

Ares o il ‘vento’ di guerra

Immagini del dio tra *Iliade* e *Sette contro Tebe*

Margherita Nimis

Università degli Studi di Verona, Italia

Abstract This paper examines the metaphor of the war-wind unleashed by the god: in the imagery of the storm, Ares embodies the gusts that bring fury and violence against the city of Thebes. The god’s violent breath brings not only destruction but also contamination, as seen in the terrible image of Ares raging while infecting the city. The reworking of Homeric elements contributes to a tragic shift: Ares, or war, is not like a storm – he is the storm itself, a stormy wind that delivers death and contamination.

Keywords Aeschylus. Homer. Seven against Thebes. Ares. War. Imagery.

Sommario 1 Premessa. – 2 Ares e gli altri dei. – 3 Le πνοαί del dio. – 4 L’immaginario della tempesta. – 5 La caduta di Tebe: una contaminazione. – 6 Nota di chiusura.

1 Premessa

Nei *Sette*, per eccellenza dramma della guerra, Ares è comprensibilmente la divinità più presente, al punto che Eschilo-personaggio delle *Rane* definisce la propria produzione come «piena di Ares»,¹ in senso sia metaforico che letterale. Lo stesso dio

Questo lavoro è stato realizzato nell’ambito del Progetto PRIN 2022 *Aeschylean Tragedy. Text, Hypotexts, Performance*, CUP I53D23005400006, P.I. Prof. Enrico Medda, Università di Pisa, cofinanziato dal Ministero dell’Università e della Ricerca.

1 Aristoph. *Ran.* 1021. L’espressione è attribuita da Plutarco a Gorgia in *Quaest. Conv.* 715e (vedi Dover 1993, 31, 319).

è nominato per primo nella parodo in virtù del suo legame con la terra di Tebe, sebbene la città sia associata nella tradizione al culto di Dioniso. Allo stesso tempo, tuttavia, Ares è con Afrodite² genitore di Armonia, che sposò Cadmo, e per questo il coro menziona il legame del dio con la città (vv. 104-7):³

τί ῥέξεις; προδώσεις, παλαίχθων
Ἄρης, τὰν τεὰν γᾶν;
ὦ χρυσοπήληξ δαῖμον, ἔπιδ' ἔπιδε πόλιν
ἄν ποτ' εὐφιλήταν ἔθου.

Che farai? Abbandonerai la tua terra
Ares, tu antico abitante?
O dio dall'elmo d'oro, guarda,
guarda la città che un tempo avevi a cuore!⁴

Due *hapax* marcano la contraddizione fra la connessione di Ares a Tebe e la sua natura guerriera che ora scatena la furia argiva contro la città. Il nome della divinità è infatti accompagnato dall'epiteto παλαίχθων, che riporta l'attenzione al tempo antico in cui Ares divenne antenato della dinastia tebana, ma al contempo l'aggettivo χρυσοπήληξ, 'dall'elmo dorato',⁵ insiste sull'immagine del dio armato che nel momento presente sta fomentando l'attacco alle mura. Il legame di Ares con Tebe rende agli occhi del coro ancora più crudele la furia guerriera con cui ora il dio sta rinnegando il suo affetto di un tempo per la città (πόλιν εὐφιλήταν), sostenendo al contrario il nemico argivo.

Nei versi immediatamente precedenti, il coro ha appena sintetizzato con tocchi dettagliati la minaccia che grava su Tebe, in un accumularsi di termini appartenenti alla famiglia lessicale del rumore, che diventa filo conduttore della tragedia in quanto proprio l'udito è il veicolo attraverso cui le giovani tebane percepiscono la violenza della guerra. La potente sinestesia del v. 103 κτύπον δέδορκα («vedo il rimbombo»), ingiustamente sospettata dalla critica, in realtà intreccia in modo estremamente espressivo la vividezza dell'immagine visuale con il rumore spaventoso che proviene dal campo di battaglia. La figura retorica si impone sulla precedente descrizione dei rumori

² Citata in *Sept.* 140-3 come progenitrice dei tebani.

³ Cf. Hutchinson 1985, 63; vedi anche p. 68 (*ad* 135-42). Cf. *sch. ad Pers.* 620.

⁴ Tutte le traduzioni sono di chi scrive.

⁵ Questo aggettivo è attestato anche in Eur. *Pho.* 939, in una raffinata metafora che descrive gli Sparti come una 'spiga dall'elmo dorato' (χρυσοπήληκα στάχυν | Σπαρτῶν), per alludere sia alla loro comparsa dalla terra che alla loro natura bellicosa grazie all'associazione con Ares e il drago (Mastronarde 1994, 416). Cf. anche *h.Hom.* 8.1, ancora riferito ad Ares (West 2003, 189).

nel dettaglio, riassumendo in un'unica locuzione la complessità delle percezioni; immediatamente dopo il coro si rivolge direttamente ad Ares alla seconda persona, in quanto ritenuto responsabile degli orrori che stanno avvenendo fuori dalle mura nonostante il fatto che al dio spetterebbe il compito di proteggere la città cui è legato.

2 Ares e gli altri dei

Già da questi primi versi appare evidente la contraddizione, resa ancora più stridente dal fatto che Ares non solo sta abbandonando Tebe, ma sta scatenando contro di essa le più violente forze argive, di cui il frastuono è il più temibile segno che si propaga fino alle orecchie (e agli occhi) del coro, che non può allora che rivolgersi al dio con una semplice domanda (τί ῥέξεις;) colma di incredulità e delusa disillusione.

Qui come altrove nella tragedia, Ares «embodies war at its wildest and most irrational». ⁶ Peraltro, sebbene Ares sia una divinità olimpica, la sua connessione con il sangue e la guerra lo avvicinano a caratteristiche ctonie. ⁷ L'enfasi sugli orrori della guerra e sulla violenza dell'esercito argivo fa sì che anche di altri dei olimpi invocati nella parodo siano valorizzate le caratteristiche più crudeli e selvagge, o almeno legate alla guerra. ⁸

In particolare, Atena è definita dall'apposizione φιλόμαχον κράτος, 'forza amante della guerra' (v. 128), con un aggettivo che ricalca uno degli epiteti tradizionali della dea, πρόμαχος. Tuttavia, mentre quest'ultimo concentra l'attenzione sull'eventuale guerra difensiva che la divinità tutelare guida 'in prima linea' (come suggerisce il prefisso προ-) per proteggere i suoi cittadini, φιλόμαχος sembra indicare piuttosto l'assoluta brama di guerra, tanto più se si considera l'unico altro parallelo d'età classica, ancora eschileo (*Ag.* 228-30): φιλόμαχοι sono gli officianti che ignorano le grida di Ifigenia nel sacrificio. Con le parole di Medda, l'epiteto «esprime una sfumatura di condanna per la volontà di guerra che acceca i sacrificatori». ⁹ Anche nei *Sette* viene enfatizzata la furia guerresca di Atena come dato di partenza; alla dea però si chiede di essere ῥυσίπολις, 'salvatrice della città' (v. 129), ovvero di trasformare il suo crudele desiderio di guerra (affine alla violenza che stanno dimostrando gli argivi) in una forza che vada a favore di - e non contro - Tebe in

⁶ Hutchinson 1985, 63.

⁷ Torrance 2007, 140.

⁸ Per una panoramica sugli dei della guerra, in particolare Ares e Atena, vedi Deacy 2000.

⁹ Medda 2017, 2: 156.

pericolo. L'aggettivo, inoltre, riprende l'analogo epiteto omerico di Atena nella forma ἐρυσίπτολις di *Il.* 6.305,¹⁰ proprio il passo in cui le donne troiane rivolgono la loro preghiera alla dea (vv. 305-10).

Poseidone, nonostante le difficoltà testuali,¹¹ è invocato nel suo ruolo fondativo di signore dei cavalli e dominatore del mare (vv. 130-1); entrambi i riferimenti si connettono a due elementi tematici fondamentali nella tragedia. Da un lato la prima immagine richiama l'enfasi sulla ferocia dei cavalli, che si innesta sul più ampio quadro di violenza e rumore che connota l'esercito argivo; dall'altro, un altro *fil rouge* della tragedia riguarda il tema del mare, sia come forza della natura paragonabile alla veemenza dei contingenti nemici, sia per il *topos* metaforico della nave dello stato e di Eteocle come suo timoniere (vv. 1-3, 62 ss.). Come si vedrà, tuttavia, il dominio del mare e delle sue tempeste sembra in questa tragedia ascrivito ad Ares, anziché a Poseidone: le immagini di raffiche di vento e onde sono piuttosto frequenti, già a partire dalla prima *rhexis* del messaggero (vv. 62-4, citati *infra*), ma è ad Ares che appartengono le πνοαί.

Nonostante, quindi, diverse divinità siano coinvolte nella preghiera, Ares è senza dubbio la forza divina che muove la vicenda tragica; le sue caratteristiche non sono limitate solo alla sfera generica della guerra, ma anche ad altri aspetti quali l'immaginario del mare in tempesta e, soprattutto nelle sezioni finali del dramma, il suo ruolo di divisore dei beni e di garante del compimento della maledizione di Edipo. La figura di Ares impersona quindi diversi ruoli, di cui il motivo comune è proprio la crudeltà della vicenda di Eteocle e Polinice e l'ineluttabilità del conflitto violento intrinseca alla tragedia.

10 Cf. anche *h.Hom.* 11.1-3 (West 2003, 192-3).

11 Nell'edizione di Page 1972, ad esempio, il nome proprio della divinità è fra *crucis* per motivi di responsione. Tuttavia l'intera sequenza dei vv. 109-59, formata principalmente da docmi, non deve necessariamente presupporre la responsione (cf. Ferrari 1983, 983-90; Lomiento 2004, 44), che in effetti con il testo tradito non è presente in diversi punti. Per una discussione più dettagliata del passo si rimanda a Hutchinson 1985, 63 ss.; il suo testo non ha pertanto emendazioni volte a ricostituire la responsione, che, in ogni caso, sarebbe poco soddisfacente in quanto in tragedia i docmi in responsione hanno al massimo un elemento differente l'uno dall'altro. In gran parte dei casi, infine, le emendazioni risultano piuttosto invasive su un testo tradito che non ha motivo di essere sospettato. Al v. 131, dunque, il nome di Poseidone resta invariato nella forma dorica Ποσειδάν (rara ma attestata anche al genitivo Ποσειδάνος in *Soph. OC* 113), mentre ἰχθυβόλοι μαχαναί indica il tridente, usato occasionalmente anche per la pesca (cf. *Sch. ad Aristoph. Vesp.* 1087). Per i docmi in tragedia e la loro responsione vedi almeno Medda 1995; Fileni 2004; Andreatta 2014; Faedda 2020.

3 Le πνοαί del dio

Nel prologo Ares incarna l'energia del vento di tempesta che si sta per abbattere sulla nave della città; il messaggero conclude la sua *rhesis* descrivendo così l'arrivo dell'esercito (vv. 59-64):

ἐγγὺς γὰρ ἦδη πάνοπλος Ἀργείων στρατὸς
χωρεῖ, κόνει, πεδία δ' ἀργηστής ἀφρὸς
χραίνει σταλαγμοῖς ἵππικῶν ἐκ πλευμόνων.
σὺ δ' ὥστε ναὸς κεδνὸς οἰακοστροφός
φάρξαι πόλισμα πρὶν καταγίσαι πνοὰς
Ἄρεως· βοᾷ γὰρ κῆμα χερσαῖον στρατοῦ.

60

Ormai da vicino l'esercito di Argivi in armi
avanza, solleva la polvere; la schiuma scintillante
macchia il suolo con le gocce dei polmoni equini.
Allora tu come un attento timoniere di nave
rinforza la città prima che la spezzino le raffiche
di Ares: rumoreggia infatti il flutto terrestre dell'esercito.

La nuvola di polvere all'orizzonte segnala l'avvicinamento dell'esercito, che a sua volta è immaginato come l'arrivo di una tempesta da cui il timoniere Eteocle deve proteggere la nave dello Stato.¹² secondo un *topos* molto frequente e reso famoso da Alceo.¹³ L'arrivo del nemico è caratterizzato fin da subito anche dall'indugio su un particolare estremamente connotato: il cadere delle gocce di bava dei cavalli frementi per lo sforzo. Proprio l'irruenza, e più oltre addirittura la ferocia dei cavalli argivi diventano un *Leitmotiv* dell'intera tragedia: come i guerrieri argivi, anche i loro animali condividono la stessa veemenza, al punto tale che non mancano le occorrenze in cui essi sono descritti come esseri mostruosi.

Le raffiche di Ares si abbattono sulla nave dello Stato; e il dio prende il pieno controllo della tempesta, in quanto a 'urlare' non sono i marosi bensì l'ossimorico 'flutto terrestre dell'esercito'.¹⁴ Nell'*Iliade* ci sono diverse occorrenze in cui schiere di uomini o singoli guerrieri vengono paragonati all'imperversare della tempesta. Nei *Sette a*

12 La stessa immagine apre in posizione incipitaria la tragedia: Eteocle si identifica come timoniere perennemente all'erta (ὅστις φυλάσσει πρῶτος ἐν πρύμνῃ πόλεως | οἶακα νωμῶν, βλέφαρα μὴ κοιμῶν ὕπνῳ, vv. 2-3), che ora dovrà parlare ai suoi concittadini.

13 Frr. 6, 73, 208 V.; vedi Gentili 1984, 268-73, sebbene l'allegoria in Alceo si possa intendere non in senso strettamente politico (cf. le letture recenti di Cucchiarelli 2004 e Uhlig 2018). L'immagine sarà ripresa anche da Socrate in Pl. R. 6 (Long 2017). Per una panoramica sull'immaginario della 'nave dello Stato' vedi Brock 2013, 53-67.

14 Cf. Aesch. *Pers.* 87-90 (vedi Rosenmeyer 1982, 121-7; Garvie 2009, 79; Nimis 2023, 38).

Tebe, tuttavia, questa associazione diventa ancora più stretta, in quanto 'di Ares' sono direttamente i venti della bufera marina.

In *Il.* 11.294-8 Ettore, dopo aver incitato a parole i troiani, si lancia nelle prime file, simile non solo ad Ares stesso, ma anche a una tempesta:

ὥς ἐπ' Ἀχαιοῖσιν σεῦε Τρῶας μεγαθύμους
Ἐκτωρ Πριαμίδης, βροτολοιγῶι ἴσος Ἄρηι·
αὐτὸς δ' ἐν πρώτοισι μέγα φρονέων ἐβεβήκει,
ἐν δ' ἔπεσ' ὑσμίνῃ ὑπεραεὶ ἴσος ἄλλῃ,
ἧ τε καταλλομένη ἰοειδέα πόντον ὀρίνει.

così Ettore figlio di Priamo, simile ad Ares
rovina degli uomini, scuoteva i Troiani dal cuore valente contro
[gli Achei;

ed egli stesso si era gettato fra i primi, superbo,
e piombò nella battaglia simile a una tempesta dai venti furiosi,
che agita e squassa il mare violaceo.

La concitazione di Ettore si fonde nei versi con i venti della tempesta,¹⁵ la cui furia è espressa dall'*hapax* ὑπεραῖς, corradicale e rafforzativo di ἄημι, 'soffiare con forza', detto proprio dei venti.

In altre scene, la similitudine si estende a un'intera schiera di uomini: in *Il.* 15.381-5, sono i troiani ad attaccare compatti come una tempesta, come se ora le navi galleggiassero in un mare di nemici:¹⁶

οἱ δ' ὥς τε μέγα κῦμα θαλάσσης εὐρυπόροιο
νηὸς ὑπὲρ τοίχων καταβήσεται, ὅππότε' ἐπείγῃ
ἰς ἀνέμου· ἦ γάρ τε μάλιστά γε κύματ' ὀφέλλει·
ὥς Τρῶες μέγαλῃ ἰαχῇ κατὰ τεῖχος ἔβαινον,
ἵππους δ' εἰσελάσαντες ἐπὶ πρύμνησι μάχοντο

ed essi, come un grande flutto del mare dalle ampie vie
si abbatte sulle murate di una nave quando lo sospinge
la forza del vento – che enormi flutti fa innalzare;
così i Troiani con grandi urla si gettavano sul muro,
spronando i cavalli combattevano vicino alle poppe

15 Nelle descrizioni di battaglie il vento costituisce una forza simbolica che crea «a regenerative momentum for the action through similes that compare the heroes and the onslaught of battle to the violent effects of wind» (Purves 2010, 328, che riprendendo le conclusioni di Whitman 1958, 47, osserva come le similitudini di vento si concentrino in *Il.* 11 e 12, seguendo la *climax* delle gesta di Ettore). Cf. anche *Il.* 11.305-9.

16 Janko 1992, 269. Cf. anche Moulton 1977, 69 per il rapporto fra questo passo e la successiva similitudine marina, ai vv. 410 ss.

Anche nel passo dei *Sette*, la forza umana viene paragonata alla tempesta, ma Eschilo esplicita che il vento che gonfia le onde e sospinge i cavalloni è Ares in persona, che si manifesta nelle πνοαί violente che squassano il mare. La metafora della battaglia come una tempesta si arricchisce di un ulteriore elemento, perché l'energia guerresca del dio vi si inserisce come terreno comune che collega il veicolo (l'immagine della tempesta) al tenore (lo scontro in battaglia).

Il 'vento di Ares' diventa dunque la forza motrice della guerra contro Tebe: le correnti d'aria sospingono le ondate di uomini contro le mura, ma allo stesso tempo la furia del dio si manifesta nel respiro concitato di uomini e animali. Vento e respiro sono un'unica energia, che fluisce fuori e dentro ai corpi¹⁷ in un continuo scambio: al momento del sacrificio cruento iniziale, il cuore 'dallo spirito di ferro' degli argivi 'ansava' (ἔπνευ, v. 53), nell'eccitazione suscitata dagli attimi precedenti alla battaglia; pochi versi dopo, Ares stesso diventa πνοαί ed è pronto a scatenare la bufera dell'attacco.

4 L'immaginario della tempesta

L'immagine dell'esercito argivo in arrivo sotto le mura di Tebe come una tempesta che si abbatte contro la nave – presentata per la prima volta ai vv. 59-64 (citati *supra*) – si ripropone con qualche variazione nei versi lirici della parodo (vv. 114-15):

κῦμα περὶ πτόλιν δοχμολόφων ἀνδρῶν
καχλάζει πνοαῖς Ἄρεος ὀρόμενον.

il flutto di uomini dal cimiero ondeggiante intorno alla città
ribolle sollevato dalle raffiche di Ares.

Di nuovo le πνοαί del dio agitano l'accampamento argivo facendo 'ribollire', spumeggiare, il flutto di uomini. La metafora marina ha la stessa potenza dei vv. 59-64, ma l'immagine, in versi lirici di ritmo docmiaco, appare più condensata. L'ipotesto omerico è di nuovo *Il.* 15.381-5, che descrive lo scagliarsi dei Troiani nel combattimento come i flutti contro una nave. La forza del vento di *Il.* 15.383 (ἵς ἀνέμου) diventa nella guerra tebana l'energia delle raffiche di Ares, e anche gli uomini che combattono sono inseriti non più come *comparandum* della similitudine bensì direttamente all'interno della metafora del 'flutto di uomini' di cui si è già discusso *supra*. *L'hapax* δοχμολόφος

17 Padel 1992, 88-98.

impreziosisce, con il dettaglio del movimento degli elmi,¹⁸ l'effetto di una marea di uomini i cui cimieri ondeggiano come onde sotto la brezza. Il distico dunque riprende con grande efficacia poetica l'immagine della tempesta tratteggiata dal messaggero. Mentre, però, in quel caso la metafora si legava strettamente al paragone tra la città e la nave da proteggere, qui le giovani del coro si focalizzano non tanto sulla necessità di reagire alla tempesta quanto sul puro terrore che essa suscita. Nel canto agitato che mescola preghiere agli dei e immagini minacciose di quanto sta accadendo trova spazio anche la paura della schiavitù, la menzione dei cavalli mostruosi, l'avvicinarsi degli argivi e lo stagliarsi dei sette campioni (vv. 109 ss.).

Ad Ares il coro chiede inutile protezione (vv. 135-9), ma, al contrario, è proprio il vento del dio a scatenare l'attacco contro Tebe. Perfino il primissimo indizio percepito dal coro sull'approssimarsi della guerra arriva dall'aria (vv. 81-2):

αἰθερία κόνις με πείθει φανεῖσ'
ἄναυδος σαφῆς ἔτυμος ἄγγελος

la polvere aerea mi avverte apparendo,
veritiera, saggia messaggera senza voce

Nei poemi omerici il sollevarsi della polvere segnala l'avvicinarsi del pericolo, in quanto sollevata da carri, cavalli e uomini che percorrono la piana. Nell'immagine di *Il.* 5.502-5 la corsa degli achei produce una colonna di polvere che imbianca gli stessi guerrieri:

ὥς τότ' Ἀχαιοὶ
λευκοὶ ὑπερθε γέγοντο κονισάλω, ὃν ῥα δι' αὐτῶν
οὐρανὸν ἐς πολύχαλκον ἐπέπληγον πόδες ἵππων
ἅψ ἐπιμισομένων· ὑπὸ δ' ἔστρεφον ἥνιοχῆες.

così gli achei
diventavano bianchi fino alla testa per la polvere, che
i piedi dei cavalli sollevavano verso il cielo pieno di bronzo
nel confronto della mischia – gli aurighi giravano i carri.

Il cielo diventa scuro per la quantità di dardi in volo, mentre dalla terra si alza la polvere segnalando il culmine della battaglia. In *Il.* 3.10 ss. la nuvola di polvere è paragonata a una coltre di nebbia, mentre il realismo dei dettagli di *Il.* 13.334-8 pone il focus della

18 L'aggettivo potrebbe forse indicare però anche la posizione traversa del cimiero rispetto all'elmo: vedi Robert 1922, 166 nota 1; Kukahn 1936, 51, 82.

similitudine sull'urto dell'attacco, descritto come lo scontrarsi delle correnti d'aria che fanno sollevare la polvere su una strada:

ὥς δ' ὅθ' ὑπὸ λιγέων ἀνέμων σπέρχωνσιν ἄελλαι
ἥματι τῷ ὅτε τε πλείστη κόνις ἀμφὶ κελεύθους, 335
οἳ τ' ἄμυδις κόνις μεγάλην ἰστᾶσιν ὁμίχλην,
ὥς ἄρα τῶν ὁμός' ἦλθε μάχη, μέμασαν δ' ἐνὶ θυμῷ
ἀλλήλους καθ' ὅμιλον ἐναιρέμεν ὅξεϊ χαλκῷ.

come quando le tempeste infuriano sotto venti striduli
in un giorno in cui c'è molta polvere sulle strade,
e le correnti sollevano insieme una grande nube di polvere
così la lotta si infittì, e smaniavano in cuore
di uccidersi l'un l'altro nella calca con il bronzo acuminato.

In questa immagine, in particolar modo, lo scontrarsi delle correnti d'aria è assimilato allo scontrarsi dei guerrieri, con lo stesso effetto vorticoso del combattimento e dell'aria incanalata nelle vie.¹⁹

Nelle similitudini omeriche si percepisce il rumore degli zoccoli dei cavalli che sollevano la polvere (5.504) o degli stessi venti striduli (13.334); al contrario, la polvere che segnala al coro l'avvicinarsi delle schiere tebane è ἄγγελος, in quanto porta un messaggio inequivocabile (πείθει φανεῖσ' ... σαφὴς ἔτυμος), ma è anche 'senza voce' (ἄναυδος).²⁰ Nonostante la grande enfasi data dalla tragedia all'aspetto uditivo e sonoro del combattimento, qui la visione della polvere sembra separata dal rimbombo che la produce.²¹ Si crea così un effetto ossimorico: la 'messenger senza voce' è la polvere stessa, il cui nome è comunque esplicitato nel termine κόνις.²² Nei vv. immediatamente successivi (83-6), tuttavia, il rumore degli zoccoli come scrosci d'acqua riporta l'attenzione all'aspetto uditivo, che tanto impressiona il coro²³ e che ha la funzione di creare un vero e proprio «non-physical space».²⁴

¹⁹ Janko 1992, 89. Le nuvole di polvere sono il contesto tipico delle battaglie (cf. anche *Il.* 11.163). Esiodo, invece, fa riferimento alla polvere che crea uno strato soffocante per i campi (*Th.* 878 ss.), come nelle strade della similitudine omerica.

²⁰ Cf. Aesch. *Suppl.* 180; Eur. *Or.* 1541. L'idea della polvere come prima messaggera dell'inizio della battaglia diventa un *topos* attestato anche altrove: Hdt. 8.65.1; Th. 4.44.4; Aristoph. *Eq.* 245; Xen. *An.* 1.8.8.

²¹ Nooter 2017, 75 ss.

²² Si noti, a fronte dell'uso omerico, la scansione κόνις, κόνιν: insieme a Aesch. *Suppl.* 180 si tratta dell'unica occorrenza in tragedia.

²³ Cf. Giordano-Zecharya 2006, 61-2 sulle reazioni del coro ai rumori e sull'impatto che essi dovevano avere anche sul pubblico.

²⁴ Edmunds 2002, 105: «For the creation of space, the sounds heard by, and the sounds made by, the chorus in the parodos are of the greatest importance».

I combattimenti iniziano annunciati nel silenzio dalla polvere che si solleva, ma poi, come si è visto, l'imperversare della battaglia porta al paragone con le tempeste marine suscitate da Ares. Di nuovo appartenente al tempo atmosferico è un'altra metafora, che condensa la violenza della tempesta con il forte rumore della grandine (vv. 211-13):

Χο. ἀλλ' ἐπὶ δαιμόνων πρόδρομος ἦλθον ἀρ-
χαῖα βρέτη θεοῖς πίσυνος λιθάδος
ὅτ' ὅλοαῖς νειφομένας βρόμος ἐν πύλαις·

Co. Ma sono corsa agli antichi simulacri dei numi,
fiduciosa degli dei, quando il frastuono di una rovinosa
sassaiola nevosa era alle porte.

All'inizio della sezione lirica, il coro aveva appena espresso a Eteocle la paura per il rumore assordante delle ruote e dei carri, mescolato allo stridio crepitante dei freni 'nati dal fuoco' (vv. 202-7). La risposta di Eteocle si sposta sulla domanda retorica, che pure riprende l'immagine della tempesta: forse un marinaio trova salvezza semplicemente spostandosi da poppa a prua (vv. 208-10). A questo punto il coro dichiara la propria intenzione di pregare gli dei, come unica via di fronte alla grandine di guerra che si abbatte contro la porta. Anche in questo caso l'ipotesto è omerico, ma Eschilo raccoglie in un'unica immagine diverse suggestioni epiche tratte da *Il.* 12.

Durante la battaglia al muro, il lancio di pietre è un momento fondamentale, e la similitudine con la tormenta di neve è particolarmente adatta a ripetere la sassaiola che si abbatte. La lunga similitudine di 12.278-89 accosta proprio il volare delle pietre al cadere delle falde di neve, veri e propri 'dardi' di Zeus grazie a cui il dio riesce a immobilizzare il mondo. Ai vv. 156-60, sono i dardi stessi a essere paragonati a fiocchi di neve:²⁵

νιφάδες δ' ὥς πῖπτον ἔραζε,
ἄς τ' ἄνεμος ζαῖς νέφεα σκιάοντα δονήσας
ταρφείας κατέχευεν ἐπὶ χθονὶ πουλυβοτείρῃ·
ὥς τῶν ἐκ χειρῶν βέλεα ρέον ἡμὲν Ἀχαιῶν
ἡδὲ καὶ ἐκ Τρώων·

come cadono al suolo i fiocchi di neve,
che un vento di tempesta, scuotendo le nuvole scure,
riversa fitti sulla terra che nutre -

25 Si tratta di un'anticipazione rispetto alla più lunga descrizione dei vv. 278-89. Vedi Moulton 1977, 64-6; Hainsworth 1993, 335, 347.

così fluivano i dardi dalle mani degli achei
e allo stesso tempo dei troiani.

Mentre in Omero le similitudini sono costruite esplicitando il *comparandum* – i dardi o le pietre – in Eschilo le immagini vengono condensate nella metafora della grandinata più che in quella della nevicata, sebbene il participio *νειφομένος* appartenga al campo semantico del ghiaccio. Tuttavia, rispetto all'ipotesto omerico, le falde di neve – che cadono fitte nella tempesta di neve, ma silenziose – lasciano il posto alla 'sassaiola'²⁶ nevosa, ovvero al battere della grandine alle porte, metafora per il rumore che il combattimento produce. I fiocchi di neve omerici diventano quindi grumi di ghiaccio che si schiantano al suolo, con esito rovinoso. L'immagine è arricchita dell'elemento sonoro, segnalato anche da *βρόμος*; i versi, di ritmo docmiaco, sono in responsione con la prima strofe dello scambio lirico tra Eteocle e il coro, che già aveva focalizzato l'attenzione sul terrore suscitato dai rumori terribili che provengono dal campo di battaglia, anche grazie all'effetto onomatopeico di espressioni come *ἀρματόκτυπον ὄτοβον ὄτοβον* (v. 204). La congettura di Naber *λιθάδος* riprende efficacemente la 'sassaiola' menzionata al v. 158; se in quel caso il lancio delle pietre era inteso nel senso concreto, in questa seconda occorrenza il termine diventa parte integrante della metafora della grandine, che collega bene diversi aspetti poetici rilevanti – il tema della tempesta di Ares che muove l'intera tragedia, il focus sul rumore spaventoso che la guerra produce, la violenza che si abbatte sulle porte di Tebe.

Il respiro bellicoso di Ares muove dunque le sorti della guerra di Tebe, oltre a quelle di Eteocle e Polinice, in quanto è proprio il dio 'che non concede grazia' (*οὐδ' ἐπίχαρις Ἄρης*, v. 910) e, soprattutto, che con la guerra e il fratricidio si incarica di rendere vere le maledizioni di Edipo (vv. 944-6):

πικρὸς δ' ὁ χρημάτων
κακὸς दाτητᾶς Ἄρης, ἀρὰν πατρώι-
αν τιθεῖς ἀλαθῇ.

e affilato il crudele
divisore del patrimonio, Ares che ha reso vera
la maledizione del padre

26 Il termine *λιθάδος* è una congettura di Naber in luogo di *νιφάδος* ('neve', che però sarebbe in una posizione eccessivamente preminente, vedi Hutchinson 1985, 80), e viene generalmente accettata. Si segnala anche che l'ordine delle parole è controverso. Il genitivo *νιφάδος*, facendo riferimento alla neve, potrebbe inoltre essere una *lectio faciliior* richiamata dal participio che compare poco dopo, *νειφομένος*; senza contare che la semplice neve sarebbe forse incompatibile con la menzione del frastuono (*βρόμος*), in quanto i fiocchi di neve cadono silenziosamente, come si evince anche dalle similitudini omeriche.

Il dio ha diviso l'eredità²⁷ a suo modo: seminando rovina e morte, in modo che finalmente la giustizia fosse equanime, in questo caso però nella reciproca morte. Le contese che entrambi i fratelli hanno sollevato si sono ora appianate nel fratricidio, ma la giustizia si è infranta nel tentativo impossibile di sanare una controversia che non può essere risolta altrimenti. La mediazione di Ares comporta l'avverarsi della maledizione;²⁸ e non potrebbe del resto portare a una conclusione diversa, perché il soffio di guerra del dio, che passa come una tempesta nel campo di battaglia, ma anche nel respiro concitato degli uomini e perfino negli sbuffi dei cavalli, non porta conciliazione bensì violenza, distruzione, persino 'contaminazione' (v. 344).

5 La caduta di Tebe: una contaminazione

Nel primo stasimo, diverse scene prefigurano la caduta di Tebe. La seconda coppia strofica apre la nuova sequenza dedicata alle immagini sulla distruzione vera e propria della città e del rapimento delle donne con una citazione omerica ancora più evidente (vv. 321-5):

οἰκτρὸν γὰρ πόλιν ὧδ' ὠγυγίαν
Ἀίδαι προΐαψαι, δορὸς ἄγρην
δουλίαν, ψαφαρᾶι σποδῶι
ὑπ' ἀνδρὸς Ἀχαιοῦ θεόθεν
περθομένην ἀτίμως, στρ. β

è miserevole gettare all'Ade una città
tanto antica, bottino di schiavitù della lancia,
nella cenere polverosa,
distrutta senza onore dalla volontà divina
per mano di un uomo acheo

La locuzione Ἀίδαι προΐαψαι cita evidentemente il proemio dell'*Iliade*, innalzando il *pathos* della distruzione della città alla grandezza dei versi più famosi del poema:

Μῆνιν ἄειδε, θεά, Πηληϊάδεω Ἀχιλῆος,
οὐλομένην, ἣ μυρὶ Ἀχαιοῖς ἄλγε' ἔθηκεν,
πολλὰς δ' ἰφθίμους ψυχὰς Ἄϊδι προΐαψεν
ἡρώων, αὐτοὺς δὲ ἑλώρια τεῦχε κύνεσσιν
οἰωνοῖσι τε πᾶσι, Διὸς δ' ἐτελείετο βουλή,

²⁷ Su questi aspetti si veda almeno Pepe 2007.

²⁸ Si noti anche il gioco fonico Ἄρης / ἄρην, che con un effetto paronomastico accosta i due concetti fino quasi a farli coincidere.

Canta, o dea, l'ira distruttrice di Achille figlio di Peleo,
che infiniti dolori portò agli Achei,
gettò nell'Ade molte anime valorose di eroi,
e li rese preda di cani e di tutti gli uccelli,
mentre si compiva il volere di Zeus

Eschilo risemantizza una frase omerica usata per le uccisioni umane²⁹ adattandola all'intera città: se l'ira del più forte guerriero omerico può 'gettare nell'Ade' le vite di uomini, la guerra di Tebe finirà per annientare direttamente la città. In tutta la seconda strofe si intende che la città è composta sia di strutture architettoniche che dei suoi abitanti, e, soprattutto, sarà la popolazione femminile questa volta a pagare le conseguenze più pesanti, tra stupri, uccisioni e rapimenti. Nel momento di *pathos* in cui il coro si sofferma nelle brevi immagini che compongono un quadro di disfatta e saccheggio, lo stile diventa ancora più lirico, e termini di uso alto ed epico si susseguono per dare un'impressione di grandiosità. Il tema della caduta della città, del resto, derivante da Omero e dalla tradizione antica³⁰ dei poemi ciclici, è epico per eccellenza: come sintetizza bene Hutchinson, «as we contemplate the fall of Thebes, we must think of the fall of Troy».³¹

Il participio *περθομένην*³² del v. 325, in particolare, riecheggia i versi formulari di *Il.* 2.373-4 = 4.290-1:³³

τὼ κε τάχ' ἡμύσειε πόλις Πριάμοιο ἄνακτος
χερσὶν ὑφ' ἡμετέρησιν ἀλοῦσά τε περθομένη τε.

presto allora si piegherebbe la città del re Priamo
sotto le nostre mani, catturata e distrutta.

La 'città di Priamo' destinata alla distruzione diventa ora Tebe, e di nuovo gli aggressori sono achei. Come nei passi iliadici Agamennone afferma che Troia deve cadere 'per nostra mano', nel caso di Tebe la caduta avviene 'per mano di un uomo acheo', ovvero Polinice. La

²⁹ Cf. anche *Il.* 5.190 καὶ μιν ἔγωγ' ἐφάμην Ἀἰδωνῇ προΐαψειν, «e io intendevo gettarlo ad Ade», con la variante Ἀιδωνεύς per il nome del dio.

³⁰ Hutchinson 1985, 90.

³¹ Hutchinson 1985, 89-90. La citazione è a p. 90.

³² Lo stesso verbo, insieme al tema della caduta della città, è frequente nei *Persiani*, in cui però sono valorizzate le forme aoristiche che creano l'assonanza tra *πέρσαι* e *Πέρσαι*. Spicca, per contrario, *Pers.* 1056 γενείου πέρθε τρίχα, «saccheggia il pelo del mento», detto da Serse con il riferimento all'atto del coro di strapparsi la barba per il dolore: il saccheggio si trasferisce, grazie allo stesso verbo, dalla città al corpo, in una metafora di grande impatto visivo. Vedi Garvie 2009, 367.

³³ Cf. anche 13.815-16, in cui c'è una variazione: ἦ κε πολὺ φθαίη εὖ ναιομένη πόλις ὑμῇ | χερσὶν ὑφ' ἡμετέρησιν ἀλοῦσά τε περθομένη τε.

sconfitta di Tebe sembra realizzarsi quindi sotto la responsabilità di lui solo, di cui peraltro resta implicito il nome.

Un punto focale importante è che, 'senza onore' e tuttavia al contempo secondo la legge degli dei, la città greca venga distrutta da un uomo che è acheo (il singolare sottolinea l'intento volontario), scatenando di fatto una guerra non solo fraticida per la vicenda personale di Eteocle e Polinice, ma anche civile. Non si tratta più quindi del grande nemico esterno della guerra troiana, ma di una guerra fra greci e greci, come evidenziato non solo dalla menzione dell'uomo acheo, ma anche dall'indicazione dell'arma. Tebe sarà 'bottino di schiavitù della lancia', espressione che allude alla lancia, per eccellenza l'arma che contraddistingue i greci al punto tale che il coro dei Persiani fa un unico riferimento agli avversari greci usando un omerismo,³⁴ δουρικλύτοις ἀνδράσι ('uomini famosi per la lancia').

La città verrebbe gettata all'Ade 'nella cenere polverosa', che suggerisce sia la terra bruciata dopo il saccheggio sia la polvere in cui cadono i guerrieri omerici: formule come ἐν κονίῃσι πεσών di *Il.* 17.315 si riferiscono di solito alla morte di singoli guerrieri, mentre qui si enfatizza, al contrario, la caduta dell'intera città.

Alla fine dell'antistrofe β, viene descritta la furia di Ares nell'incendio rovinoso che colpisce Tebe (vv. 340-4):

καπνῶ [δὲ]
χραίνεται πόλις μ' ἅπαν.
μαινόμενος δ' ἐπιπνεῖ λαοδάμας
μιαίνων εὐσέβειαν Ἄρης.

dal fumo
è infettata l'intera rocca.
Con furiosa pazzia Ares domatore di genti
soffia, contaminando la pietà.

Nell'incendio della città si intravede l'allusione alle fiamme che segnano la caduta di Troia; non solo l'immagine, ma anche il lessico è denso di riferimenti omerici. Come ha scritto Hutchinson, in questo passo Eschilo è «at his most densely allusive»,³⁵ in quanto il fantasma dell'incendio di Troia si sovrappone all'immagine della caduta di Tebe, ma allo stesso tempo l'intreccio di metafore insiste sull'empietà con cui Polinice porta la sua città alla rovina. Infuriando nuovamente

34 Cf. *Il.* 2.645, *Od.* 15.544; è attestata anche la forma δουρικλειτός di *Il.* 5.55 e *Od.* 15.52.

35 Hutchinson 1985, 90.

come un vento di tempesta,³⁶ Ares impazza con la sua furia omicida, del tutto indifferente a qualunque forma di moralità. Il fumo che soffoca la città è infettivo, ammorbante, proprio perché è il dio stesso che, con il suo soffio,³⁷ 'contamina la pietà' senza risparmiarne nessuno. La furia omicida, quindi, si lega alla contaminazione; se nelle occorrenze precedenti (vv. 63-4 e 114-15) le raffiche erano 'di Ares' (al genitivo), qui Ares è vento che spira funesto (ἐπιπνεῖ), è una tempesta di violenza e μίσημα che impazza uccidendo gli uomini e infettando la rocca con il fumo dell'empietà. Si tratta di un'immagine estremamente forte, che condensa tutti insieme molti aspetti legati ad Ares, alla cui generale crudeltà bellicosa si aggiunge però l'ossimoro stridente di un dio che porta contaminazione.³⁸

Il vento di Ares, che finora era stato inteso per lo più come una minaccia, è ora nel pieno dell'azione distruttiva, e l'immagine di Ares come una tempesta che infuria ha almeno un antecedente omerico, nell'episodio della battaglia tra gli dei (*Il.* 20.51-3):

αὔε δ' Ἄρης ἐτέρωθεν ἐρεμνῇ λαίλαπι ἴσος
ὄξυ κατ' ἀκροάτης πόλιος Τρώεσσι κελεύων,
ἄλλοτε πᾶρ Σιμόεντι θεῶν ἐπὶ Καλλικολώνῃ.

Ares gridava dall'altra parte, simile a buia tempesta,
ora esortando acuto i Troiani dall'alto della rocca,
ora correndo lungo il Simoenta verso la Bella Collina.

La similitudine omerica di Ares come una tempesta³⁹ passa a metafora in Eschilo, e viene inoltre arricchita dagli altri numerosi elementi cui si è accennato. Ares non è come un vento di tempesta, ma è un vento impuro; non combatte contro gli altri dei, ma fa strage di uomini a loro volta in preda alla μανία.

Il dio presentato in *Sept.* 342-4 è μαινόμενος e λαοδάμας, due epiteti fortemente legati all'epica. La *mania* di Ares è un tratto che

36 A questo si collega anche un altro aspetto, relativo all'immaginario epico degli dei che compenetrano la psicologia umana 'inducendo' in questo caso la furia del combattimento (cf. *Il.* 17.210-12): vedi almeno Zeitlin 1982, 97; Marinis 2012, 15, 22 ss.

37 Marinis 2012, 15 confronta il concetto del 'soffio' di Ares con l'espressione ἔνθεος δ' Ἄρει detto del quarto guerriero argivo, Ippomedonte (*Sept.* 497): entrambe le immagini possono essere lette «against the background of the Homeric image of Ares 'entering' a warrior» (cf. *Il.* 17.210-12). In questi casi, Ares «has been internalized in the warrior as a psychological state» (Zeitlin 1982, 97): un'ulteriore espressione della μανία associata al dio.

38 Cf. anche Soph. *OT* 190 ss., in cui di Ares il coro dice che 'assale' e 'brucia': l'associazione tra il fuoco e la contaminazione è già anticipata ai vv. 27-9 (vedi Finglass 2018, 176, 227). Cf. Novelli 2005, 147-9.

39 L'espressione ἐρεμνῇ λαίλαπι ἴσος trova un parallelo al plurale anche in *Il.* 12.375 a proposito dei sovrani lici.

chi gli si contrappone riconosce a prima vista: per questo Atena in *Il.* 5.825-34 invita Diomede a colpire il dio per primo, perché essendo *μαιόμενον*, instabile come una 'banderuola' (*ἄλλοπρόσαλλον*, v. 831), ha prima promesso di combattere per i greci salvo poi prendere le parti dei troiani. In un altro passo poco precedente, era stata Era a sottolineare ad Atena la necessità di fermare la furia del dio: la promessa di vittoria a Menelao diventerebbe vana «se permetteremo al funesto Ares di impazzare così» (*εἰ οὕτω μαινέσθαι ἑάσομεν οὔλον Ἄρηα*, v. 717). Nell'incendio di Tebe, invece, Ares non ha oppositori o ostacoli, ma 'impazza' liberamente come un furioso vento di tempesta.

L'altro epiteto, *λαοδάμας*, 'che doma le genti', è attestato in Omero solo come nome proprio, Laodamante;⁴⁰ l'etimologia viene rifunzionalizzata da Eschilo sul concetto dell'analogo *βοτολοιγός*, 'rovina per gli uomini',⁴¹ mentre la forma del composto si richiama naturalmente a *ἵπποδάμος*, 'domatore di cavalli'.⁴²

Un altro aspetto essenziale di questo passo, che costituisce proprio il tratto più innovativo di questa scena, è il fatto che Ares con la sua presenza stia 'contaminando la pietà'. Il verbo *μιαίνω*, inteso come 'contaminare' in senso morale, ha di solito altri tipi di accusativi, legati soprattutto alla sfera semantica della giustizia e delle leggi. Chi è empio, o ingiusto, sta oltraggiando la giustizia, creando la contaminazione. Questo risulta evidente in almeno due passi, che si riportano a titolo di esempio.

Nel finale dell'*Agamennone*, l'alterco in sticomitia tra il coro ed Egisto a proposito dell'eventualità che Oreste faccia ritorno culmina in una frase offensiva rivolta a Egisto, che ha appena detto che gli esuli si nutrono solo di speranze. Riprendendo la metafora dell'alimentazione, il coro esclama con sdegno *πῶσσε, πιαίνου, μιαίνων τὴν δίκην, ἐπεὶ πάρα* («Avanti, ingrassati finché puoi, contamina la giustizia!», v. 1669). L'immagine della contaminazione della giustizia esprime «il rigetto totale delle rivendicazioni di Egisto, circa la natura giusta delle sue azioni da parte della collettività di cui i Vecchi si sentono rappresentanti».⁴³ D'altro canto, si tratta di un'espressione molto offensiva, come denota anche la risposta di Egisto che promette che il coro la dovrà pagare cara.

In *Eur. Suppl.* 377-8 il coro chiede alla città di Atena di aiutare la madre, Etra, a ottenere sepoltura per i figli. Atene, nella figura di

⁴⁰ *Il.* 15.516, *Od.* 8.141, 153.

⁴¹ Cf. ad esempio *Il.* 11.295; lo stesso epiteto si trova anche in *Aesch. Suppl.* 665.

⁴² Riferito, al singolare, di solito ad Atreo, Nestore, Tideo, Diomede, Antenore, Ettore (la maggior parte delle volte al genitivo in clausola esametrica, formando un iperbatò con il nome proprio); al plurale invece designa per lo più i troiani. Cf. anche il composto *ἀνδροδάμας*, che però è attestato in Pindaro ma non in Omero.

⁴³ Medda 2017, 3: 460, che evidenzia anche l'effetto fonico dell'allitterazione in *π* e dell'assonanza *πιαίνου / μιαίνων*.

Teseo, è implorata di νόμους βροτῶν μὴ μιάειν, «non contaminare le leggi degli uomini», in quanto la città, simbolo di equità e accoglienza, sempre onora la giustizia e soccorre chi soffre sventure (vv. 379-80). In questo caso, peraltro, l'oggetto è di nuovo il mito tebano, e il tema della sepoltura interessa non solo Polinice ma anche tutti gli altri guerrieri argivi; la legge a cui si fa riferimento prevede infatti che Tebe, conformemente a una pratica panellenica, sia obbligata a restituire i cadaveri dei nemici.

Già l'atto di contaminare la giustizia è percepito come estremamente grave, ma l'idea di 'contaminare la pietà' va ancora oltre: la giustizia non ha posto, ma tanto meno l'umanità.⁴⁴ In ogni caso, come ha riassunto efficacemente Hutchinson, «a bold expression to use of a deity».⁴⁵ La furia pazza del dio regna incontrastata, e non c'è nulla che possa contenere la contaminazione che accompagna la caduta di Tebe, devastata da uno dei suoi figli. Allo stesso tempo, come le divinità omeriche, anche Ares può parteggiare per uno dei due contendenti senza che ciò implichi una contraddizione. Il dio della guerra è tradizionalmente legato alla città di Tebe, ma nel campo argivo è comunque un tebano illustre come Polinice a combattere contro la sua città. Ares non si configura dunque come un traditore della *polis* tebana, ma come una divinità di carattere arcaico che trae compiacimento dalla distruzione e dalla disgregazione della comunità cittadina. Il suo agire si colloca prima e al di fuori di ogni valutazione etica e rende visibile, all'interno della tragedia, la tensione tra l'istanza etica di protezione avanzata dagli uomini e la radicale indifferenza divina nei confronti di tali richieste.

6 Nota di chiusura

La metafora omerica del soffio di guerra viene impersonata nella tragedia da Ares, che spira portando con sé violenza, morte e dolore, almeno finché la maledizione non si sia compiuta, per riprendere il gioco fonico Ἄρης / ἄρᾶν del v. 945 citato *supra*. Il 'vento' distruttivo del dio, che fomenta la tempesta della guerra, è destinato a placarsi solo con la reciproca morte di Eteocle e Polinice; e del resto proprio la maledizione, collegata anche foneticamente al nome di Ares, è l'origine da cui muove il mito. Il dio quindi finisce per scatenare la sua furia in una vicenda tragica che non conosce pietà, ma solo violenza esagerata, fratricidio, guerra civile. Il conflitto avviene tra due fratelli, e tra argivi e tebani: l'orrore per la caduta di Tebe

⁴⁴ In Aesch. fr. 530.31-3 R. si dice che la natura di Ares è senza αἰδώς; Euripide definirà il dio addirittura ἀνίεπος (fr. 992 K.).

⁴⁵ Hutchinson 1985, 99.

si accompagna all'idea di autodistruzione, a causa dei legami parentali. La rielaborazione dell'immaginario omerico della tempesta contribuisce a enfatizzare lo slittamento tragico: Ares, o la guerra, non è come una tempesta, ma è la tempesta stessa, un vento di bufera che porta morte e contaminazione.

Bibliografia

- Andreatta, L. (2014). *Il verso docmiaco. Fonti e interpretazioni*. Roma: Accademia Nazionale dei Lincei.
- Brock, R. (2013). *Greek Political Imagery from Homer to Aristotle*. London; New York: Bloomsbury. <https://doi.org/10.5040/9781472555694>.
- Cucchiarelli, A. (2004). «La nave e lo spettatore. Forme dell'allegoria da Alceo ad Orazio». *SIFC*, 4(2), 172-88.
- Deacy, S. (2000). «Athena and Ares. War, Violence and Warlike Deities». Van Wees, H. (ed.), *War and Violence in Ancient Greece*. London: Classical Press of Wales, 285-98. <https://doi.org/10.2307/j.ctvvnbnwv.14>.
- Dover, K.J. (1993). *Aristophanes. Frogs*. Oxford: Clarendon Press. <https://doi.org/10.1093/actrade/9780198150053.book.1>.
- Edmunds, L. (2002). «Sounds off stage and on stage in Aeschylus, *Seven against Thebes*». Aloni, A.; Berardi, E.; Besso, G.; Cecchin, S. (a cura di), *I Sette a Tebe. Dal mito alla letteratura = Atti del Seminario Internazionale* (Torino 21-22 febbraio 2001). Bologna: Patron, 105-15.
- Faedda, A. (2020). «Polimorfismo e multifunzionalità del docmio fra teorie metriche e realizzazioni poetiche». *Rhesis*, 11(1), 115-23.
- Ferrari, F. (1983). «Per il testo dei 'Sette contro Tebe'». *ASNP*, 13(4), 971-95.
- Fileni, M.G. (2004). «Docmi in responsione nella tragedia attica: alcuni casi di restauro metrico». *QUCC*, 78(3), 85-98. <https://doi.org/10.2307/20546830>.
- Finglass, P. (2018). *Sophocles. Oedipus the King*. Cambridge: Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/9781108303439>.
- Friis Johansen, H.; Whittle, E.W. (1980). *Aeschylus. The Suppliants*. 3 vols. Copenhagen: Gyldendal.
- Garvie, A.F. (2009). *Aeschylus. Persae*. Oxford: Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/actrade/9780199269891.book.1>.
- Gentili, B. (1984). *Poesia e pubblico nella Grecia antica da Omero al V secolo*. Roma-Bari: Laterza.
- Giordano-Zecharya, M. (2006). «Ritual Appropriateness in *Seven against Thebes*. Civic Religion in a Time of War». *Mnemosyne*, 59(1), 53-74. <https://doi.org/10.1163/156852506775455315>.
- Hainsworth, B. (1993). *The Iliad: A Commentary*. Vol. 3, Books 9-12. Cambridge: Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/cbo9780511518386>.
- Hutchinson, G.O. (1985). *Aeschylus. Seven Against Thebes*. Oxford: Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/actrade/9780198149996.book.1>.
- Janko, R. (1992). *The Iliad: A Commentary*. Vol. 4, Books 13-16. Cambridge: Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/cbo9780511620249>.
- Kukhan, E. (1936). *Der griechische Helm*. Marburg-Lahn: Bauer.
- Lomiento, L. (2004). «L'antica colometria di Aesch. *Sept.* 78-150. Con alcune considerazioni di semantica metrica». *Lexis*, 22, 43-60.

- Long, A.G. (2017). «The Ship of State and the Subordination of Socrates». Edmonds III, R.; Destrée, P. (eds), *Plato and the Power of Images*. Leiden: Brill, 158-78. https://doi.org/10.1163/9789004345010_011.
- Marinis, A. (2012). «Dionysiac Metaphor in Aeschylus' *Seven Against Thebes*». *MD*, 69, 9-44.
- Mastrorarde, D.J. (1994). *Euripides. Phoenissae*. Cambridge: Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1515/9783110962291>.
- Medda, E. (1995). «Su alcune associazioni del docmio con altri metri in tragedia». *SCO*, 43, 101-234.
- Medda, E. (2017). *Eschilo. Agamennone*. 3 vols. Roma: Bardi.
- Moulton, C. (1977). *Similes in the Homeric Poems*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht. <https://doi.org/10.13109/9783666251443>.
- Nimis, M. (2023). «Lessico e metafora tra Omero ed Eschilo: due casi di studio dalla parodo dei *Persiani*». Rodighiero, A.; Maganuco, A.; Nimis, M.; Scavello, G. (a cura di), *METra 2. Epica e tragedia greca: una mappatura*. Venezia: Edizioni Ca' Foscari. <https://doi.org/10.30687/978-88-6969-738-8/002>.
- Nooter, S. (2017). *The Mortal Voice in the Tragedies of Aeschylus*. Cambridge; New York: Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/9781316535882>.
- Novelli, S. (2005). *Studi sul testo dei Sette contro Tebe*. Amsterdam: Hakkert.
- Padel, R. (1992). *In and Out of the Mind: Greek Images of the Tragic Self*. Princeton: Princeton University Press. <https://doi.org/10.1515/9781400884322>.
- Page, D.L. (1972). *Aeschyli septem quae supersunt tragoedias*. Oxford: Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/actrade/9780198145707.book.1>.
- Pepe, L. (2007). «I *Sette contro Tebe* e la spartizione dell'eredità di Edipo». Cantarella, E.; Gagliardi, L. (a cura di), *Diritto e teatro in Grecia e a Roma*. Milano: LED Edizioni Universitarie.
- Purves, A. (2010). «Wind and Time in Homeric Epic». *TAPhA*, 140(2), 323-50. <https://doi.org/10.1353/apa.2010.a402236>.
- Robert, C. (1922). «Die Parodos der aischyleischen *Septem*». *Hermes*, 57(2), 161-70.
- Rosenmeyer, T.G. (1982). *The Art of Aeschylus*. Berkeley: University of California Press.
- Torrance, I. (2007). *Aeschylus: Seven Against Thebes*. London: Bloomsbury. <https://doi.org/10.5040/9781472539618>.
- Uhlig, A. (2018). «Sailing and Singing: Alcaeus at Sea». Budelmann, F.; Phillips, T. (eds), *Textual Events, in Textual Events: Performance and the Lyric in Early Greece*. Oxford: Oxford University Press, 63-92. <https://doi.org/10.1093/oso/9780198805823.003.0003>.
- West, M.L. (2003). *Homeric Hymns. Homeric Apocrypha. Lives of Homer*. Cambridge (MA): Harvard University Press.
- Whitman, C.H. (1958). *Homer and the Heroic Tradition*. Cambridge (MA): Harvard University Press. <https://doi.org/10.4159/harvard.9780674862845>.
- Zeitlin, F.I. (1982). *Under the Sign of the Shields. Semiotics and Aeschylus' Seven against Thebes*. Roma: Edizioni dell'Ateneo.

