

Indagine su un fenomeno drammatico: la concretizzazione di metafore in Euripide

Il contributo intende indagare quale impiego faccia Euripide della concretizzazione di metafore, particolarmente ricorrente in Aristofane, ma attestata anche in Eschilo. Fra le tre diverse realizzazioni euripidee del fenomeno, viene approfondita soprattutto la seconda: si tratta delle metafore materializzate verbalmente, di quelle concretizzate a livello scenico e di quelle ereditate dalla tradizione mitica, che già ne suggeriva la materializzazione.

Metafora, messa in scena, tragedia euripidea

This article aims at investigating Euripides' usage of the concretization of metaphors which is particularly common in Aristophanes, but occurs in Aeschylus too. This paper identifies three different possible euripidean examples of this phenomenon with a special focus on the second one: verbally materialized metaphors, metaphors concretely materialized on stage and materialized metaphors inherited from the mythical tradition.

Metaphor, staging, Euripidean tragedy

Questo contributo, che intende indagare l'occorrenza e la funzione del fenomeno della concretizzazione di metafore in Euripide, intercetta un argomento molto vasto e complesso, quello della metafora nella pratica poetica e, di conseguenza, nella trattazione teorica antica; nell'intraprendere questa indagine si rendono, pertanto, necessarie alcune premesse e precisazioni.

Nel corso di queste pagine, ricorrerò al termine 'metafora' in un'accezione più ristretta rispetto a quella aristotelica, con la quale è, tuttavia, fondamentale confrontarsi. Lo Stagirita, infatti, portò a termine la prima indagine pervenutaci sulla metafora, della quale fornì una definizione rimasta poi paradigmatica, affermando nella *Poetica*: μεταφορὰ δὲ ἐστὶν ὀνόματος ἀλλοτρίου ἐπιφορὰ ἢ ἀπὸ τοῦ γένους ἐπὶ εἶδος ἢ ἀπὸ τοῦ εἶδους ἐπὶ τὸ γένος ἢ ἀπὸ τοῦ εἶδους ἐπὶ εἶδος ἢ κατὰ τὸ ἀνάλογον¹.

Nella concezione aristotelica, pertanto, la metafora comprendeva ogni tipo di traslato e implicava uno scarto rispetto all'uso regolare del segno linguistico, detto κύριον²; essa consisteva nella sovrapposizione, all'ὄνομα atteso dal destinatario del-

* Vorrei ringraziare le professoresse Elena Fabbro e Martina Treu per gli utili suggerimenti e le preziose osservazioni su questo articolo.

¹ Arist. *po.* 1457b 6-9. La teorizzazione sulla metafora ha probabilmente inizio in ambito sofistico; il termine stesso non è attestato prima del IV sec. a.C. e ricorre per la prima volta nell'*Evagora* di Isocrate (*Isocr. orat.* 9,9-10), mentre sembra sconosciuto, insieme al concetto che vi si accompagna, nell'età arcaica, che, tuttavia, fece ampio uso del linguaggio metaforico (Guidorizzi – Beta 2000, 13-15).

² Arist. *po.* 1457b 1-6: ἅπαν δὲ ὀνομά ἐστιν ἢ κύριον ἢ γλῶττα ἢ μεταφορὰ ἢ κόσμος ἢ πεποιημένον ἢ ἐπεκτεταμένον ἢ ὑφηρεημένον ἢ ἐξηλλαγμένον. λέγω δὲ κύριον μὲν ὡς χρῶνται ἕκαστοι, γλῶτταν δὲ ὡς ἕτεροι: ὥστε φανερόν ὅτι καὶ γλῶτταν καὶ κύριον εἶναι δυνατόν τὸ αὐτό, μὴ τοῖς αὐτοῖς δὲ: τὸ γὰρ σίγνον Κυπρίοις μὲν κύριον, ἡμῖν δὲ γλῶττα. Guidorizzi – Beta 2000, 130: «Il termine κύριον indica un nome usato nel suo significato primario, senza alcuno scarto stilistico o semantico, ed equivale al latino *verbum proprium*».

la comunicazione, di un segno linguistico estraneo e insolito nel contesto d'arrivo. Contrariamente a quanto prevede l'idea contemporanea di metafora, quindi, Aristotele rubricava sotto il termine μεταφορά anche la metonimia, la sineddoche, la similitudine, l'allegoria, la catacresi³.

Si consideri, inoltre, che, se nella tradizione antica successiva allo Stagirita la metafora verrà considerata per lo più uno strumento esornativo, da indagare limitatamente alla sua funzione stilistica, nella concezione aristotelica essa non aveva carattere meramente ornamentale, ma possedeva la capacità di ποιεῖν τὸ πρᾶγμα πρὸ ὁμμάτων e riguardava non solo l'elocuzione, ma anche i procedimenti cognitivi⁴.

Come seconda premessa, ritengo necessario chiarire in cosa consista la concretizzazione di metafore, andando a darne esempio attraverso la produzione aristofanea, dove essa ricorre con particolare frequenza. Il fenomeno in questione si avvale dei meccanismi della personificazione e della reificazione e passa attraverso l'interpretazione letterale delle metafore, alla quale spesso in commedia segue un riscontro scenico⁵.

Nelle *Vespe*, ad esempio, Aristofane suggerisce, prima con una similitudine, poi con metafora, l'identificazione dei vecchi giudici, che costituiscono il coro, con delle vespe (vv. 223-229), alle quali sono accomunati dall'irritabilità, dall'intrattabilità e dai modi pungenti e molesti. A partire dal verso 405, la metafora dei giudici/vespe, subisce una traduzione scenica: i vecchi, liberatisi dei mantelli, che li avevano coperti fino a quel momento, rivelano il loro costume da vespe, mostrando il pungiglione e rivolgendosi con fare aggressivo contro Bdelicleone e i servi⁶.

Anche un'altra metafora ricorrente nelle *Vespe* è interessata dal fenomeno in questione. Aristofane, infatti, al verso 140 della commedia introduce, attraverso il verbo μσπολέω, l'identificazione di Filocleone con un topo, per poi riproporla ai versi 155, 164-165, 204-206. Ai versi 367-371 il commediografo ricorre, quindi, alla

³ Già Cicerone, ad esempio, in *Cic. orat.* 93 riconosceva che Aristotele con μεταφορά intendeva anche la metonimia. La distinzione tra metafora e catacresi viene, invece, argomentata nel trattato *De Tropis* di Trifone (pp. 192-193 Spengel). Calboli 2007, 146, nel trattare dello sviluppo della metafora successivo ad Aristotele, afferma: «The unspecified unity of the Aristotelian metaphor is abandoned and metonymy, synecdoche and catachresis are differentiated, while the metaphor is reduced to the κατὰ τὸ ἀνάλογον».

⁴ L'espressione riportata corrisponde a *Arist. rh.* 1405b 11; sulla capacità della metafora di porre davanti agli occhi il fatto si veda anche *Arist. rh.* 1411b 24-1412a 8. Il coinvolgimento della dimensione cognitiva consiste sia nel fatto che la metafora allena a cogliere le analogie e richiede, anche a chi la formula, di τὸ ὅμοιον θεωρεῖν (*Arist. po.* 1459a 7-8), sia nel fatto che essa, così facendo, ha la capacità di produrre conoscenza (e.g. *Arist. top.* 140a 8-11, *rh.* 1410b 6-20). Sulla questione si vedano Guidorizzi – Beta 2000, 22-24, Innes 2003, 14-15.

⁵ Fra gli studiosi che hanno approfondito e indagato il fenomeno in Aristofane, ricordo due trattazioni imprescindibili, quella di Newiger 1957 e quella di Komornicka 1964. Il primo studioso, in particolare, ha affrontato ed esemplificato i meccanismi della realizzazione sulla scena di immagini verbali.

⁶ *Ar. Vesp.* 420, 422-425, 427, 430, 456-460.

concretizzazione della metafora, portando sulla scena Filocleone nell'atto di rosci-
chiare, proprio come un topo, la rete che lo tiene prigioniero.

Ulteriore esempio del fenomeno compare ai versi 355-367 degli *Acarnesi*, nei
quali la metafora ὑπὲρ ἐπιξήνου λέγειν, intesa letteralmente, viene concretizzata nel
gesto di Diceopoli che, prima di iniziare a parlare a favore della tregua con Sparta,
esortato dalle parole del coro dei versi 359-365, al verso 366 porta effettivamente in
scena un ceppo⁷.

La concretizzazione di espressioni metaforiche non è fenomeno esclusivamente
comico, ma ricorre, pur con fine diverso e in forma meno diretta ed esplicita, anche
nella produzione tragica. Il fenomeno risulta particolarmente evidente nella produ-
zione eschilea, che si distingue per l'abbondanza e la ricercatezza delle espressioni
metaforiche. Nell'*Agamennone*, ad esempio, ricorre di frequente la metafora della
rete, che Eschilo concretizza nella scena della morte del re, letteralmente avvolto da
Clitemnestra in una rete di vesti (vv. 1381-1383)⁸. Nelle *Coefore*, invece, dopo che il
coro ha riferito ad Oreste il sogno di Clitemnestra (vv. 526-539), il giovane, inten-
zionato ad uccidere la madre, dando concretizzazione alla metafora contenuta nella
visione onirica, si identifica con il serpente del sogno, affermando ai versi 549-550:
[...] ἐκδρακοντωθεις δ' ἐγὼ/ κτείνω νιν, ὡς τοῦναιρον ἐννέπει τόδε.

Indubbie sono la ricchezza di espressioni metaforiche individuabili nella produ-
zione di Eschilo e la sua capacità di coniare metafore sorprendenti e audaci, così
come indiscusso è il fatto che per il tragediografo le metafore non costituiscono orna-
mento stilistico o convenzione di genere, ma sono essenziali e sostanziali⁹.

Questo contributo intende, invece, indagare quale impiego del fenomeno faccia
Euripide, partendo dalla consapevolezza che metafore e similitudini, pur non prive
di rilievo nella produzione euripidea, non costituiscono, tuttavia, di per sé tratto do-
minante dello stile del poeta, ma hanno piuttosto un ruolo ausiliario e complemen-
tare rispetto al linguaggio descrittivo e all'attitudine pittorica del tragediografo, con-
tribuendo a conferire a ciascun dramma «depth and richness of texture»¹⁰. Benché
le metafore euripidee non abbiano la stessa complessità e portata innovativa di quel-
le eschilee, è, comunque, ormai superata l'idea che il loro impiego da parte del tra-
gediografo sia convenzionale, poco creativo ed esclusivamente ornamentale; esse,
infatti, non vanno valutate tanto di per sé, nel loro contenuto o numero, ma vanno
piuttosto rapportate al contesto¹¹. Per comprendere la funzione di questo τρόπος
nella produzione del tragediografo non basta, infatti, rilevare che Euripide si serve
spesso di metafore tradizionali e attinge con frequenza ad un medesimo repertorio,
è, invece, fondamentale indagare come egli impieghi di volta in volta la metafora in

⁷ Goldhill 1991, 189-190.

⁸ Per il ricorrere della metafora della rete si vedano, ad esempio, i versi 357-358, 1115-
1117, 1374-1376.

⁹ Earp 1948, 99-102 e Garson 1983.

¹⁰ La citazione è tratta da Barlow 2008³, 119. Su questo aspetto, si veda anche Barlow
2008³, 109.

¹¹ Barlow 2008³, 96-108.

relazione alle altre presenti nel passo e nel contesto più ampio della scena o perfino dell'intera tragedia¹².

Nel condurre questa indagine, ho, quindi, individuato in Euripide tre diverse realizzazioni del fenomeno della concretizzazione di metafore. Si possono, infatti, distinguere metafore concretizzate a livello verbale, metafore concretizzate scenicamente e, infine, metafore ereditate dalla tradizione mitica, che già ne suggeriva potenzialmente la materializzazione, portata poi a compimento dal tragediografo. Nel corso della trattazione, pur presentando esempi di ciascun tipo di realizzazione, rivolgerò particolare attenzione a quelle metafore che ricevono una trasposizione scenica, raggiungendo una concretezza visiva agli occhi del pubblico. Le metafore che andrò ad analizzare non godono tutte di una medesima importanza all'interno delle rispettive tragedie: in alcuni casi, infatti, farò riferimento a metafore particolarmente significative, che si ripropongono più volte nel corso di una singola tragedia, in altri casi, invece, a metafore puntuali e isolate. Gli esempi relativi a ciascuna categoria, infine, non verranno presentati seguendo l'ordine cronologico di composizione delle rispettive tragedie, ma saranno riportati secondo un criterio di rilevanza ed evidenza del fenomeno indagato, adottato anche in fase di selezione della casistica proposta.

Analisi delle metafore

1. Metafore concretizzate verbalmente

La categoria delle metafore concretizzate a livello verbale annovera come primo caso significativo la metafora animale dell'*Ecuba*. Ai versi 1072 e 1173, infatti, le prigioniere troiane ed Ecuba vengono definite da parte di Polimestore, che ha subito l'accecamento ed è stato privato dei figli, 'bestie selvagge' e 'cagne'¹³. L'identificazione, suggerita dal sovrano trace attraverso la metafora, è anticipata riferendo alle Troiane atteggiamenti animaleschi: le donne si rannicchiano negli anfratti (verso 1065) e avanzano con passo furtivo (verso 1069). La metafora si concretizza, poi, verbalmente nell'annuncio della trasformazione di Ecuba in cagna fatto dallo stesso Polimestore, che, al verso 1265, anticipa la metamorfosi della regina: κύων γενήσῃ πύρσ' ἔχουσα δέργματα¹⁴.

¹² Si veda a questo proposito, ad esempio, Blaiklock 1955 sulla *nautical imagery* nella *Medea* euripidea.

¹³ Eur. *Hec.* 1070-1074: [...] πᾶι πόδ' ἐπάξας/ σαρκῶν ὀστέων τ' ἐμπλησθῶ,/ θοίναν ἄγριων τιθέμενος θηρῶν,/ ἀρνύμενος λώβας λύμας τ' ἀντίποιν' / ἐμᾶς, ὦ τάλας; 1172-1173: [...] ἐκ δὲ πηδῆσας ἐγὼ / θήρ ὡς διώκω τὰς μαιφόνους κύνας.

¹⁴ La profezia è completata anche dalle parole del re di Tracia in Eur. *Hec.* 1271-1273: *Πο.* θανούσα· τύμβωι δ' ὄνομα σῶι κεκλήσεται .../ *Εκ.* μορφῆς ἐπωιδὸν μὴ τι τῆς ἐμῆς ἐρεῖς;/ *Πο.* κυνὸς ταλαίνης σῆμα, ναυτίλοις τέκμαρ. La metamorfosi di Ecuba in cagna non è attestata con sicurezza nella tradizione mitica pre-euripidea e sembra una novità del tragediografo, sebbene PMG fr. 965 (adespota), che tratta la vicenda, venga considerato da alcuni anteriore

Il paragone con il mondo animale non riguarda, tuttavia, solamente Ecuba e le altre prigioniere; lo stesso sovrano trace, infatti, nell'entrare in scena dopo l'accettazione, assume caratteristiche e tratti bestiali, desiderando cibarsi delle sue rivali, divorandone carne e ossa, e volendo fare a pezzi Ecuba¹⁵. La sua somiglianza con un animale viene, inoltre, resa esplicita dalla metafora di verso 1057 (τετράποδος βάσιν θηρὸς ὀρεστέρου) e dalla similitudine di verso 1173 (θῆρ ὡς διώκω τὰς μαιφόνους κύνας). Questa prossimità al mondo animale trova anche una concretizzazione scenica nella gestualità di Polimestore che, ormai cieco, fa il proprio ingresso al verso 1056 a quattro zampe, distribuendo il proprio peso sia sulle mani sia sui piedi¹⁶.

Alla categoria delle metafore concretizzate a livello verbale, appartiene anche la metafora chiave delle *Baccanti* euripidee; la tragedia è, infatti, costellata di immagini riguardanti la caccia, che si declinano in forma di similitudini e di metafore e sono rese evidenti dal lessico impiegato, in particolare, per descrivere le menadi e Penteo¹⁷. La nozione di caccia esplorata dalla tragedia presenta, inoltre, una duplicità che si realizza nel rovesciamento delle parti. Le baccanti, infatti, che sono ripetutamente identificate con animali e assumono, nel corso della tragedia, comportamenti ferini, dapprima vengono considerate delle prede e sono bersaglio della caccia voluta da Penteo, poi ne divengono a loro volta artefici. Penteo, invece, che si presenta inizialmente come cacciatore, si trova ad essere, in un secondo momento, vittima e preda della violenza animalesca delle sue rivali¹⁸.

(Bergk 1853, 1065, Stephanopoulos 1980, 82-83). In Euripide il riferimento alla trasformazione della regina non ricorre solo nell'*Ecuba*, ma con ogni probabilità anche in *TrGF Eur. fr. 62h (Alexandros)*: Ἐκάτης ἀγαλμα φωσφόρου κύων ἔση. La produzione letteraria successiva ripropone di frequente questo motivo; Licofrone, ad esempio, fa di Ecuba, divenuta cagna, l'accompagnatrice di Ecate (Lycophr. 1174-1188), Quinto Smirneo narra della trasformazione della regina in cagna e, successivamente, in segnale di pietra posto sulle coste delle Ellesponto (Q. Sm. XIV 347-353), Ovidio narra la vicenda nelle *Metamorfosi* (Ov. met. XIII 404-407, 565-571) e Igino dedica alla sovrana di Troia e alla sua sorte una delle sue *fabulae* e ne fa breve menzione in una seconda (Hyg. fab. 111, 243.1).

¹⁵ Eur. *Hec.* 1071-1072: σαρκῶν ὀστέων τ' ἐμπλησθῶ, / θοῖναν ἀγρίων τιθέμενος θηρῶν, 1125-1126: [...] εἰπὲ ποῦ 'σθ', ἴν' ἀρπάσας χερσῖν / διασπάσμαι καὶ καθαιμάξω χροά.

¹⁶ La metafora di Polimestore-animale selvatico, appartenente alla categoria delle metafore con concretizzazione scenica, è stata esposta in questo primo gruppo per offrire un quadro completo dell'incidenza e dell'importanza delle metafore animali nell'*Ecuba*.

¹⁷ Il motivo della caccia non è impiegato solamente in riferimento alle baccanti e a Penteo, ma pervade l'intera tragedia. Ai versi 352-357, ad esempio, la ricerca dello straniero che ha introdotto a Tebe il nuovo culto assume nelle parole di Penteo le caratteristiche di una caccia e al verso 890 gli dei vengono descritti nell'atto di dare la caccia a chi non li venera. Si vedano a questo proposito Bárberi Squarotti 1993 e Breviatti Álvarez 2015.

¹⁸ Per l'identificazione di Penteo come cacciatore: Eur. *Bacch.* 226-228, 434-435, 441-442, 1020, 1252-1255; per l'identificazione delle Baccanti con animali: Eur. *Bacch.* 164-166 e 1056 (puledre), 748, 957-958 e 1090 (uccelli), 866-875 (cerbiate), 731 e 977 (cagne), 1022-1023 (mandria); per l'identificazione di Penteo come preda e vittima: Eur. *Bacch.* 1107-1108, 1141-1142, 1144, 1171, 1173-1175, 1182-1183a, 1185-1191, 1195-1196, 1203-1204, 1210, 1278.

Euripide, nell'esplorare le possibili sfaccettature dell'immagine della caccia, oltre ad operare un'inversione dei ruoli dei personaggi attraverso il motivo del cacciatore cacciato, impiega anche il meccanismo della concretizzazione della metafora animale riferita alle baccanti. In linea con un'interpretazione letterale di questa stessa metafora, infatti, l'uccisione di Penteo assume le caratteristiche di una vera e propria caccia, condotta dalle donne che, colte da follia bacchica, aggrediscono e smembrano a mani nude, come vere e proprie bestie selvatiche, il giovane sovrano, a sua volta identificato con vari animali¹⁹.

Nei due esempi presentati, dunque, la materializzazione delle metafore si compie a livello verbale, realizzandosi ed esaurendosi ora nella profezia del sovrano truce sulla sorte di Ecuba, ora nel racconto del messaggero, che narra i fatti avvenuti sul Citerone.

2. Metafore concretizzate scenicamente

a. Esempi rilevanti

Alla categoria delle metafore concretizzate scenicamente appartiene la metafora nautica impiegata da Euripide ai versi 116-118 delle *Troiane*:

[...] ὡς μοι πόθος εἰλίξαι
καὶ διαδοῦναι νῶτον ἄκανθάν τ'
εἰς ἀμφοτέρους τοίχους μελέων

Il ricorso a questa metafora si inserisce all'interno di una tragedia particolarmente ricca di riferimenti, non esclusivamente metaforici, al mare e alle navi, tanto che già ai versi 102-104 della monodia, nella quale trova posto la metafora in analisi, Ecuba aveva descritto la vita come navigazione. Questa abbondanza di richiami trova ragione nelle vicende della protagonista e delle altre donne di Troia, per le quali la minaccia greca era giunta proprio dal mare e che, nel presente della messa in scena, sono prossime ad essere imbarcate e deportate come schiave in Grecia. La scelta di metafore nautiche e marinaresche scaturisce, pertanto, da un'esigenza drammatica, che rende questo tipo di immagini e di riferimenti particolarmente pertinenti.

Nel corso della monodia in questione, Ecuba aveva dapprima lamentato la scomodità della propria posizione e del suo stare prostrata a terra, passando in rassegna le parti del corpo doloranti (vv. 112-116). Ai versi 116-119 la regina esprimeva, quindi, il desiderio di girarsi e di spostarsi e, nel farlo, paragonava il proprio corpo allo scafo di una nave, suggerendo la coincidenza tra i propri fianchi e le fiancate dell'imbarcazione e quella, deducibile dalla prima, tra la spina dorsale e la chiglia²⁰. L'allusione al contesto marinaresco e nautico è immediatamente evidente nell'espressione ἀμφοτέροι τοῖχοι di verso 118, utilizzata per indicare i fianchi della re-

¹⁹ Eur. *Bacch.* 1088-1147.

²⁰ *Schol. Eur. Tro.* 117 Schwartz: τοίχους δὲ τὰς πλευρὰς μεταφορικῶς εἴρηκεν.

gina. Il plurale τοῖχοι viene, infatti, spesso impiegato per indicare le fiancate della nave, come è possibile constatare già in alcuni passi omerici²¹. Sebbene, a quanto mi risulta, non esistano altre attestazioni di una metafora nautica che implichi l'identificazione di un corpo umano con una nave, vi sono esempi sia di un impiego metaforico del termine τοῖχος per indicare una parte del corpo, sia del suo ricorrere nel contesto di una metafora di tipo nautico²². Ulteriore riferimento al mare si ha anche al verso 116, nel verbo εἰλίσσω, che spesso in poesia viene riferito alle acque marine o impiegato per identificare il moto ondoso²³. La concretizzazione della metafora in questione è contemporanea alla sua enunciazione e consiste nel movimento ondulatorio che Ecuba compie, come fosse un'imbarcazione in mare, per alleviare i fastidi della sua posizione e, contemporaneamente, per accompagnare il proprio lamento.

Altro caso afferente a questo secondo gruppo, è la metafora nautica che ricorre al verso 631 dell'*Eracle*, anticipata dalla metafora dei versi 478-479 e suggellata dalla similitudine di verso 632. Ai versi 456-489 Megara, pensando di essere ormai prossima alla morte insieme alla prole, parla delle proprie speranze disattese riguardo al futuro dei figli, per i quali ricorda di aver selezionato le spose migliori, [...] ὡς ἀνημμένοι κάλως/ πρυμνησίοισι βίον ἔχοιτ' εὐδαίμονα. La sposa di Eracle introduce l'identificazione metaforica dei propri figli con delle imbarcazioni, suggerendo il paragone tra la vita felice e la condizione della nave assicurata saldamente all'ormeggio con i cavi di poppa²⁴.

Questa identificazione viene riproposta al verso 631 da Eracle. L'eroe, infatti, vedendo i figli stringersi con forza alle sue vesti, in quanto scampati per poco alla morte e spaventati dalla possibilità del rinnovarsi della sua assenza, dapprima tenta di rassicurarli, poi, resosi conto del loro terrore, afferma: ἄξω λαβῶν γε τοῦσδ' ἐφορκίδας χεροῖν,/ ναῦς δ' ὡς ἐφέλω. [...]. La metafora viene costruita sul termine ἐφορκίς, che indica, come suggerito dallo scolio al verso 268 delle *Vespe* aristofanee, ἡ λέμβος, ἦτοι ἡ μικρὰ ναῦς, ἡ ὑφ' ἑτέρας μεγίστης νεῶς ἐλκομένη διὰ βραδυτήτα e, viene supportata dalla similitudine esplicativa di verso 632, con la quale Eracle si paragona ad

²¹ Si vedano, ad esempio, Hom. *Il.* XV 382, *Od.* XII 420. Τοῖχοι ricorre con questo medesimo significato anche in Eur. *Hel.* 1573, *Theogn.* I 674, *Theocr.* 22,12.

²² Per l'uso metaforico di τοῖχος, sebbene nell'accezione di 'muro', per indicare una parte del corpo si veda Luc. *Asin.* 9, dove il termine assume senso osceno. Per il ricorrere di τοῖχος in metafore nautiche si vedano, invece, *TrGF Eur.* fr. 89 (*Alcmena*), ripreso, poi, da Ar. *Ran.* 536-539, come indicato dallo scolio al verso (*schol. Ar. Ran.* 536 Dübner). In questi due casi, si fa riferimento all'atto di spostarsi sul lato più favorevole e sicuro della nave, come metafora per una persona che nelle varie vicissitudini della vita fa, in primo luogo, il proprio interesse.

²³ Si vedano, ad esempio, Pind. *Nem.* 6,55-57, *Ol.* 10,9-10 (dove il termine è impiegato per indicare le conseguenze del moto ondoso su un ciottolo), Eur. *IT* 6-7, 1103, *Or.* 1379.

²⁴ L'immagine impiegata in questi versi non è nuova per Euripide, che vi aveva già fatto ricorso in Eur. *Med.* 770. Medea, dopo aver espresso ai versi 768-769 in forma di metafora il paragone di Egeo con un porto sicuro, afferma che proprio a questo porto ha intenzione di ormeggiarsi una volta giunta ad Atene: οὗτος γὰρ ἀνὴρ ἦι μάλιστ' ἐκάμομεν/ λιμὴν πέφανται τῶν ἐμῶν βουλευμάτων/ ἐκ τοῦδ' ἀναψόμεσθα πρυμνήτην κάλων,/ μολόντες ἄστῃ καὶ πόλισμα Παλλάδος (Eur. *Med.* 768-771).

una nave²⁵. Nel caso in questione, la concretizzazione scenica della metafora doveva realizzarsi contemporaneamente alle parole dell'eroe e compiersi nel gesto di Eracle di prendere per mano i figli e di condurli all'interno del palazzo; si noti, tuttavia, che l'identificazione dei figli con delle scialuppe viene suggerita ad Eracle dal loro gesto di attaccarsi saldamente alle sue vesti, come indicato ai versi 627 e 629, pertanto, la concretizzazione della metafora precedeva in una certa misura la sua formulazione²⁶. Si noti, infine, che il gesto di Eracle costituisce anche una concretizzazione della prima metafora nautica introdotta da Megara ai versi 478-479, in quanto l'eroe si propone ai figli come ormeggio protetto e come garante della loro sicurezza.

La metafora di verso 631 viene riproposta da Euripide anche ai versi 1423-1424 della tragedia, dove viene impiegata da Eracle, ormai prostrato dagli eventi, per indicare il suo affidarsi alla guida di Teseo, che si offre di scortarlo fuori scena: ἡμεῖς δ' ἀναλώσαντες αἰσχύναις δόμον/ Θησεῖ πανώλεις ἐψόμεσθ' ἐφολκίδες. Gli spettatori, al momento della formulazione della metafora, vedevano già Eracle appoggiato a Teseo, con il braccio intorno al collo dell'amico, come suggerito da quest'ultimo al verso 1402²⁷. La vera e propria concretizzazione scenica della metafora si aveva, tuttavia, quando il gruppo, con Teseo alla guida, cominciava a spostarsi verso una delle due εἴσοδοι. Il voluto richiamo a livello visivo e verbale ai versi 631-632 stabilisce un parallelo fra i due passi e sottolinea il rovesciamento della condizione di Eracle: l'eroe che si era proposto ai figli come rifugio e guida sicura, si trova ora nella necessità di affidarsi ad un altro e di farsi condurre²⁸.

Altra metafora che riceve concretizzazione scenica ricorre nell'*Oreste*, ai versi 632-635, nei quali Menelao esprime a parole e con movimenti scenici la propria indecisione riguardo all'atteggiamento da assumere di fronte ai cittadini di Argo relativamente alla sorte di Oreste ed Elettra, colpevoli di matricidio.

²⁵ *Schol. Ar. Vesp.* 268 Koster riporta il significato κύριος del termine ἐφολκίς, cioè il significato proprio, fuori di metafora. Hsch. ε 7521 Latte riferisce per il termine sia il significato di σκάφος sia quello di ἐπάχθεια, 'peso'. Lo stesso fa anche *schol. Eur. Andr.* 200 Schwartz, che, per spiegare l'uso euripideo del termine, dice: προσθήκην κακῶν καὶ βάρος: ἐκ μεταφορᾶς τοῦ μικροῦ πλοίου τοῦ ἐφελκομένου τῷ μεγάλῳ. *Andromaca*, infatti, in *Eur. Andr.* 199-200 ricorreva a questa medesima metafora in riferimento alla propria prole; se, tuttavia, nell'*Eracle* l'immagine dei figli come scialuppe trainate da una nave più grande ha per l'eroe che dà il nome alla tragedia un'accezione positiva, sottolineando il senso di protezione che egli prova nei confronti della prole, nell'*Andromaca* l'omonimo personaggio vuole suggerire con questa medesima metafora il peso della responsabilità che i figli stessi comportano.

²⁶ Bond 1988, 222.

²⁷ Il gesto di Eracle di porre il braccio intorno al collo di Teseo, su invito di quest'ultimo, viene illustrato dalla metafora di verso 1403, ζεύγος γε φίλιον. Rehm 1999-2000, 371: «"Disyoked" (ἀποζεύγνυμι) from his wife and children (1374-1375), Heracles finds in Theseus a "yoke of friendship" (ζεύγος γε φίλιον, 1403)».

²⁸ Halleran 1985, 91-92. Bond 1988, 415 oltre agli aspetti verbali e visivi, individua, come ulteriore elemento comune alle due scene, la presenza di una massima di carattere generale; se la prima occorrenza della metafora era seguita da una γνώμη riguardante l'amore filiale (*Eur. HF* 634-636), la seconda è seguita da una massima riguardante l'amicizia (*Eur. HF* 1425-1426).

Op. [...] Μενέλαε, ποῖ σὸν πόδ' ἐπὶ συννοίαι κυκλεῖς,
διπλῆς μερίμνης διπτύχους ἰὼν ὁδοῦς;
Με. ἕασον· ἐν ἑμαυτῶι τι συννοούμενος
ὅπῃ τράπωμαι τῆς τύχης ἀμηχανῶ.

Le parole di Tindareo dei versi 534-536 e 622-628 hanno, infatti, mostrato a Menelao le conseguenze di una sua presa di posizione in favore dei nipoti, mentre l'intervento di Oreste dei versi 448-455 ha ribadito le implicazioni del legame di sangue che congiunge il personaggio ai figli del fratello. Il dissidio interiore che dilania Menelao si traduce in un movimento circolare del sovrano di Sparta, notato da Oreste ai versi 632-633. Se, infatti, il prendere una decisione viene metaforicamente rappresentato come scelta tra due strade diverse, come suggeriscono Oreste al verso 633 e lo stesso Menelao al verso 635, l'indecisione viene paragonata da Euripide al muoversi in cerchio²⁹.

La corrispondenza metaforica tra pensieri e sentieri e, di conseguenza, tra la scelta fra due diverse alternative e quella fra due percorsi distinti è ricorrente nel mondo greco. Quanto alla prima metafora, interessanti sono, ad esempio, i casi dei versi 93-95 delle *Supplici* eschilee, dove i pensieri di Zeus sono paragonati ai sentieri intricati di un bosco, e del verso 67 dell'*Edipo Re* sofocleo, dove Edipo cerca di trovare una soluzione alla pestilenza che travaglia Tebe *πολλὰς δ' ὁδοῦς ἐλθόντα φροντίδος πλάνοις*³⁰. Quanto alla seconda metafora, conseguente alla prima, si ricordino i versi 287-292 delle *Opere e Giorni* di Esiodo, dove *Κακότης* e *Ἀρετή* si presentano come sentieri distinti, il primo pianeggiante e agevole, il secondo lungo, arduo e inizialmente impervio. Metafora simile ricorre ai versi 911-914 del primo libro delle *Elegie* di Teognide e, sulla base della testimonianza di Senofonte, in Prodicò. Quest'ultimo rappresentava il conflitto interiore di Eracle tra vita virtuosa e viziosa come indecisione tra due diverse vie: l'eroe si appartava in un luogo isolato *ἀποροῦντα ποτέραν τῶν ὁδῶν τράπηται*³¹.

Euripide, quindi, eredita e rielabora questa seconda metafora, traducendo l'indecisione di Menelao in un moto circolare, che riceve anche realizzazione scenica. Lo scolio al verso 632 dell'*Oreste* è, quindi, in errore nel ritenere che il sovrano di Sparta non si muovesse dalla sua posizione, ma, rimanendo fermo in un punto, designasse con il solo piede dei cerchi a terra. Ne è prova il ricorrere dell'espressione *πόδα κυκλεῖν* di verso 632 anche al verso 561 dell'*Elettra* euripidea per descrivere il movimento circolare che il vecchio pedagogo eseguiva, riflettendo sull'identità di Oreste. Il pedagogo in questo passo dell'*Elettra* girerebbe intorno ad Oreste, osservandolo con attenzione e tentando di cogliere indizi sicuri per la sua identificazione, oppure compirebbe un moto circolare analogo a quello di Menelao nella tragedia in

²⁹ West 1987, 226 afferma: «Orestes sees in Menelaus' movements the reflection of his mind, and explains them for the audience».

³⁰ Su questo tipo di metafore in Eschilo si veda Sansone 1975, 29-32.

³¹ Xen. *Mem.* II 1,21-22.

questione, meditando tra sé e sé³². Se la presenza al verso 561 dell'avverbio περίξ e l'individuazione da parte del pedagogo di una cicatrice sul volto di Oreste, immediatamente successiva al movimento definito come πόδα κυκλείν, fanno propendere per la prima delle due alternative interpretative, rimane comunque innegabile che l'espressione πόδα κυκλείν vada ad individuare tanto nell'*Elektra* quanto nell'*Oreste* un movimento circolare dell'intera persona e non il solo oscillare del piede.

Quest'ultimo esempio illustra in modo particolarmente chiaro come la concretizzazione di metafore in tragedia sia spesso meno evidente e più sottile di quella che si verifica in commedia. A questo proposito si consideri anche il caso della metafora dei versi 401-403 dell'*Alceste*. Nel passo in questione, Eumelo, nel rivolgersi alla madre ormai morta, si definisce νεοσσός, facendo ricorso ad una metafora convenzionale per descrivere i bambini piccoli, e si avvicina alla bocca della defunta, proprio come un passerotto che accosta il proprio becco a quello materno, per richiamarne l'attenzione³³.

b. Casi problematici

Oltre ai casi di metafora con concretizzazione scenica già menzionati, ve ne sono alcuni che presentano, per ragioni diverse, delle problematicità. Nel caso della metafora dei versi 748-749 dell'*Andromaca*, ad esempio, Peleo, si paragona ad un porto sicuro, invitando la protagonista a prender posto sotto al suo braccio, come nave scampata alla tempesta³⁴:

Πη. ἡγοῦ τέκνον μοι δεῦρ' ὑπ' ἀγκάλαις σταθεῖς,
 σύ τ', ὦ τάλαινα· χείματος γὰρ ἀγρίου
 τυχοῦσα λιμένας ἤλθες εἰς εὐηνέμους.

La metafora si concretizzerebbe, quindi, nell'esecuzione da parte della donna dell'esortazione. Peleo, tuttavia, pur proponendosi come rifugio, è un uomo anziano dal passo incerto, tanto da aver bisogno del supporto e della guida di Molosso, al quale chiede al verso 747 di disporsi sotto al suo braccio in modo da sostenere il suo incedere. Andromaca nota il contrasto tra l'aspetto del personaggio e l'immagine metaforica da lui impiegata per definirsi e ai versi 752-756 dà voce ai propri dubbi, temendo che l'età avanzata di Peleo non fornisca una difesa sufficiente da un eventuale agguato degli uomini di Menelao. L'esitazione della donna doveva tradursi in un ritardo

³² Denniston 1939, 120, affermando «perhaps 'walk round and round' [...] 'in absorbed reflection'», propende per la seconda delle due alternative, ma non esclude totalmente la prima. Di diverso avviso è, invece, Distilo 2012, 263-264.

³³ L'identificazione tra bambini e νεοσσοί, 'pulcini', in forma di similitudine o metafora ricorre in tragedia già prima di Euripide (Aesch. *Ch.* 256, 501), ma è quest'ultimo ad impiegarla più frequentemente. Di seguito alcune attestazioni euripidee: Eur. *Andr.* 441, *HF* 71-72, 982, *Hercl.* 239, *IA* 1248, *Tro.* 751.

³⁴ La metafora del porto è comune in tragedia: Aesch. *Suppl.* 471, Soph. *Ai.* 683, Eur. *Med.* 769, *Andr.* 891, *Or.* 1077.

nell'esecuzione dell'invito rivoltole da Peleo e, quindi, anche nella concretizzazione della metafora proposta dall'anziano padre di Achille. La realizzazione scenica di tale metafora doveva trovare comunque compimento; l'imperativo *χῶρει* di verso 758, rivolto da Peleo ad Andromaca, suggerisce, infatti, che la donna avesse ormai raggiunto la propria posizione e che il gruppo stesse cominciando ad avanzare verso una delle due εἴσοδοι, con il vecchio al centro sorretto dagli altri due personaggi.

Problematico è anche il caso dell'*Ippolito*, nel quale Euripide descrive in termini metaforici la passione amorosa proibita di Fedra come una vera e propria malattia che si concretizza in una serie di sintomi, fra i quali vengono menzionati e mostrati sulla scena spossatezza, inappetenza, colorito alterato, insoddisfazione continua, cupezza, desiderio di morte, delirio³⁵. Nel caso in questione, la concretizzazione della metafora precede la sua formulazione verbale, in quanto prima ancora che Fedra entri in scena ne viene descritta la condizione patologica e ne vengono illustrati i sintomi, mentre il coro e la nutrice si interrogano sulla causa di tale condizione, rivelata dalla donna solo in un secondo momento. La metafora, che costituisce motivo chiave nella prima metà della tragedia, viene esplicitata, oltre che ai versi 38-40 del prologo³⁶, anche ai versi 392-394, dove la donna, ferita da amore, afferma di aver tentato in un primo momento di sopportare questa condizione al meglio delle proprie possibilità, celando la malattia con il silenzio:

ἐπεὶ μ' ἔρωσ ἔτρωσεν, ἐσκόπουν ὄπως
 κάλλιστ' ἐνέγκαμι' αὐτόν. ἠρξάμην μὲν οὖν
 ἐκ τοῦδε, σιγᾶν τήνδε καὶ κρύπτειν νόσον·

Viene, inoltre, ribadita ai versi 476-477, dove la nutrice suggerisce a Fedra:

τόλμα δ' ἐρώσα· θεὸς ἐβουλήθη τάδε·
 νοσοῦσα δ' εὖ πως τήν νόσον καταστρέφου.

E viene nuovamente riproposta dal coro ai versi 764-766:

ἀνθ' ὧν οὐχ ὀσίων ἐρώ-
 των δειναῖ φρένας Ἀφροδί-
 τας νόσῳ κατεκλάσθη·

La problematicità del caso descritto consiste nella difficoltà di stabilire un con-

³⁵ Cairns 2017, 251 parla di una «metaphorical construction of psychological pain in physical terms». Per quanto riguarda i sintomi si vedano Eur. *Hipp.* 131, 198-202, 274 (spossatezza), 135-138, 275 (inappetenza), 175 (colorito alterato), 181-185 (insoddisfazione), 172, 290 (cupezza), 139-140, 277, 322, 400-402, 440 (desiderio di morte), 208-249 (delirio).

³⁶ Eur. *Hipp.* 38-40: ἐνταῦθα δὴ στένουσα κάκπεπληγμένη/ κέντροις ἔρωτος ἢ τάλαιν' ἀπόλλυται/ σιγῆι, ξύνοιδε δ' οὔτις οἰκετῶν νόσον. In questo passo, oltre alla metafora dell'amore come malattia, ricorre una seconda metafora minore per descrivere la passione amorosa: al verso 39 si parla, infatti, di κέντρα ἔρωτος, cioè di pungoli d'amore.

fine netto tra carattere metaforico e natura psicosomatica della malattia che affligge Fedra. Ad Euripide, infatti, che nutriva un acceso interesse per il progresso medico e aveva una conoscenza diretta di alcuni scritti ippocratici, non sfuggiva che il malessere psicologico «è una vera e propria malattia, con una componente fisica»³⁷. Il quadro è ulteriormente complicato dal fatto che accanto ad una descrizione realistica dei sintomi e ad una visione razionalistica della malattia, vicina allo spirito del *Corpus Hippocraticum*, trovano spazio nella tragedia in questione concezioni popolari e pre-mediche, tanto che la malattia di Fedra viene spiegata in ultima istanza con l'intervento di Afrodite³⁸.

Nella complessa costruzione euripidea il ricorso alla metafora dell'amore come malattia non esclude l'approccio medico alla condizione psicologica di Fedra. Il lessico metaforico si unisce, infatti, nella tragedia al linguaggio tecnico della medicina³⁹, perseguendo il comune obiettivo di descrivere al meglio lo sconvolgimento interiore della donna, causato dall'amore, restituendone al pubblico un'immagine vivida, che completa quanto gli spettatori vedevano realizzarsi sulla scena.

Diverso è, invece, il caso della follia nell'*Oreste* euripideo, dove è meno accentuata l'idea del male fisico come corrispondente metaforico di una condizione psicologica. In questa tragedia, che porta sulla scena per la prima volta «un accesso di follia attiva nel suo pieno svolgimento»⁴⁰, infatti, la dimensione medica si fa preponderante e l'equilibrio tra linguaggio metaforico e linguaggio tecnico viene meno⁴¹.

3. Metafore concretizzate ereditate dal mito.

Nella terza categoria individuata, quella delle metafore ereditate dal mito e già contenenti *in nuce* la possibilità di materializzazione, rientra il caso della metafora di Paride come torcia ardente, proposta da Euripide nell'*Alessandro*, poi, ribadita e concretizzata nelle *Troiane*, ultima tragedia della medesima trilogia. La metafora si colloca nell'episodio mitico del sogno di Ecuba, del quale ci è pervenuta una prima

³⁷ Guardasole 2000, 195. Il rapporto di Euripide con i testi medici è così stretto che non si può in alcun modo ritenere casuale; talvolta la coincidenza con gli scritti ippocratici non si esaurisce a livello concettuale, ma si manifesta addirittura a livello sintattico e lessicale. L'interesse euripideo per le descrizioni realistiche delle patologie doveva riflettersi nella curiosità da parte del pubblico per le nuove prospettive scientifiche. Su questo tema si vedano Guardasole 2000, 76-86, Craik 2001, Jouanna 2012, 55-79.

³⁸ Questa mescolanza di elementi diversi è particolarmente evidente nella parodo della tragedia. Il coro, infatti, ai versi 141-169, passa in rassegna alcune possibili cause della condizione di Fedra e, oltre a proporre come origine del malessere la possessione divina, elemento che suggerisce il debito di Euripide nei confronti del pensiero arcaico e del mito, avanza anche ipotesi più razionali, parlando di debolezza fisica delle donne e di fragilità psicologica.

³⁹ Il termine *λύπη*, ad esempio, impiegato al verso 159 della tragedia per descrivere il dolore di Fedra, ricorre anche in alcuni passi ippocratici: *Epid.* III 3,17(11).1, III 3,17(15).2.

⁴⁰ Guardasole 2000, 210.

⁴¹ Diversamente ritiene Smith 1967.

attestazione letteraria in un frammento di peana di Pindaro, che, tuttavia, presenta una variante della vicenda difforme rispetto alla versione più attestata del mito⁴². Quanto ad Euripide, il sogno di Ecuba viene menzionato nella ὑπόθεσις papiracea dell'*Alessandro* e doveva comparire nel prologo della tragedia, tra gli antefatti, come suggerito anche da quanto rimane del prologo dell'*Alexander* di Ennio⁴³. Nella versione del sogno di Ecuba scelta dal tragediografo greco, che riscuoterà negli autori successivi maggior successo⁴⁴, la regina di Troia mentre era incinta di Paride, aveva sognato di dare alla luce una fiaccola accesa che distruggeva l'intera città. L'identificazione di Paride con la torcia veniva riproposta con ogni probabilità da Euripide anche nella scena di divinazione, nella quale Cassandra riconosceva il fratello e ne ribadiva il potenziale distruttivo per l'intera Ilio. Di questa scena non sono sopravvissuti frammenti euripidei, ma la sua presenza nell'*Alexander* enniano costituisce indizio a favore della sua derivazione euripidea⁴⁵.

La metafora ricorre anche al verso 922 delle *Troiane* euripidee, dove Paride viene definito δαλοῦ πικρὸν μίμη' (α): il principe troiano porta, dunque, in sé lo stesso potenziale distruttivo nei confronti della patria di una fiaccola accesa. Il motivo delle torce e del fuoco viene riproposto ripetutamente da Euripide nelle *Troiane*, sia in forma di allusioni verbali sia in forma di oggetto scenico. Di particolare rilievo a questo proposito è la scena di Cassandra dei versi 294-461, nella quale vengono approfonditi lo spessore semantico e la natura fatale delle λαμπάδες. La vera e propria concretizzazione della metafora ricorre, tuttavia, nel finale della tragedia, dove alle parole delle coreute, che ai versi 1256-1257 dicono di vedere sulle alture intorno alla

⁴² Si tratta di Pind. *Pae.* fr. 52iA. 19-23 Snell-Maehler: [...] ἔδοξ[ε γάρ/τεκεῖν πυρφόρον ἐρι[/Ἐκατόγχειρα, σκληρῶ [/Ἴλιον πᾶσάν νιν ἐπὶ π[έδον/κατερεῖψαι[[...]. Nel frammento in questione Ecuba sogna di partorire un essere dalle cento mani, recante fuoco. Sull'identificazione di questa entità si veda Finglass 2005.

⁴³ *P.Oxy.* 3650, rigo 4: 8-10 ll.] Ἐκάβης καθ' ὕπνον ὄψαι. Per la menzione del sogno di Ecuba nel prologo dell'*Alessandro* euripideo si veda Karamanou 2017, 124. Quanto al prologo dell'*Alexander* enniano: Enn. *scaen.* 35-36 Vahlen²: *mater gravida parere se ardentem faciem/ visa est in somnis Hecuba [...]*. Sui rapporti tra la tragedia euripidea e quella enniana si veda Timpanaro 2005.

⁴⁴ Si vedano, ad esempio, Lycophr. 224-228; Apollod. III 148,5-7 (δευτέρου δὲ γεννᾶσθαι μέλλοντος βρέφους ἔδοξεν Ἐκάβη καθ' ὕπνου δαλὸν τεκεῖν διάπυρον, τοῦτον δὲ πᾶσαν ἐπινέμεσθαι τὴν πόλιν καὶ καίειν); Verg. *Aen.* VII 319-322, X 704-705; con alcune piccole variazioni rispetto ad Euripide, Hyg. *fab.* 91,2-4 ([...] *uxor eius praegnans in quiete uidit se facem ardentem parere ex qua serpentes plurimos exisse*).

⁴⁵ Enn. *scaen.* 63-64 Vahlen²: *adest adest fax obuoluta sanguine atque incendio,/ multos annos latuit, ciues, ferte opem et restinguite*. La ὑπόθεσις papiracea dell'*Alessandro* euripideo (*P.Oxy.* 3650, righe 25-28) attesta il coinvolgimento di Cassandra nel riconoscimento di Paride, affermando: πα-/ραγενηθῆντα δὲ τὸν Ἀλέξανδρον/Κασ[τάν]δρ[α μ] ἐν ἐμμανῆς ἐπέγνω/καὶ π[ερὶ τῶ] γ μελλόντων ἐθέσπιεν. Essa, tuttavia, non fa riferimento al motivo della torcia. Anche Igino attribuisce a Cassandra la rivelazione dell'identità di Paride senza far riferimento al motivo alla fiaccola (Hyg. *fab.* 91,17-18: *Quod cum Cassandra vaticinaretur eum fratrem esse, Priamus eum agnovit regiaque recepit*).

città uomini armati con delle torce in mano, segue l'ordine di Taltibio, indirizzato a questi stessi uomini, di dare alle fiamme l'intera Troia, evento che porta a compimento e concretizza le visioni oniriche di Ecuba.

Il secondo esempio per questa terza categoria è una metafora che ricorre tanto ai versi 133-146 delle *Supplici* nelle parole di Adrasto, quanto ai versi 408-423 delle *Fenicie* nel racconto di Polinice. In entrambi i passi menzionati si fa riferimento all'oracolo di Apollo ricevuto da Adrasto riguardo alle nozze della sua prole: il re di Argo avrebbe dovuto concedere in matrimonio le due figlie ad un leone e ad un cinghiale. La concretizzazione della metafora, che Euripide eredita dal mito, si compie attraverso l'identificazione di due esuli, Tideo e Polinice, giunti di notte presso la dimora di Adrasto per chiedere ospitalità, con i due animali⁴⁶. Adrasto, infatti, osservando i due contendere come bestie feroci per il giaciglio, vede realizzarsi di fronte ai propri occhi l'oracolo apollineo.

I due passi euripidei in questione, insieme ad un frammento dell'*Ipsipile*, probabilmente riguardante le medesime vicende, costituiscono la prima attestazione pervenutaci di questo episodio mitico⁴⁷. Euripide doveva, tuttavia, aver attinto ad una tradizione mitica già esistente, forse di carattere epico, e doveva aver scelto o ideato una variante particolare del mito, non documentata altrove. Le fonti successive, infatti, si dividono nel trasmettere due differenti versioni del mito e, talvolta, rendono conto di entrambe. A costituire elemento distintivo è il modo nel quale Adrasto riconosce nei due eroi i futuri sposi delle proprie figlie. Se, infatti, in Euripide il re comprende pienamente le parole dell'oracolo vedendo i due esuli combattere ferocemente, quasi fossero belve, nelle altre fonti il riconoscimento è reso possibile o dalla presenza di rappresentazioni di un cinghiale e di un leone sugli scudi dei due pretendenti o dalle pelli di cinghiale e di leone indossate dai due eroi⁴⁸. Non possedendo testimonianze antecedenti ad Euripide, non è possibile affermare con certezza quale fosse la versione del mito più antica, ma il fatto che la variante del tragediografo sia isolata, fa propendere per la possibilità che sia stato proprio lui ad innovare. Tutte e tre le versioni del mito presentano, quindi, una forma di materializzazione della metafora, ma l'innovazione euripidea rende la concretizzazione piena e l'identificazione che l'oracolo suggerisce completa.

È possibile ricondurre a questo terzo gruppo anche il caso dei versi 1-3 dell'*Oreste*, sebbene l'impiego che viene fatto del mito in questo passo sia diverso. La metafora che ricorre nei versi in questione, infatti, non scaturisce all'interno della narrazione mitica, ma la precede, mentre il mito viene introdotto proprio per illustrare la me-

⁴⁶ Nel passo delle *Fenicie* la metafora viene preceduta da alcune allusioni lessicali alla natura ferina di Polinice, al quale viene riferito ai versi 400 e 405 il verbo βόσκω, più adatto ad un animale che ad un essere umano (Craik 1988, 194).

⁴⁷ *TrGF Eur. fr. 753c fr. 8/9*. Sull'oracolo si veda Fontenrose 1978, 72, 95-96.

⁴⁸ Per la versione nella quale i due combattenti recano sullo scudo l'immagine di un leone e di un cinghiale: Apollod. III 58-59. Per la versione nella quale i due indossano pelli di leone e cinghiale: *schol. Hom. Il. IV 376 Heyne*; *Hyg. fab. 69*; *Stat. Theb. I 395-397, 482-497. Schol. Eur. Phoen. 409* Schwartz riporta entrambe le possibilità.

tafora stessa. Euripide, infatti, ricorrendo ad un'espressione metaforica tradizionale, paragona le sciagure e le sofferenze che la natura umana deve sopportare ad un peso⁴⁹:

Οὐκ ἔστιν οὐδὲν δεινὸν ὧδ' εἰπεῖν ἔπος
οὐδὲ πάθος οὐδὲ ξυμφορὰ θεήλατος,
ἦς οὐκ ἂν ἄραιτ' ἄχθος ἀνθρώπου φύσις.

Il tragediografo, quindi, attraverso un'interpretazione letterale della metafora, ai versi 4-10 la concretizza nell'episodio mitico esemplare di Tantalo, che κορυφῆς ὑπερέλλοντα δειμαίνων πέτρον/ ἄερί ποτᾶται [...]: il peso concreto del masso minaccia continuamente Tantalo, come le sciagure affliggono l'uomo. La tradizione mitica di Tantalo oppresso da un masso, assente nella versione delle vicende del semi-dio conservataci nell'*Odissea*, compariva in vari esponenti della tradizione giambica e lirica arcaica⁵⁰. Euripide, dunque, sceglie, fra le varie possibilità offerte dal mito, la variante che gli consente di dare concretizzazione alla metafora presente nelle parole di Elettra.

Conclusioni

Al termine di questa panoramica, si può, in primo luogo, constatare che la concretizzazione di metafore, sia nel caso in cui rimanesse a livello verbale, sia nel caso in cui venisse tradotta sulla scena, anche in Euripide implicava necessariamente l'interpretazione letterale della metafora stessa, cioè la sua trasformazione in oggetto, personaggio o, più spesso, azione.

La funzione del fenomeno in questione va esplorata preferibilmente caso per caso, come è stato fatto con gli esempi riportati; si può, comunque, notare una tendenza a ricorrere al meccanismo qualora si volesse dare rilievo e intensificare la portata di un concetto, di un'immagine, di uno stato d'animo, tradotti in metafora. Si pensi, ad esempio, al concetto di rovesciamento delle sorti nell'*Eracle*, trasmesso attraverso la continuità visiva nella concretizzazione della metafora della nave che guida le scialuppe, pur nella variazione dei soggetti coinvolti (dapprima il figlio di Alcmena e la sua prole, in un secondo momento Teseo e lo stesso Eracle); oppure all'immagine

⁴⁹ L'uso metaforico di ἄχθος non è nuovo per Euripide, che vi aveva già fatto ricorso, ad esempio, ai versi 638-641 dell'*Eracle* in riferimento alla vecchiaia, al verso 380 dell'*Elena* nell'espressione ἄχθεια λύπας e al verso 710 dell'*Ifigenia in Tauride*, dove Oreste nel rivolgersi a Pilade lo apostrofa: ὦ πόλλ' ἐνεγκῶν τῶν ἐμῶν ἄχθη κακῶν. Il termine ricorreva con valore metaforico anche in alcuni passi eschilei, fra i quali Aesch. Ag. 835, ad indicare il peso causato dal sentimento dell'invidia, e Aesch. Ch. 842, dove indicava il peso della morte di Oreste per la casa degli Atridi. Vi sono anche attestazioni sofoclee di quest'uso, fra le quali Soph. El. 120 (λύπης [...]) ἄχθος) e Soph. Ant. 1172, dove si parla del peso di notizie infelici. Un primo accenno di uso metaforico si aveva anche in Hom. Od. XX 379; di rilievo anche l'uso in ps. Hes. Scut. 400.

⁵⁰ Per la vicenda mitica più nota: Hom. Od. XI 582-592; per il racconto riportatoci da Euripide: Archil. fr. 91 West, Alcae. fr. 365 Voigt, Pind. Ol. 1,57-58, Isthm. 8,10-11.

della caccia, che pervade le *Baccanti* nella forma di similitudini, metafore, allusioni, portata ad evidenza nelle dinamiche di svolgimento della morte di Penteo; e, infine, al dolore innocente del figlio di Alceste per la morte della madre, reso tangibile attraverso il ripiegarsi del bambino sul corpo materno a mo' di pulcino.

Le modalità di impiego da parte di Euripide di questa tecnica consentono, quindi, di confermare quella caratteristica dello stile del tragediografo che Barlow esprimeva in questi termini: «The poet's imagination [...] finds expression primarily through appeal to the sense of sight, and in such a way that the impact of an image tends initially to be sensuously perceptual rather than intellectual»⁵¹. Questo tratto stilistico, che già emergeva nella preferenza del tragediografo per le metafore ispirate alla realtà materiale e tangibile, invece che connesse con concetti e idee astratte, si manifesta, infatti, con forza nell'impiego euripideo del fenomeno in questione, che consentiva agli spettatori di visualizzare le immagini evocate, rendendole loro più facilmente percepibili. L'effetto risultava particolarmente accentuato quando la concretizzazione coinvolgeva la messa in scena e si realizzava di fronte agli occhi del pubblico.

Non trascurabile, soprattutto per la tipologia di metafore concretizzate appena menzionata, è, infine, anche la capacità del fenomeno di enfatizzare l'impatto emotivo della scena nella quale ricorre. Se, infatti, la presenza di metafore coincideva non di rado in Euripide con passaggi emotivamente coinvolgenti, la loro realizzazione scenica, oltre a conferire alle immagini evocate rilievo e maggiore autonomia, amplificava l'effetto stesso delle vicende drammatiche sugli spettatori.

⁵¹ Barlow 2008³, 120.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Bárberi Squarotti 1993
 G. Bárberi Squarotti, "La rete mortale": caccia e cacciatore nelle tragedie di Euripide, Caltanissetta-Roma 1993.
- Barlow 2008³
 S. Barlow, *The Imagery of Euripides: a Study in the dramatic Use of pictorial Language*, London 2008³.
- Battezzato 2010
 Euripide, *Ecuba*, introduzione, traduzione e commento di L. Battezzato, Milano 2010.
- Bergk 1853²
 T. Bergk, *Poetae Lyrici Graeci*, Lipsiae 1853².
- Blaiklock 1955
 E. M. Blaiklock, *The Nautical Imagery of Euripides' Medea*, «Classical Philology» 50 (1955), 233-237.
- Bond 1988
 Euripides, *Heracles*, edited with Introduction and Commentary by G.W. Bond, Oxford 1988.
- Breviatti Álvarez 2015
 J. Breviatti Álvarez, *El grupo de mujeres de Tebas: caza e imaginaria animal en Las Bacantes de Euripides*, «Myrtia» 30 (2015), 35-60.
- Cairns 2017
 D. Cairns, *Mind, Metaphor and Emotion in Euripides (Hippolytus) and Seneca (Phaedra)*, «Maia» 69 (2017), 246-267.
- Calboli 2007
 G. Calboli, *The Metaphor after Aristotle*, in D. Mirhady (ed.), *Influences on Peripatetic Rhetoric*, Leiden, The Netherlands 2007, 123-150.
- Craik 1988
 Euripides, *Phoenician Women*, edited with Translation and Commentary by E.M. Craik, Warminster, England 1988.
- Craik 2001
 E. M. Craik, *Medical Reference in Euripides*, «BICS» 45 (2001), 81-95.
- Denniston 1939
 Euripides, *Electra*, edited with Introduction and Commentary by J.W. Denniston, Oxford 1939.
- Distilo 2012
 N. Distilo, *Commento critico-testuale all'Elettra di Euripide*, 1, Padova 2012.
- Earp 1948
 F.R. Earp, *The Style of Aeschylus*, Cambridge 1948.
- Finglass 2005
 P.J. Finglass, *Erinys or Hundred-Hander? Pindar, fr. 52i(a). 19-21 Snell-Maehler = B3.25-7 Rutherford (Paeon 8a)*, «ZPE» 154 (2005), 40-42.
- Fontenrose 1978
 J. Fontenrose, *The Delphic Oracle, Its Responses and Operations with a Catalogue of Responses*, Berkeley 1978.
- Garson 1983
 R.W. Garson, *Observations on some recurrent Metaphors in Aeschylus' Oresteia*, «AClass» 26 (1983), 33-39.

- Goldhill 1991
S. Goldhill, *The Poet's Voice*, Cambridge 1991.
- Guardasole 2000
A. Guardasole, *Tragedia e medicina nell'Atene del V secolo a.C.*, Napoli 2000.
- Guidorizzi – Beta 2000
G. Guidorizzi – S. Beta, *La metafora: testi greci e latini tradotti e commentati*, Pisa 2000.
- Halleran 1985
M.R. Halleran, *Stagecraft in Euripides*, London 1985.
- Innes 2003
D. Innes, *Metaphor, Simile, and Allegory as Ornaments of Style*, in G.R. Boys-Stones (ed.), *Metaphor, Allegory, and the Classical Tradition*, Oxford 2003, 7-27.
- Jouanna 2012
J. Jouanna, *Greek Medicine from Hippocrates to Galen*, Leiden, The Netherlands 2012.
- Karamanou 2017
Euripides, *Alexandros*, edited with Introduction, Text and Commentary by I. Karamanou, Berlin 2017.
- Komornicka 1964
A.M. Komornicka, *Métaphores, personnifications et comparaisons dans l'oeuvre d'Aristophane*, Wrocław 1964.
- Newiger 1957
H.-J. Newiger, *Metapher und Allegorie: Studien zu Aristophanes*, München 1957.
- Rehm 1999/2000
R. Rehm, *The Play of Space: Before, Behind, and Beyond in Euripides' Heracles*, «ICS» 24/25 (1999/2000), 363-375.
- Sansone 1975
D. Sansone, *Aeschylean Metaphors for Intellectual Activity*, Wiesbaden 1975.
- Smith 1967
W.D. Smith, *Disease in Euripides' Orestes*, «Hermes» 95 (1967), 291-307.
- Stephanopoulos 1980
T.K. Stephanopoulos, *Umgestaltung des Mythos durch Euripides*, Athen 1980.
- Timpanaro 2005
S. Timpanaro, *Dall'Alexandros di Euripide all'Alexander di Ennio*, in E. Narducci (ed.), *Contributi di filologia greca e latina*, Firenze 2005, 91-153.
- West 1987
Euripides, *Orestes*, edited with Translation and Commentary by M.L. West, Warminster 1987.