovidio, *Eroidi*, a cura di Salvadori E., Milano.

Salvi (1701). Salvi A., *Astianatte, drama per musica rappresentato nella Villa di Antonio di Salvi* (mus. G.A. Perti), Firenze.

Salvi (1723). *Id*., *Andromaca, drama per musica da rappresentarsi in Ferrara nel Teatro Scroffa, il Carnevale 1723, dedicato all' Eminentissimo e Reverendissimo Principe, il signor cardinale Giovanni Patrizzi* (mus. G.M.Buini), Ferrara.

Salvi (1749). *Id*., *Andromaca, drama per musica da rappresentarsi nel Regio Teatro di Torino nel Carnevale 1749, alla presenza di Sua Maestà*, (mus. G.B. Lampugnani) Torino.

Salvi (1753). *Id.*, *Andromaca, dramma per musica da rappresentarsi nel Nobil Teatro a Torre Argentina, il Carnevale dell'anno MDCCLIII, dedicato al popolo romano* (mus. Aurisicchio A.- Pampani A.G.), Roma.

Saponaro (1955). Saponaro M., *Andromaca: tragedia in tre atti,* Milano.

Saponaro (1962). *Id.*, *Diario di Michele Saponaro*, Milano.

Sassi (1994). Sassi M.M., *Una percezione imperfetta? I greci e la definizione dei colori*, L'Immagine Riflessa. Colori 2, pp. 281-302.

Savalli (1983). Savalli I., *La donna nella società della Grecia antica*, Bologna 1983.

Savino (2008). Saffo, *Liriche e frammenti*, a cura di E. Savino; trad. di S. Quasimodo ed E. Savino, Milano.

Savoia (2010). Savoia F., *Fra letterati e galantuomini: notizie ed inediti del primo Baretti inglese*, Firenze.

Scarpat Bellincioni (1986). Scarpat Bellincioni M., *Studi senecani e altri scritti*, Brescia.

Scarpi (1984). Scarpi P., *Il picchio e il codice delle api: itinerari mitici e orizzonte storico-culturale della famiglia nell'antica Grecia*, Padova.

Schetter (1965). Schetter W., *Sulla struttura della Troiane di Seneca*, RFIC 93, 4, pp. 396-429.

Schrenk (1994). Schrenk L.P, "*Sappho Frag.44 and the Iliad*", Hermes 122, 2, pp. 144-150.

Scodel (1998). Scodel R., *The Captive's Dilemma: Sexual Acquiescence in Euripides Hecuba and Troades*, HSPh vol.98, pp. 137-154.

Seaford (1987). Seaford R., *The Tragic Wedding*, JHS, vol.107, pp. 106-130.

Seaford (1994). *Id.*, *Reciprocity and Ritual. Homer and Tragedy in the Developing City-State*, Oxford.

Segal (1971). Segal C., *"Andromache's Anagnorisis*: *Formulaic Artistry in Iliad XXII*, 473-476", HSPh, 75, pp. 33-57.

Semerano (1994). Semerano G., *Le origini della cultura europea*, voll. 2, Firenze.

Seveso (2002). Seveso G., *Armati, mio cuore. Modelli educativi femminili nel teatro di Euripide*, Milano.

Seveso (2012). Seveso G., *Maternità e vita familiare nella Grecia antica*, Roma.

Sgarbi (1982). Sgarbi R., *Dell'unità formale, semantica e culturale della nozione indoeuropea della luce diurna e notturna nei termini greci h|eéliov-selaénna,* Aevum 56, pp. 87-91.

Shaps (2008). Shaps D., *Le donne greche in tempo di guerra*, in *Le donne in Grecia* a cura di G.Arrigoni, Roma –Bari, pp. 399-430.

Silva (2014). Silva M.F., *Captivas de guerra: a extrema degradaçãao do estatuto social da mulher*, Belo Horizonte 5,9, pp. 69-88.

Skutsch (1967). Skutsch O., *Notes on Ennian Tragedy*, HSPh, 71, pp. 125-142.

Slater (1968). Slater Ph. E., *The glory of Hera*, Boston in Beye 1976, pp. 159-176.

Slatkin (1986). Slatkin L.M., *The Wrath of Thetis*, TAPhA,116, pp. 1 -24.

Snell (1963). Snell B., La *cultura greca e le origini del pensiero europeo*, trad. it [*Die Entdeckung des Geistes. Studien zur Entstehung des europäischen Denkens bei den Griechen*, Hamg, 1946], Torino.

Snell (1971). *Id*., *Poesia e società. L'influsso dei poeti sul pensiero e sul comportamento sociale della Grecia antica*, trad. it. [*Dichtung und Gesellschaft*, Verlag, Hamg, 1965], Bari.

Spadaro (2015). Spadaro C., *Il Bello delle donne nel mondo classico e nel Rinascimento veneto*, in Villa C.F. (a cura di), *Palma. L'invenzione della Bellezza*, Milano, pp. 61-79.

Spotorno (1930). Spotorno I., *Andromaca nella letteratura e arte greca e latina*, Palermo 1930.

Stanchi (2003). Stanchi N., *La caratterizzazione dell'eroe assente nell'Elettra di Sofocle e nell'Andromaca di Euripide*, MA 5, pp. 133-165.

Stefanelli (2012). Stefanelli R., *Il teatro mitologico di Michele Saponaro*, in Puglia mitica a cura di De Francesco, pp. 882-889, Bari.

Steidle (1968). Steidle W., *Studien zum Antiken Drama*, Münich.

Steiner (2003[2]). Steiner G., *Le Antigoni*, trad. It. [*Antigones*, Oxford, 1984], Milano.

Steuart (1926). Steuart E.M, *Notes on Roman Tragedy*, AJPh 47, 3, pp. 272-278.

Steven (1971). Steven P.T., *Euripides: Andromache*, Oxford.

Stok (2016[7]). Seneca, *Troiane*, introduzione, traduzione e note di Stok F., Milano.

Storey (1989). Storey I.C., *Domestic Disharmony in Euripides' Andromache*, Greece & Rome, vol.36, n.1, pp. 16-27.

Susanetti (2003). Susanetti D., *Il teatro dei Greci. Feste e spettacoli, eroi e buffoni*, Roma.

Tartaglini (1986). Tartaglini C., *Arianna e Andromaca*, Atene e Roma 21, Firenze, pp. 152-158.

Terzaghi (1928). Terzaghi N., *Studi sull'antica poesia latina. La tecnica tragica di Ennio*, SIFC, , pp. 175-196.

Theander (1934). Theander C., *Studia Sapphica*, Eranos 32, pp. 57-85.

Thomas (1964). Thomas E., *Variations on a military theme in Ovid's Amores*, Greece and Rome, 11, pp. 151-165.

Tonelli (2013). Eschilo-Sofocle-Euripide, *Tutte le tragedie*, a cura di Tonelli A., Milano.

Totola (2002). Totola G., *Donne e follia nell'epica romana*, Milano.

Tottola (1819). Tottola A.L., *Ermione, azione tragica da rappresentarsi nel Real Teatro S. Carlo, nella Quaresima del corrente anno 1819* (mus. Rossini G.), Napoli.

Tourre-Malen (2004). Tourre-Malen C., "*Des Amazones aux amazons*". *Équitation et statuit feminine*, Techniques & Culture, 43-44, pp. 2-12.

Traglia (1986). Traglia A., *Poeti latini arcaici*, Torino.

Traina (1964). Traina A., *Pathos ed ethos nelle traduzioni tragiche di Ennio*, Maia, fasc.1,a. 16, pp. 112-142.

Traina (1998). *Id*, *Le traduzioni*, in *SLRA*, vol.2 pp. 93-123, Roma.

Treves (1957). Treves P., *Gaetano De Sanctis*, L'osservatore politico e letterario, 3,6, pp. 49- 65.

Tritto (1807). Tritto G. (mus.), *Andromaca e Pirro, dramma per musica da rappresentarsi nel nobile Teatro di Torre Argentina nel Carnevale 1807* (libr. anonimo), Roma.

Tsagalis (2004). Tsagalis C.C., *Epic Grief. Personal laments in Homer's Iliad*, Berlin-New York.

Turyn (1970) Turyn A., *The byzantine manuscript tradition of the tragedies of Euripides*, (I ed. 1957), Roma.

Ussher (1973). Aristophanes, *Eccleziazuse*, ed. Ussher R.G., Oxford.

Vahlen (1967). Vd. Enn.

Valverde Sanchez (2005). Valverde Sanchez M., *El mito de Idomeneo, de la épica Antigua a la tragedia moderna*, Myrtia 20, pp. 265-291.

Vanotti (1995). Vanotti G., *L'altro Enea: la testimonianza di Dionigi di Alicarnasso*. Libro 1; libri 45-64, Roma.

Vasta (2004). Esiodo, *Teogonia*, introduzione di E. Cingano; a cura di Vasta, Milano.

Vernant (1987). Vernant J.P, *La morte negli occhi,* trad.it. [*La mort dans les yeux*, Paris , 1985], Bologna.

Vernant (2000). *Id*., *L'individuo, la morte, l'amore,* trad.it [*L'individu, la mort, l'amour*, Gallimard, Paris, 1989], Milano.

Vernant (2007). *Id*., *Mito e società nell'antica Grecia*, trad.it. [*Mythe et société en Grèce ancienne*, Paris, 1974], Torino.

Vernant-Vidal Naquet (1976). Vernant J.P.- Vidal- Naquet P., *Mito e tragedia nell'antica Grecia. La tragedia come fenomeno sociale, estetico e psicologico*, trad. it. [*Mythe et tragédie en Grèce ancienne*, Paris 1972], Torino.

Vernant-Vidal Naquet (1991). *Id*. *Mito e tragedia due. Da Edipo a Dioniso*, trad. it. [*Mythe et tragédie deux*, Paris 1986], Torino.

Viansino (2007). Seneca, *Teatro*, testo critico, traduzione e commento a cura di Viansino G., Milano.

Vidal-Naquet (2006). Vidal-Naquet P., *Il cacciatore nero. Forme di pensiero e forme di articolazione sociale nel mondo greco antico*, trad.it. [*Le chasseur noir. Formes de pensée et formes de société dens le monde grec*, Paris 1981], Milano.

Viganò (1776). Viganò O., *Andromaca in Epiro. Ballo eroico tragico pantomimo* in A.M. Lucchini, *Farnace. Dramma per musica da rappresentarsi al nobile Teatro di San Samuele, la Fiera dell'Ascensione dell'anno 1776*, Venezia, pp. 23-34.

Volpe Cacciatore (2003). Volpe Cacciatore P., *Passato e presente nel lamento dell'Andromaca euripidea*, Prometheus 29, 37-47.

Wathelet (1988). Wathelet P., *Dictionnaire des Troyens de l'Iliade*, Liège.

Webster (1967). Webster T.B.L., *The Tragedies of Euripides*, London.

West (1983). West G.S., *Andromache and Dido*, AJPh 104,3, pp. 257-267.

West (1988[5]). Hesiod, *Theogony*, a cura di M.L. West, Oxford.

Whitaker (1983). Whitaker R., *Myth and Personal Experience in Roman Love-Elegy*, Göttingen.

Wilamowitz (1914). Wilamowitz- Moellendorff U. von, *Neue lesbiche Lyrik* (Oxyrynchos- Papyri X), «Neue Jahrb. Klass. Altertum» 33, 225-247.

Wilamowitz (1962). *Id*., *Kleine Schriften* 4, Berlin.

Williams (1962). Williams R.D., *P.Vergili Maronis Aeneidos liber tertius*, Oxford.

Witton (1960). Witton W.F., *Two Passage in the Third Book of the 'Aeneid'*, Greece & Rome, 7, 2, pp. 171-172.

Yatromanolakis-Roilos (2014). Yatromanolakis D.- Roilos P., *Verso una poetica rituale*, trad.it. [*Towards a Ritual Poetics*, Atene 2003], Lecce.

Zeno (1724). Zeno A., *Andromaca, dramma per musica da rappresentarsi nell'Imperial Favorita festeggiandosi il felicissimo giorno natalizio della Sac. Ces. E Catt. Real Maestà di Elisabetta ristina imperatrice regnante per comando della Sac. Ces. E Catt. Real Maestà di Carlo VI imperadore de' Romani sempre Augusto* (mus. Caldara A.), Vienna in *Andromaca- Nitocri, drammi di Apostolo Zeno, con due oratori*, Milano, 1824.

Zeno (1730). *Id*., *Andromaca, drama per musica da rappresentarsi nel Nuovo Teatro del Signor Domenico Valle, nel Carnevale dell'anno 1730, dedicato all' Em̃o e Rm̃o Principe, il signor Cardinale Niccolò Coscia* (mus. Feo F.), Roma.

Zissos (2008). Zissos A., *Shades of Virgili: Seneca's Troades*, MD 61, pp. 191-210.

Zorzetti (1988). Zorzetti N., *Roma e la cultura greca. Tre interventi*, (="*Il modello romano di cultura in età repubblicana: riflessioni sull'ellenismo romano*"- Publications de l'École française de Rome, 1990, pp. 225-250), Trieste.

Zuntz (1955). Zuntz G., *The political plays of Euripides*, Manchester.

C.- Traduzioni

In assenza di indicazioni bibliografiche, le traduzioni sono dell'autrice.

Indice dei principali luoghi delle opere classiche.

Dares 12, 24, 37-44 298-301
…….…… 296-298
Dictys 3,20-22; 5,13; 6.12-13 89-104
…….……. 117-129
E. *Andr*. *passim* 183-188
……..… 17-19
Tr. *passim* …… 235
Enn. *Andromacha* 85-99 Vahlen ……. 236-237
Hom., *Il*. 6, 390-502.; 22, 437-514; 24, 723-746 237-238
Ov. *Am*. 1.9.35-36 ……. 238-240
Her. 5. 107-108 240-241
…….. 242-243
Her. 8. 13-14 …….. 230-234
……..... 228
A.A. 2. 645-646,.709-710 pp-311-313 229-330
…… 392-296
A.A. 3, 109-110, 519-522, 779-780 54-59

…….. 244-251

*Rem. Am.*383-384 ……. …… 202-210

Prop. 1, 11.21-24

……..

2, 20, 1- 2 …….

2,22, 31-32 …….

Q.S. 1,74- 122; 13.251-290 ……..

Sapph. Fr. 44 LP …….

Sen. Tr. *passim* pp.319-328 ……..

Virg. *Aen*. 3, 294-357, 463-505 ……