

METra 2

Epica e tragedia greca: una mappatura

a cura di Andrea Rodighiero, Anna Maganuco,
Margherita Nimis, Giacomo Scavello

Lessico e metafora tra Omero ed Eschilo: due casi di studio dalla parodo dei *Persiani*

Margherita Nimis

Università degli Studi di Verona, Italia

Abstract This paper analyses the Homeric forms that are reused and reinterpreted by Aeschylus in order to create new metaphors and emphasise two main themes from the *Persians*' parodos. The first part is dedicated to the imagery and lexicon that describe the Persian army between land and sea. The second section shows how Aeschylus' lexical experimentation can rework Homeric expressions and lead to the creation of new *iuncturae* such as the 'mind dressed in black', which represents both the Chorus' anxiety and the foreshadowing of mourning.

Keywords Homer. Aeschylus. Persians. Epic lexicon. Parodos. Metaphor.

Sommario 1 Premessa. – 2 L'esercito 'distruttore di città': fra terra e mare. – 3 La prefigurazione del lutto. – 4 Conclusioni.

1 Premessa

Gli studi sulla *lexis* eschilea hanno costantemente evidenziato lo sperimentalismo linguistico di Eschilo, capace di creare e inventare la lingua tragica nelle prime fasi della sua formazione. Gli elementi della tradizione divengono parte di un materiale poetico al quale il tragediografo attinge direttamente; soprattutto l'eredità dei poemi omerici lascia un segno profondo, elevando uno stile che Aristofane

condannò come pomposo e complicato.¹ Al di là dell'intento parodico con cui il commediografo esagerava le caratteristiche della *lexis* eschilea, essa si distingue per una spiccata ricerca linguistica che spesso conduce a termini molto rari e *hapax*, rietimologizzazioni, formazione di nuovi composti, fenomeni sintattici inusuali, in un virtuosismo linguistico che denota una forte sensibilità dell'autore verso il potere icastico della parola. Le risorse della lingua sono abilmente sfruttate nel processo di costruzione delle immagini e nella composizione dei versi; inoltre, la metafora consente di stratificare molteplici livelli di significato, perfino contraddittori, espandendo la forza poetica del verso. L'«exuberance of imagination»² diventa per Eschilo una spinta a creare analogie sempre più ardite, anche grazie a una duttilità del linguaggio che certamente contribuì alla formazione della lingua tragica.

Uno dei contributi fondamentali nell'ambito della *lexis* eschilea – e che offre un imprescindibile punto di partenza per questo lavoro – è Citti 1994, in particolare il capitolo dedicato alla parodo dei *Persiani*. Focalizzandosi sulle neoformazioni e sulle particolarità linguistiche, il saggio incrocia più volte anche la riflessione sugli omerismi, in quanto essi forniscono il materiale di sostrato da cui la sperimentazione di Eschilo trae origine.³

Nella sfida di esplorare le potenzialità dello stile tragico, il tragediografo rielabora immagini, *iuncturae* e similitudini omeriche di cui ha memoria.⁴ Singoli termini e formule epiche vengono riusati me-

1 Aristoph. *Ran.* 814-25. Il ritmo dattilico del preludio all'agone vero e proprio tra Eschilo ed Euripide contribuisce alla caratterizzazione epica della contesa, rafforzata anche dalla presenza di termini omerici come ἐπιβρεμέτας 814, λασιταχένας 822 e κορυθαίολος 818, epiteto omerico di Ettore qui attribuito dei νείκη (Dover 1993, 291-2). Insieme ai composti rari, essi alludono paradigmaticamente alla complessità dello stile eschileo e all'influenza esercitata dalla *lexis* omerica. Del resto, osserva Eschilo personaggio ai vv. 1058-62, «per i grandi pensieri occorre creare parole adeguate»: livello formale e contenutistico devono procedere uniti (Grilli, Paduano 1996, 156-7; di Paduano è anche la traduzione), pertanto la lingua sembra spinta al limite delle sue possibilità espressive. Cf. anche Griffith 2009, 3-5.

2 Stanford 1972, 33. Lo studioso aggiunge a proposito di Pindaro ed Eschilo, maestri nell'uso della metafora fino al punto di accostare immagini incongrue nello stesso contesto: «image develops from image by subtle associations»; «The result is [...] a kaleidoscopic effect» (34).

3 Altri saggi fondamentali per lo studio dello stile eschileo, sebbene più datati, sono Stanford 1942; Earp 1949; Murray 1962; Petrounias 1976; Herington 1986; Rosenmeyer 1982; Winnington-Ingram 1983; e Sideras 1971 che offre una raccolta di tutte le forme omeriche presenti nelle tragedie di Eschilo. Più recentemente, vedi anche Sommerstein 2010 e, sui *Persiani* e il secondo libro dell'*Iliade*, Nicolai, Vannicelli 2019; Garvie 2009 spesso cita nel commento ai *Persiani* anche i paralleli omerici significativi. Sono infine molto utili, per il metodo di lavoro adottato, i saggi dedicati al rapporto tra epica e tragedia (soprattutto Herington 1985; Kraias 2011; Garner 1990; Fantuzzi, Tsagalis 2015; Cairns 2013).

4 Sulla memoria cosciente e sull'intertestualità nella poesia antica cf. Bonanno 2018.

dante alcuni procedimenti stilistici quali la ricomposizione dei vocaboli, la metafrasi, l'adattamento metrico. Il lavoro sul lessico produce nella maggior parte dei casi una risemantizzazione: il termine omerico - o di derivazione omerica - assume un ulteriore significato nel nuovo contesto, aumentando la forza espressiva del linguaggio e delle immagini.⁵

Relativamente allo studio delle forme epiche in Eschilo, è stato osservato come i *Persiani* siano una delle tragedie in cui c'è una maggiore concentrazione di parole omeriche;⁶ si tratta però spesso di un espediente per caratterizzare linguisticamente il modo di esprimersi degli orientali, motivo per cui la patina ionica⁷ diventa parte del linguaggio tragico, soprattutto negli aspetti fonetici e morfologici. In un quadro che permetta di ampliare lo sguardo sia sugli aspetti intertestuali e letterari sia sui virtuosismi dello stile eschileo, le pagine che seguono mirano all'analisi di alcuni passi, tratti dalla parodo, in cui è evidente come Eschilo sia stato in grado di riusare formule, espressioni e termini omerici rielaborando la lingua letteraria epica in una trama di riusi e neoformazioni di grande efficacia.

Il saggio è articolato in due sezioni corrispondenti ad altrettanti nuclei tematici che si snodano in particolare nel canto iniziale del coro, ma che percorrono poi l'intera tragedia. L'ipertrofia delle schiere persiane, cui è dedicata la prima parte, rimanda all'ostentazione di lusso e magnificenza che distingue l'alterità del popolo orientale agli occhi dei greci.⁸ L'imponente quantità di uomini è descritta con metafore e allusioni che traggono origine da parole omeriche ma, nella reinterpretazione di Eschilo, spostano il focus dall'individualità del guerriero omerico alla dimensione collettiva dell'esercito.⁹ Il lessico della sovrabbondanza si accompagna alla metafora dell'esercito come gregge, che ricopre la terra estendendosi senza misura. Ma la

⁵ Come osserva Marchiori 1999, 69-70, «i riusi [*scil.* di forme epiche] ricorrono in genere in luoghi dove si accumulano altri elementi della dizione eschilea, quali le perifrasi e le neoformazioni altisonanti, le metafore e i tropi in genere, e cioè in momenti di grande enfasi e tensione [...] Tutti questi tratti stilistici assumono dunque una funzione eminentemente comunicativa, e non meramente esornativa».

⁶ Cf. le analisi di Stanford 1942, 138; Garvie 1969, 45-8; e Marchiori 1999, 42 che segnalano, fra le tragedie più ricche di forme derivate dall'epica, anche *Supplici* e *Sette a Tebe*.

⁷ La differenziazione culturale del popolo straniero si gioca su più livelli: oltre a un preciso sistema di simboli, gesti e vocaboli distintivi, Eschilo si serve di elementi linguistici e stilistici come la cacofonia, la ripetizione, il proliferare di lamenti onomatopeici, l'uso dei metri ionici (Hall 1989, 99-100).

⁸ Hall 1989, 80-1. Tutto il saggio è molto utile per i rapporti tra greci e barbari e per l'immaginario legato al mondo orientale. Cf. anche Gruen 2010.

⁹ Come spiega bene Giordano (2019, 147), «La tragedia si colloca rispetto ad Omero in una prospettiva di [...] aggiornamento culturale» motivato da «profondi cambiamenti socio-politici e militari».

fiducia dei persiani nel combattimento terrestre incontra l'ostacolo del mare, filo conduttore della tragedia¹⁰ impreziosito dalle variazioni eschilee sugli epiteti epici. Il tentativo di annullare la natura del mare, rendendolo terra con la costruzione del ponte sull'Ellesponto, sarà all'origine della disfatta. Il coro tuttavia, con l'intento di onorare l'invulnerabilità dell'esercito, crea un'analogia tra l'avanzata degli uomini e l'invincibilità del flutto: reale e figurato entrano in competizione in una metafora che nasconde drammatiche contraddizioni.

La seconda sezione del saggio analizza invece la prefigurazione del lutto: nei *Persiani* è soprattutto l'esodo a dar voce al lungo lamento di Serse e del coro per la sconfitta e per i morti, in una dimensione di dolore totale. Tuttavia, già nella parodo gravano sul coro l'attesa di un destino oscuro e l'ansia per ciò che potrebbe accadere, sebbene gli esiti della guerra siano ancora ignoti. La ricomposizione delle parole diventa funzionale alla creazione di immagini potenti, che scaturiscono dall'accumularsi di livelli di significato condensati in singoli aggettivi composti, come la mente μελαγχίτων, «dalla veste nera», che si strazia (ἀμύσσειται, vv. 115-16) per l'angoscia; essa diventa la voce dell'istinto collettivo del coro, che prefigura, in un lutto ancora astratto, le scene del dolore conseguenti al non ritorno dei soldati.

2 L'esercito 'distruttore di città': fra terra e mare

Evidente fin dai primi versi della parodo è l'enfasi sull'imponenza delle schiere persiane, enumerate insieme ai rispettivi comandanti e alle città che si sono unite alla spedizione secondo uno schema che ricorda il macromodello del catalogo delle navi nel secondo libro dell'*Iliade*. Il saggio di Nicolai 2019 offre un'indagine che, a partire dagli elementi lessicali, si sofferma sui motivi e le strutture che istituiscono un rapporto organico tra i *Persiani* e il canto iliadico: la parodo è una sezione particolarmente ricca di termini omerici, in quanto «Eschilo indica al suo pubblico che la vicenda portata sulla scena è epica in sé, il racconto di una guerra di straordinaria grandezza, e che viene presentata secondo strategie e codici letterari propri dell'epoca».¹¹

Il tema che in questo contesto si è scelto di privilegiare riguarda la dimensione ipertrofica dell'esercito persiano, descritto, con l'uso di espressioni derivanti dall'epica, come una massa enorme di uomini che muove verso la Grecia come un corpo unico. Presentare gli

¹⁰ Forse, come sostiene Melchinger 1979, 35 e nota 44, l'elemento del mare era legato all'intera tetralogia (che include *Fineo*, *Glauco* e *Prometeo*); rif. in Hall 1989, 85. Vedi anche Sommerstein 2010, 62-5.

¹¹ Nicolai 2019, 203. Lo studio, di cui per la seconda parte è coautore P. Vannicelli, offre una riflessione su momenti topici quali il sogno profetico o l'assemblea dei capi che hanno chiari antecedenti negli avvenimenti del secondo libro dell'*Iliade*.

avversarsi in questo modo esalta la potenza persiana, ma mostra anche come questa stessa ostentata magnificenza sia poi all'origine della disfatta nel momento in cui Serse tenta di violare i limiti della natura.

La prima coppia strofica che segue la lunga sezione anapestica canta l'avanzata temibile dell'esercito (vv. 65-7):¹²

πεπέρακεν μὲν ὁ περσέπτολις ἦδη
βασίλειος στρατὸς εἰς ἀντίπορον γείτονα χώραν

l'esercito del re che devasta città
già è passato sulla vicina regione dall'altra riva.

La forte allitterazione del v. 65 (πεπέρακεν μὲν ὁ περσέπτολις) marca la transizione metrica dagli anapesti recitati ai metri ionici *a minore*, estendendosi poi a tutta la strofe e all'antistrofe (vv. 73-80). In particolare la strofe si chiude con la parola πόντου - elemento cardine della vicenda persiana - e risulta pertanto «framed, in sound as well as in sense, by the key idea of the crossing of the sea».¹³

Dopo il verbo in posizione incipitaria, che indica l'attraversamento del mare verso la terra greca, l'epiteto 'distruttore di città' descrive l'esercito riferendosi al suo successo in guerra. L'aggettivo composto περσέπτολις¹⁴ è frutto dell'inversione delle radici etimologiche del più frequente πτολίπορθος, variamente riferito nei poemi omerici a diversi eroi e divinità.¹⁵ La forma περσέπ(τ)ολις, invece, ha alcune attestazioni in accusativo: in Hes. *fr.* 221 M.-W., Persepoli è il nome proprio del figlio di Telemaco e Policasta.¹⁶ Come attributo, invece, si trova in un frammento variamente attribuito a Lamprocle, musicista

¹² Ed. Garvie 2009; le traduzioni, salvo ove diversamente specificato, sono di chi scrive.

¹³ Nella strofe: πεπέρακεν ... περσέπτολις ... ἀντίπορον ... πορθμὸν ... πολύγομφον ... πόντου. Nell'antistrofe: πολυάνδρου ... πάσαν ... ποιμανόριον ... πεζονόμιον ... πεποιθώς. L'uso della stessa figura di suono accentua le corrispondenze fonetiche e di significato che Eschilo crea tra strofe e antistrofe (vedi *infra*); cf. Garvie 2002, 7, da cui si cita. Per l'analisi dell'allitterazione nelle successive coppie strofiche e nell'epodo, cf. Garvie 2002, 8-9.

¹⁴ Sul quale vedi anche Sideras 1971, 164-5.

¹⁵ In ordine di frequenza: Odisseo (8x, cui si aggiungono due occorrenze nella variante πτολίπορθος), Achille (4x), la divinità femminile Enio (3x) e infine Oileo, Otrinteo e Ares (1x ciascuno). Cf. Dee 2000, 583; 2001, 135. L'aggettivo omerico compare anche in Hes. *fr.* 25.24 e 229.17 M.-W. come attributo di Eracle.

¹⁶ Merkelbach, West 1999, 110-11. Il frammento appartiene al *Catalogo delle donne*, ma è di sede incerta. Probabilmente il poeta aveva in mente *Od.* 3.464-5, in cui sono nominati gli stessi personaggi ma non compare il nome di Persepoli.

ateniese vissuto ad Atene nel V secolo, o a Stesicoro.¹⁷ Il verso contiene l'aggettivo in accusativo come epiteto di Pallade, senza il rafforzamento in -πτ- utile nella sede metrica del verso tragico;¹⁸ è a sua volta citato nelle *Nuvole* (v. 967, Παλλάδα περσέπολιν δεινάν), come verso incipitario di uno dei canti che un tempo, secondo l'argomentazione del Discorso migliore, i giovani educati con la giusta disciplina erano tenuti a imparare a memoria.¹⁹

Il grado apofonico pieno con vocalismo *e* della radice *περσ-* rende l'aggettivo di derivazione omerica doppiamente espressivo, in quanto riecheggia, in modo paronomastico, il nome dei protagonisti, Πέρσαι.²⁰ Il gioco fonico²¹ lega paretimologicamente il soggetto all'azione, alludendo al destino che aspetta i persiani. Al v. 178 il verbo *πέρσαι* è usato dalla regina per ribadire lo scopo-destino della spedizione, la distruzione attiva di città.²² Ma sarà invece l'impero persiano a essere schiacciato definitivamente:²³ contrariamente alle aspettative, la distruzione verrà subìta dai persiani anziché perpetrata.

Un elemento d'innovazione rispetto all'uso omerico è inoltre costituito dal fatto che, mentre nell'epica l'epiteto 'distruttore di città' è riferito a un eroe o a una divinità, quindi a un'individualità singola, in questo caso viene a identificare tutte le schiere. L'aggettivo omerico connota nell'epica il trionfo greco della distruzione di Troia: infatti il personaggio che più di tutti si fregia dell'epiteto è Odisseo,²⁴ artefice del sacco della città. Nel rielaborare il termine epico, invertendo per giunta gli elementi del composto in modo tale da farvi risuonare la radice *περσ-*, Eschilo lo attribuisce questa volta all'esercito persiano: il nuovo destinatario dell'epiteto allude anche all'idea dell'invasione persiana come risposta alla guerra di Troia.²⁵ Di Serse

17 PMG 735 = Lamprocl. fr. 1 e Stesich. fr. dub. 322a D.-F. (vedi commento in Davies, Finglass, 2014, 595-6). Nel caso sia di Lamprocle non ci sono elementi per stabilire se l'aggettivo sia stato usato prima dei *Persiani*. Cf. Citti 1994, 28 nota 32.

18 Sideras 1971, 72 e 118-19.

19 Cf. anche la discussione che ne fanno Dover 1968, 215 e Sommerstein 1982, 207.

20 Cf. Hdt. 7.220.4; Kranz 1988, 287-9. L'epiteto *περσέπ(τ)ολις* inoltre richiama il nome della città persiana Persepoli, che però compare in fonti molto più tarde di Eschilo (Garvie 2009, 72).

21 A cui si allude forse anche in OC 703 (Rodighiero 1998, 204), in riferimento ai distruttori dell'ulivo sacro di Atene.

22 Cf. v. 103 *πολέμους πυργοδακτους* (l'aggettivo è *hapax*, vedi Garvie 2009, 81 per la corretta interpretazione); anche al v. 865, a proposito delle imprese precedenti di Dario, si dice che egli *εἶλε πόλεις*.

23 V. 714, citato *infra*.

24 Dee 2000, 583.

25 Cf. Hdt 1.5.1 e Hall 1989, 68-9. Il tema risulta ancora più evidente quando il focus si sposta sul destino di Atene (vv. 348 e 714, citati *infra*).

sono enfatizzati altri aspetti,²⁶ ma nel contesto assume un'importanza primaria proprio l'aggressività dello schieramento nella sua interezza, che si muove all'unisono avanzando inarrestabile. L'aggettivo di matrice omerica ha anche altre attestazioni nelle tragedie di Eschilo: in *Ag.* 471-3 è il coro a sperare di *non* essere un distruttore di città né subire l'eventualità della prigionia:

μήτ' εἶην πτολιπόρθης
μήτ' οὖν αὐτὸς ἀλοὺς ὑπ' ἄλ-
λων βίον κατίδοιμι.

che io non sia distruttore di città
né io, da prigioniero, debba vedere
la mia vita nelle mani di altri.

Se da un lato quindi il coro si augura di non essere implicato nelle crude vicende della guerra, dall'altro si rivolge poi ad Agamennone usando lo stesso aggettivo, in segno di onore e rispetto (vv. 783-4):²⁷

ἄγε, δῆ, βασιλεῦ, Τροίας πτολίπορθ',
Ἄτρεώς γένεθλον,

ebbene, re, distruttore di Troia,
stirpe di Atreo

L'epiteto dunque enfatizza la virtù guerriera; ma nei *Persiani* l'esercito non è certo destinato alla vittoria, e il prosieguo della tragedia lo mostrerà. Lo sviluppo in questa direzione avviene già quando la regina sta cercando di comprendere l'accaduto e, quasi con stupore, chiede se la città degli ateniesi sia rimasta integra, scampando alla distruzione (v. 348):

ἔτ' ἄρ' Ἀθηνῶν ἔστ' ἀπόρθητος πόλις;

dunque la città di Atene è indistrutta?

Si tratterebbe di un caso eccezionale, che smentirebbe l'indiscussa potenza distruttiva dell'esercito persiano. Il nesso ἀπόρθητος πόλις

²⁶ Meriterebbe un saggio a parte la figura di Serse nei *Persiani*; mi limito a rinviare a Giordano 2019, 152, che si concentra sull'aggettivo omerico θούριος che caratterizza Serse. Riferita a lui è anche la formula epica ἰσόθεος φῶς: «la clausola epica assume nel nuovo contesto una pertinenza specifica all'idea della regalità persiana, di un re non solo simile a un dio, ma lui stesso essere divino» (Marchiori 1999, 55). Sul re persiano come divinità cf. Hall 1989, 90-3.

²⁷ Cf. Medda 2017, 3: 6-7.

è molto raro in poesia: oltre all'unico parallelo omerico, citato poco oltre, compare con una leggera variazione solo in Eur. *Hec.* 906.²⁸ L'attonita sospensione dura però poco, in quanto presto si scopre che non solo Atene è vittoriosa, ma tutta la civiltà persiana è stata anientata (v. 714):

διαπεπόρθηται τὰ Περσῶν πράγμαθ', ὡς εἶπεῖν ἔπος.

le sorti dei Persiani sono distrutte, a quanto si dice.

L'uso della figura etimologica e dell'allitterazione - prima con la πόλις Atene, poi con l'impero rivale, Περσῶν - rafforza il rovesciamento del paradigma: Atene è un nemico molto potente, che non solo scardina l'invincibilità persiana ma, anzi, capovolge lo schema infliggendo proprio all'esercito di Serse il destino di sconfitta.

Un simile procedimento logico si presenta nell'*Iliade*, in riferimento al muro eretto dagli Achei per proteggere le navi; nel passo si nota la ricorrenza ravvicinata di ἀπόρθητος e πέρθετο (12.10-11 e 15):

ὄφρα μὲν Ἐκτωρ ζωὸς ἔην καὶ μῆνι Ἀχιλλεύς
καὶ Πριάμοιο ἄνακτος ἀπόρθητος πόλις ἔπλεν,
[...]
πέρθετο δὲ Πριάμοιο πόλις δεκάτῳ ἐνιαυτῷ

finché Ettore era vivo e Achille infuriava
e la città del sovrano Priamo restava indistrutta
[...]

e dopo che al decimo anno la città di Priamo fu distrutta

Sia il *locus* omerico che il verso dell'*Ecuba* indicano che Troia non potrà restare ἀπόρθητος, in quanto il suo destino è di cadere per mano greca; e, in particolare, sarà distrutta dall'ingegno dell'eroe πτολίπορθος per eccellenza, Odisseo. Il mondo orientale, in una diversa epoca storica, prova a sottomettere Atene, che però è capace non solo di resistere all'invasione, ma anche di infliggere una seconda rovinosa sconfitta ai popoli asiatici. La πόλις greca non segue lo stesso destino di Troia, ma si fregia di rimanere definitivamente ἀπόρθητος, in quanto la sua integrità non è temporanea o soggetta a condizioni.

La vittoria greca avviene nonostante la schiacciante superiorità numerica persiana, che nel canto del coro è enfatizzata con diverse

28 οὐ μὲν, ὦ πατρὶς Ἰλιάς, | τῶν ἀπορθητῶν πόλις οὐκέτι λέξῃ, canta il coro di prigioniere troiane piangendo per la caduta della città (vv. 905-6); l'aggettivo è sostantivato in un complemento partitivo.

strategie espressive. L'antistrofe α, in responsione con i vv. 65-7, raffigura nuovamente il marciare dell'esercito; ma la messa a fuoco si sposta ora sulla lunga traversata dell'Asia che precede l'arrivo all'Ellesponto (vv. 73-5):

πολύανδρου δ' Ἀσίας θούριος ἄρχων
ἐπὶ πᾶσαν χθόνα ποιμανόριον θεῖον ἐλαύνει

l'impetuoso signore dell'Asia piena di uomini
sull'intera terra conduce un gregge divino

La prospettiva a volo d'uccello inquadra Serse e l'infinito susseguirsi di schiere che ricoprono la terra. La dimensione ipertrofica del popolo asiatico e l'estensione dei contingenti in cammino verso la Grecia accrescono nel coro il sentimento di presunta invincibilità. L'Asia, generatrice di infiniti guerrieri, si distingue per la sua prolificità (πολύανδρου²⁹ δ' Ἀσίας); l'eccesso e la sovrabbondanza sono legati del resto a diversi ambiti, materiali e astratti, come si vede dalle varie occorrenze in cui nella tragedia compaiono composti di πολυ-.³⁰ Ben quattro di essi hanno come secondo elemento -χρυσος: la celebre ricchezza persiana e il timore che venga sottratta dai nemici sono temi centrali nella caratterizzazione dei popoli orientali,³¹ e il riuso di un epiteto omerico³² dà risalto al motivo ricorrente. Al v. 9 (ἀμφὶ δὲ νόστῳ τῷ βασιλείῳ | καὶ πολυχρύσου στρατιᾶς ἤδη) l'aggettivo πολυχρύσου, tramandato da tutti i codici, è stato ritenuto corrotto da Wecklein, che propone di emendare con πολύανδρου, accettato a testo nell'edizione di West 1990. Sono entrambi epiteti frequenti,³³ tuttavia la connotazione dell'esercito come πολύχρυσος, letteralmente 'dal molto oro', non pone problemi, in quanto si riferisce al celebre lusso orientale e all'idea dell'esercito che trasporta con sé le ricchezze durante l'avanzata.³⁴

29 *Proton legomenon*, cf. Citti 1994, 29 nota 40.

30 Πολύχρυσος v. 3, 9 (ma vedi *infra*), 45, 53; inoltre πολύγομφον 71, πολύδακρυον 940, πολύδοξα 275, πολυθρέμων 33, πολύκλαυτε 674, πολυπενθή 547, πολύπονον 320. L'eccesso è una caratteristica dell'*ethos* persiano che si connota di valore morale; la prosperità unita alla mancanza di moderazione (*hybris*) conduce alla distruzione, cf. Hdt. 7.49 (Hall 1989, 70 e nota 53).

31 Hall 1989, 80-1; cf. Aesch. *Pers.* 3, 163-4, 168, 250 ss., 709, 754 ss., 826; Archil. *fr.* 19.1; Hdt. 7.41.2 e 9.80.

32 Πολύχρυσος ha cinque occorrenze epiche: è attribuito di Micene (*Od.* 3.305, *Il.* 7.180 e 11.46), Ilio (*Il.* 18.289, un altro riferimento all'oro di una città orientale) e un personaggio troiano, Dolone (*Il.* 10.315); vedi *infra*.

33 Oltre al già citato v. 73, πολύανδρος compare anche ai vv. 898 e 533.

34 Nei *Persiani* di Timoteo, lo sconfitto Serse esorta i suoi uomini a ritirarsi con le ricchezze per impedire che i greci possano trarne beneficio (*fr.* 791, vv. 190-5). Inoltre Timoth. *fr.* 790 Ἄρης τύραννος· χρυσὸν Ἑλλάς οὐ δέδοικε potrebbe alludere all'oro

L'abbondanza di uomini è invece esplicitata al v. 40, πλῆθος τ' ἀνάριθμοι,³⁵ in cui l'accusativo di relazione, quasi pleonastico, crea un ulteriore effetto di ridondanza e di accumulo all'interno del lungo catalogo dei condottieri persiani. Al v. 83, la quantità di soldati è declinata negli attributi di Serse, πολύχειρ καὶ πολυναύτας («dalle molte forze e dai molti marinai»): i due composti in πολυ- formano una dittologia di epiteti, reiterando l'allitterazione in π che pervade l'intera sezione lirica e accentuando «the double character of the expedition which will be defeated by both sea and land».³⁶ L'accostamento di due aggettivi con l'anafora di πολυ- ha due paralleli omerici nella dittologia asindetica πολύχρυσος πολύχαλκος. Si tratta di una combinazione che in *Il.* 18.288-90 enfatizza la ricchezza un tempo posseduta proprio dalla città di Troia³⁷ e poi andata distrutta:

πρὶν μὲν γὰρ Πριάμοιο πόλιν μέρορες ἄνθρωποι
πάντες μυθέσκοντο πολύχρυσον πολύχαλκον,
νῦν δὲ δὴ ἔξαπόλωλε δόμων κειμήλια καλὰ

prima tutti gli uomini mortali raccontavano
della città di Priamo dal molto oro e dal molto bronzo,
ora invece i bei tesori dei palazzi sono perduti

Gli epiteti, «occasionally used separately for ornament, are here combined and form the predicate of the sentence».³⁸ Nella seconda occorrenza (*Il.* 10.315), gli aggettivi al nominativo sono riferiti al troiano Dolone: l'accenno all'abbondanza di oro e bronzo è un'anticipazione rispetto al tentativo di offrire il riscatto formulato in seguito (vv. 378-81).³⁹

Oltre che con l'uso enfatico dei composti in πολυ-, Eschilo mette in risalto la grandezza delle forze persiane mediante la metafora che paragona le schiere a un gregge: essa non solo è funzionale alla descrizione delle dimensioni dell'esercito persiano, ma fa leva anche sull'idea che i soldati siano percepiti come una collettività. Il ποιμανόριον θεῖος, «divino gregge» che Serse conduce «sull'intera terra» (v. 75), evoca l'immagine di una massa di uomini che procedono in marcia finendo per ricoprire la superficie di tutta l'Asia; dalla

persiano come nucleo tematico dell'intero componimento, cf. Hordern 2002, 130-31 e 223-4.

35 «Since the word is rare elsewhere in Aeschylus, the number of times πλῆθος appears in the *Persians* is significant of its importance», Michelini 1982, 88.

36 Garvie 2002, 7-8.

37 Cf. *Il.* 9.401-3 e 24.543-6.

38 Edwards 1991, 180.

39 Hainsworth 1993, 186 e 192.

grandezza numerica si passa a un'estensione spaziale, quasi geografica. La metafora del gregge è già epica, anche se, come per il caso dell'epiteto 'distruttore di città', nel passaggio alla tragedia il focus si sposta dall'individualità eroica alla moltitudine dell'esercito. Nei poemi omerici, infatti, l'immagine del gregge è assunta da un'altra analogia, l'eroe come 'pastore di popoli': spesso all'accusativo (o al dativo), ποιμένα λαῶν è attribuito principalmente di Agamennone ma anche di altri. La figura del condottiero omerico, tuttavia, è in forte opposizione rispetto a quella di Serse: anziché incitare e condurre i guerrieri alla vittoria, il re persiano trascina tutti i suoi uomini nella rovina a causa della sua arroganza e dei tentativi di sottomettere la natura, con un comportamento ben lontano dall'ideale epico dell'ottenere gloria per sé e per i propri schieramenti. *L'hapax* ποιμανόριον, riecheggiando la formula omerica, è un esempio dell'innovazione lessicale di Eschilo, che si costruisce sull'ipotesto epico spostando però l'attenzione «sull'enorme massa di guerrieri, indistinta come un gregge». ⁴⁰ Non manca, tuttavia, la ripresa dell'immagine del condottiero-pastore: poco oltre la regina, informandosi sulle notizie che finora si conoscono, chiede chi sia il 'pastore' che guida l'esercito greco (vv. 241-2):

Ατ. τίς δὲ ποιμάνωρ ἔπεισι κἀπιδεσπόζει στρατῶ;
Χο. οὔτινος δοῦλοι κέκληνται φωτὸς οὐδ' ὑπήκοοι.

ATOSSA Chi è il pastore che sorveglia e comanda l'esercito?
CORIFEO Di nessun mortale si fanno chiamare schiavi, né sudditi.

Sono evidenti nel passo l'orgoglio greco e la forte presa di distanza culturale dal mondo persiano: in Grecia non esiste più un comandante supremo rispetto al quale gli uomini siano sudditi, e tanto meno schiavi. La metafora del gregge è risemantizzata rispetto all'uso epico, in quanto il significato simbolico è opposto: i vincitori non si riconoscono più nell'immaginario arcaico e superato di un comandante a capo di soldati - come nella società omerica - ma nemmeno nel modello persiano del monarca assoluto che governa su una massa di sudditi. Traspare invece il vanto per l'eccezionale indipendenza ottenuta ormai dalle *poleis* agli inizi del V secolo e fondata sull'ideale democratico. Inoltre il valore greco ne esce rafforzato dal fatto che, proprio in ragione delle alleanze fra libere città unite contro il nemico comune, nelle guerre persiane è stato sgominato un esercito ben più numeroso e sicuro delle proprie possibilità e risorse.

Una seconda metafora tratta dal mondo animale accosta il movimento frenetico dei soldati a uno sciame di api che vola via (vv. 126-9):

⁴⁰ Citti 1994, 29.

πᾶς γὰρ ἰππηλάτας καὶ πεδοστιβῆς λεῶς
 σμήνος ὧς ἐκλείοιπεν μελισσᾶν ξὺν ὀρχάμῳ στρατοῦ

tutta la massa di cavalieri e di fanti
 come uno sciame d'api è volata via con il capo dell'esercito

Garvie 2009, 90 segnala come parallelo omerico *Il.* 2.85-93; la similitudine iliadica è molto più estesa e si sofferma descrittivamente sul volo delle api che escono dalla cavità nella roccia e si posano a nugoli sui fiori quando è primavera. Inoltre il *comparandum* è costituito dalla folla di guerrieri che si reca all'assemblea, accalcandosi in gran numero ma arrivando in piccoli gruppi. Se effettivamente Eschilo aveva memoria di questo passo omerico, si tratterebbe di una condensazione sintetica dell'immagine. Si nota d'altra parte la forte connotazione omerica del termine λεῶς, forma attica del λαός⁴¹ che nell'epica indica anche la compagine guerriera al seguito di un eroe. Infine, a esagerare nuovamente l'ipertrofia dell'esercito persiano corre anche la dittologia di sostantivi, ovvero la menzione dei fanti e dei cavalieri, secondo uno schema già osservato per l'aggettivazione.

I soldati, dunque, avanzano compatti come un gregge e veloci come api, riversandosi in numeri così elevati da ricoprire il suolo dell'immensa terra asiatica; la quantità di uomini, frutto diretto della prolificità dell'Asia, è proporzionale all'estensione delle regioni che devono essere attraversate prima di giungere al mare. Invadere la Grecia, la terra che sta sull'altra riva, significa però superare il mare – un ostacolo che Serse prova a neutralizzare cercando di trasformarlo in terra grazie al ponte dell'Ellesponto, in modo tale da garantire che l'esercito possa proseguire la sua marcia terrestre. L'impresa dei persiani, dunque, si gioca nel tentativo di colmare il divario fra terra e mare; ma la frattura geografica dell'Ellesponto non può essere ricongiunta, in quanto il mare e la volontà divina si oppongono allo snaturamento che Serse vorrebbe imporre.

Le immagini del gregge, della distruzione di città, dell'avanzata persiana nascono da rielaborazioni di materiale omerico e sono legate a un'ambientazione sulla terraferma; allo stesso modo, anche il mare viene rappresentato in termini omerici, che, elevando stilisticamente il lessico, accentuano l'importanza narrativa (e tragica) che esso assume.

Il coro degli anziani si sofferma inizialmente su un'istantanea che immortalava il primo momento in cui i persiani si approcciarono al mare, osservandolo e, per estensione, apprendendo l'arte della navigazione (vv. 108-12):

⁴¹ Già comparso al v. 92; l'alternanza fra la forma omerica e quella attica è legata qui a ragioni metriche (Garvie 2009, 89-90).

ἔμαθον δ' εὐρυπόροιο θαλάσσης
 πολιοινομένης πνεύματι λάβρω
 ἔσορᾶν πόντιον ἄλλος

impararono a contemplare il recinto acquoso
 del mare dalle ampie vie
 che incanutisce nella sferzata del vento

Il passo si distingue per la ricercatezza dei termini che contribuiscono a impreziosire l'immagine incastonata nell'iperbato (ἔμαθον ... ἔσορᾶν πόντιον ἄλλος).⁴² Spicca εὐρυπόροιο θαλάσσης, un riuso della formula epica θαλάσσης εὐρυπόροιο, che ha tre occorrenze in clausola esametrica.⁴³ Solitamente la sequenza di due sillabe brevi e due lunghe del metro ionico *a minore* non favorisce l'inserimento di formule dattiliche; in questo caso l'inversione nell'ordine delle parole adatta la clausola omerica alla struttura dei dimetri ionici catalettici in sinafia.⁴⁴ La ripresa eschilea di questa formula epica è un *unicum* nella poesia greca; inoltre, neoformazione (e *hapax*) è anche πολιοινομένης, che condivide la radice dell'aggettivo omerico πολιός, solitamente riferito al colore grigio del mare in un giorno nuvoloso.⁴⁵ Grande forza retorica ha anche la *iunctura* πόντιον ἄλλος, che descrive la distesa marina come un recinto: è una metafora attestata, con gli stessi termini, anche da Bacchilide (πόντιόν τέ νιν | δέξατο θελημὸν ἄλλος, «lo accolse | il placido recinto del mare», 17.84-5).⁴⁶ Si nota peraltro nel passo eschileo anche una caratteristica tipica delle similitudini marine già dei poemi omerici, ovvero l'accumularsi di parole e sinonimi, nell'accostamento di diverse figure retoriche che si combinano insieme per creare un quadro di grande impatto visivo.

Un altro elemento espresso con un aggettivo omerico è la forza del vento, il λάβρον πνεῦμα all'origine dell'ingrossarsi dei flutti quando la tempesta si avvicina. Nell'*Iliade*, ad esempio, le scene in cui è descritta la violenza del mare sono funzionali all'elaborazione delle similitudini che paragonano la furia della tempesta all'impeto guerresco, non solo dei guerrieri in gruppo (15.380-2) ma anche di singoli eroi; in 15.624-5 è Ettore che nel combattimento si scaglia sui nemici come un'onda contro le murate della nave:

⁴² Marchiori 1999, 56.

⁴³ *Il.* 15.381; *Od.* 4.432, 12.2.

⁴⁴ Cf. anche Marchiori 1995, 124.

⁴⁵ Garvie 2009, 82.

⁴⁶ Il ditirambo ha una datazione anteriore al 495 (Maehler 2003, LI). Per il mare come recinto cf. Aesch. *Supp.* 868 ἀλίρρυτον ἄλλος.

ἐν δ' ἔπεισ' ὥς ὅτε κῦμα θοῆι ἐν νηϊ πέσησιν
 λάβρον ὑπαὶ νεφέων ἀνεμοτρεφές

si abbatté come quando il flutto si abbatte
 sulla nave veloce, violento, nutrito dal vento sotto le nuvole

L'immaginario del mare e l'irruenza del combattimento sono collegati anche nella metafora eschilea dell'esercito persiano come un'onda (vv. 87-90):

δόκιμος δ' οὔτις ὑποστὰς μεγάλῳ ρεύματι φωτῶν
 ὄχυροῖς ἔρκεσιν εἴργειν ἄμαχον κῦμα θαλάσσης·

nessuno, opponendosi all'enorme ondata di uomini,
 è in grado di trattenere l'invincibile flutto del mare con solide
 [dighe

L'analogia è costruita sulla presunta invincibilità dell'esercito: nessuno può sconfiggere i persiani così come nessuno può vincere la potenza del flutto marino. Eschilo però fonde insieme *illustrans* e *illustrandum* nel nesso *ρεύμα φωτῶν*,⁴⁷ in quanto il flutto appartiene concettualmente al primo, mentre gli uomini al secondo: per questo «the first element of comparison is in effect already a metaphor».⁴⁸ La costruzione della metafora è basata sul fatto che il mare sia invincibile; ma se effettivamente è così, e nessuno può sconfiggerlo, significa che il tentativo persiano di sottometterlo con la costruzione del ponte sia per sua natura fallimentare. Lo sviluppo della trama confermerà che il mare non si lascia aggioare: proprio la sua invincibilità – che era termine di paragone a indicare l'imbattibilità dell'esercito – sarà in realtà la *causa* del fallimento dell'impresa persiana. La realtà dei fatti rovescia completamente e contraddice il senso figurato della metafora: l'analogia che il coro usa per glorificare l'esercito esprime, con intensa ironia tragica, il contrario di ciò che gli anziani intendono. La metafora, infatti, si libera del figurato e il piano oggettivo si impone sull'immagine costruita stravolgendone il significato.

La forza espressiva dell'analogia è enfatizzata anche dal riuso della frequente *iunctura* epica *κῦμα θαλάσσης*, che in Omero compare in due casi con l'attributo *εὐρυπόροιο*.⁴⁹ Inoltre, *ἄμαχον κῦμα θαλάσσης* riprende la formula *ἄμαιμακέτοιο θαλάσσης* di Hes. *Sc.* 207, con enallage e sostituzione metafrastica dell'aggettivo arcaico con

⁴⁷ Cf. v. 412 *ρεύμα* Περσικοῦ στρατοῦ.

⁴⁸ Garvie 2009, 79; cf. anche Rosenmeyer 1982, 121-7.

⁴⁹ *κῦμα θαλάσσης εὐρυπόροιο*, *Il.* 15.381 e *Od.* 12.2.

il più comune ἄμαχον.⁵⁰ L'idea di trattenere il mare con le dighe (ἔρκεσιν v. 90) riecheggia una similitudine omerica in cui la furia guerresca di Diomede è paragonata alla violenza di un fiume che esonda (*Il.* 5.87-93). L'immagine è affine al passo eschileo, e al v. 90 si dice che «non lo trattengono i recinti delle vigne rigogliose» (οὐτ' ἄρα ἔρκεα ἴσχει ἀλώων ἐριθηλέων).

Con lo stesso procedimento osservato a proposito dell'esercito 'distuttore di città', l'immagine dell'eroe che si lancia contro le schiere nemiche con la stessa veemenza dei flutti è rifunzionalizzata da Eschilo per attribuirlo all'intero esercito. L'ondata (ῥεῦμα) di uomini è come un flusso di acqua in piena che dovrebbe superare ogni ostacolo; tenta di oltrepassare le difficoltà dell'Ellesponto ma verrà sopraffatta proprio dai flutti veri, in una sovrapposizione di metafore omeriche che Eschilo reinventa e rifunzionalizza. L'immaginario epico del mare è risemantizzato, in quanto «si colora di una luce sinistra, quando si pensi che proprio il mare e le navi [...] risultano poi lo strumento fondamentale della rovina dell'esercito persiano».⁵¹ La forza del mare non è più un vero termine di paragone per l'invulnerabilità ma sarà essa stessa la ragione della disfatta: sia perché il mare dell'Ellesponto si oppone alla *hybris* di Serse (che vuole renderlo terra calpestabile), sia perché la guerra che i persiani, negli ultimi versi della parodo, immaginano sulla terraferma (vv. 148-9)⁵² sarà vinta invece dai greci a partire dal mare di Salamina.

3 La prefigurazione del lutto

Nella parodo il coro non conosce ancora gli esiti della guerra: non sa se l'esercito farà ritorno e quanto gravi saranno le sue perdite. Nell'atmosfera di attesa e sospensione gli anziani riversano da un lato la speranza nell'invincibilità degli immensi contingenti che sono partiti, dall'altro un sentimento d'angoscia nato dall'incertezza e da un oscuro istinto.⁵³ Del resto già il primo participio τῶν οἰχομένων di *Pers.* 1, in una posizione preminente che chiude il primo dimetro anaapestico, sottende un'ambiguità nel verbo, che indica l'azione di 'andare, partire' - in riferimento ai soldati che hanno intrapreso la

⁵⁰ Marchiori 1999, 50.

⁵¹ Di Benedetto 1978, 10-11.

⁵² Sommerstein 2010, 47. I nemici greci sono designati come δουρῖκλυτοι ἄνδρες (vv. 85-6): l'arma (e l'aggettivo è un altro epicismo marcato in quanto «common Homeric formulaic epithet», Garvie 2009, 78) per cui si distinguono è legata al combattimento a terra e alla falange oplitica.

⁵³ Cf. Herington 1985, 142, in cui è analizzata - tra le tecniche narrative sfruttate da Eschilo proprio a partire dalle «lezioni» dell'eredità omerica - la capacità di creare la *suspense* privilegiando il potere della parola rispetto all'immediatezza dell'azione.

spedizione - ma anche quella metaforica di 'andarsene, morire',⁵⁴ destino che ugualmente toccherà agli uomini privati del ritorno.

Si avverte fin da subito nella parodo l'ombra del presagio, un sentimento di inquietudine che è esplicitato ai vv. 10-11:

κακόμαντις ἄγαν ὀροσλοπεῖται
θυμὸς ἔσωθεν·

troppo mi tormenta dentro
l'animo indovino di mali

L'attributo κακόμαντις è un nuovo conio modellato su μάντι κακῶν, l'insulto che Agamennone rivolge a Calcante in un moto di sdegno nel primo libro dell'*Iliade* (1.106-8):

“μάντι κακῶν, οὐ πῶ ποτέ μοι τὸ κρήγυον εἶπες·
αἰεὶ τοι τὰ κάκ' ἐστὶ φίλα φρεσὶ μαντεύεσθαι,
ἐσθλὸν δ' οὔτε τί πω εἶπες ἔπος οὐδ' ἐτέλεσσας.”

«Indovino di mali, mai che tu mi dica qualcosa di buono!
Sempre ti è gradito in cuore profetizzare disgrazie,
mai hai detto una parola di buon augurio, né l'hai compiuta!»

Agamennone fa riferimento alle profezie negative e frustranti che l'indovino ha pronunciato, sottolineando allo stesso tempo l'idea che la parola dell'oracolo abbia il potere di 'creare' la realtà. In questo caso l'insulto «indovino di mali» ha un senso concreto e letterale, sia perché Calcante è effettivamente un indovino, sia perché ha previsto sciagure nei riguardi di Agamennone.

A partire da questa reminiscenza omerica, Eschilo ricombina in modo nuovo l'espressione condensando le due parole in un'unica neoformazione. Il termine, inoltre, non è riferito a una persona - tanto meno a un reale indovino - bensì allo θυμός, l'animo che avverte il cattivo presagio, in una dimensione che si fa molto più interiorizzata. Lo θυμός stesso diventa dunque il soggetto dell'azione, e ha il potere di presagire le sciagure come un indovino; la metafora costruita

54 L'*hypothesis* dei *Persiani* attesta che *Pers.* 1 è una citazione del verso di Frinico Τάδ' ἐστὶ Περσῶν τῶν πάλαι βεβηκότων, data la somiglianza di lessico, contenuto e sintassi (*TrGF* I, Phrynichus F8). La scelta del participio però segna una modifica: βεβηκότων è già eufemistico per la morte (cf. *Pers.* 1002-3, in cui βεβᾶσι è riferito ai capi dell'esercito), ma οἰχομένων rafforza il concetto in quanto è un verbo «which has a strong tendency to imply 'never to return'» (Sommerstein 2010, 45). È peraltro utilizzato altre due volte nella parodo, al v. 13 e 60 (e, più in seguito, ai vv. 252, 546, 916 - le ultime due occorrenze al participio), e di nuovo rende l'ambivalenza degli uomini partiti e morti.

sull'epiteto *κακόμαντις*, riformulato a partire da un allocutivo omerico, esprime poeticamente l'istintività del coro e le sue sensazioni, ancora prima che conosca effettivamente la verità. Analogamente, al v. 224 il corifeo conclude i consigli offerti alla regina per reagire al sogno facendo di nuovo riferimento all'animo dotato di capacità veggente:

ταῦτα θυμόμαντις ὧν σοι πρευμενῶς παρήνεσα·

questo ti ho raccomandato benevolmente, con animo profetico

L'*hapax* *θυμόμαντις* unisce in un ulteriore composto lo *θυμός* alla metafora del *μάντις*; si tratta di una variazione sul tema, in quanto, nel nuovo contesto, la capacità dell'animo di presagire il futuro si spoglia di ogni timore, orientandosi piuttosto a un tono rassicurante e fiducioso (*πρευμενῶς*) che possa confortare la regina.⁵⁵

Il *κακόμαντις θυμός* all'inizio della parodo, invece, è inquieto nel profondo (*ἔσωθεν*):⁵⁶ il verbo usato, *ὀρσολοπεύεται*, è a sua volta un termine molto raro dall'etimologia incerta.⁵⁷ Tra le pochissime ulteriori occorrenze, lo si trova nell'atmosfera leggera e giocosa che caratterizza l'*Inno a Mercurio*, nel contesto delle lamentele di Hermes, che accusa Apollo di tormentarlo perché adirato per il furto delle vacche (*ἦ με βοῶν ἔνεχ' ὧδε χολούμενος ὀρσολοπεύεις*, «così mi tormenti, arrabbiato, per le vacche», *H. Hom. Merc.* 4.308). Il significato è 'tormentare, disturbare', e nel *locus* il termine ricercato è inserito però in una situazione triviale; in ogni caso l'accostamento di una neoforazione che ha origine da una celebre espressione omerica e di un verbo di registro linguistico particolarmente elevato⁵⁸ innalza lo stile enfatizzando l'angoscia del coro.

La forza della metafora risulta accentuata se si confronta con l'altra occorrenza eschilea di *κακόμαντις*: nei *Sette a Tebe* il coro esprime l'orrore di ciò che potrebbe avvenire in seguito al rifiuto di Eteocle di rinunciare allo scontro con il fratello (vv. 720-5), ed è l'Erinni a essere concretamente «indovina di mali» in quanto enfatizza le sciagure. Invece nel *locus* dei *Persiani* la particolarità sta nel fatto che *κακόμαντις* sia legato allo *θυμός*, che, a differenza di un reale indovino, può presagire solo in modo indiziale e istintivo - senza conoscere effettivamente ciò che deve accadere ma limitandosi a dar voce alla

⁵⁵ Cf. v. 225 *εὗ δὲ πανταχῆ τελεῖν σοι τῶνδε κρίνομεν πέρι* e Garvie 2009, 131.

⁵⁶ Cf. *Ag.* 991-2.

⁵⁷ Vedi Garvie 2009, 52 e Burzacchini 1980, 141-2.

⁵⁸ Il verbo, di diatesi attiva nell'inno omerico, è qui al medio-passivo, a indicare l'azione riflessiva. La ricercatezza del termine è notata da Esichio, che vi dedica una glossa (Hesych. o 1331 Latte): vedi Citti 1994, 23-4 e nota 9.

propria angoscia, razionalmente ancora immotivata. La pre-visione dello θυμός non ha un oggetto specifico; ma è proprio l'indeterminatezza a rendere la metafora tanto «più oscuramente inquietante».⁵⁹

Sebbene la parodo si concentri poi nella descrizione della magnificenza dei contingenti persiani, il presagio negativo che aleggia all'inizio viene ripreso e ampliato nelle ultime immagini che il coro tratteggia (vv. 115-19):

ταῦτά μοι μελαγχίτων φρήν ἀμύσσεται φόβῳ,
 “ὄᾶ
 Περσικοῦ στρατεύματος”, τοῦδε μὴ πόλις πύθη-
 ται, κένανδρον μέγ’ ἄστυ Σουσίδος·

per questo la mente vestita di nero si graffia per la paura
 «oà!
 per l'esercito persiano» - che la città non lo venga a sapere,
 che la città di Susa è vuota di uomini!

Il tema della κενανδρία si oppone alla πολυανδρία: l'Asia prima della spedizione era pullulante di uomini, ma il nefasto progetto di Serse la renderà vuota, annullando in un unico empio gesto la vita e il destino di un'intera generazione.

L'espressione più interessante è però la «mente vestita di nero» che «si graffia» (μελαγχίτων φρήν ἀμύσσεται, vv. 115-16): vi risuona l'eco omerica, e l'analisi di altri paralleli sviscera la complessa costruzione della metafora. Data la ricchezza semantica del sintagma, vale la pena disgiungere analiticamente i due elementi sintattici: in primo luogo sarà quindi trattato il soggetto dell'azione, la «mente vestita di nero» che presenta numerosi rimandi nell'*epos* e nelle altre tragedie eschilee, in seguito il significato e le implicazioni del verbo nel contesto del passo.

Già l'epica omerica connota la mente (o al plurale le φρένες)⁶⁰ con il colore nero: il sopraggiungere di un'emozione forte crea un liquido⁶¹ che si riversa nel petto tingendo le φρένες di una sfumatura scura.⁶² Diversi stati d'animo e passioni *riempiono* le φρένες come sostan-

⁵⁹ Citti 1994, 23.

⁶⁰ Per un'analisi delle φρένες e degli altri organi mentali sede delle attività intellettive ed emotive vedi Sansone 1975; Jahn 1987; Padel 1992; Pelliccia 1995; Clarke 1999; Pelliccia 2012.

⁶¹ Il procedimento è analogo a quello del pensiero, che fluisce nel corpo come il respiro: «thought flows as an oozing fluid», e si mescola con i liquidi corporei (Clarke 1999, 86-7; vedi anche 79-89).

⁶² Clarke 1999, 90-1, che prosegue: «emotion arrives there - ἵκανε, ἵκετο, and similar - and covers over the φρένες as blood and other fluids flow in the chest».

ze liquide;⁶³ ma la tonalità nera della formula φρένες ἀμφὶ μέλαινα (al nominativo o all'accusativo) è legata a momenti di ira,⁶⁴ dolore⁶⁵ e coraggio.⁶⁶ Eschilo rifunzionalizza il concetto epico di 'mente nera' in un altro passo (*Eum.* 458-60):

ἔφθιθ' οὔτος οὐ καλῶς, μολῶν
εἰς οἶκον· ἀλλὰ νιν κελαινόφρων ἐμή
μήτηρ κατέκτα

egli non morì nobilmente,
dopo aver fatto ritorno a casa: ma mia madre
mente nera lo uccise

Oreste ricorda l'orribile morte del padre e l'efferato gesto della madre: l'*hapax* coniato sull'aggettivo κελαινός – anch'esso già omerico – si riferisce alla malvagità di Clitemestra, pertanto il colore nero della mente è risemantizzato e trasposto alla cornice di crudeltà che anima i piani della regina.

D'altra parte, in Eschilo, altre sedi dell'attività emotiva si tingono di nero in situazioni di angoscia simile a quella che prova il coro nel passo dei *Persiani*. In *Supp.* 785 – ritenuto però corrotto da Garvie 2009, 86 – la καρδία (o il κέαρ) diventa κελαινόχρως per l'ansia. Similmente, il coro delle *Coefore* si angoscia sentendo il lamento di Oreste e gli σπλάγχνα «si anneriscono» (σπλάγχνα δέ μοι κελαινοῦται, vv. 413-14).⁶⁷

Nel passo dei *Persiani*, tuttavia, Eschilo non riusa solo il concetto, perfettamente normalizzato nell'epica, di 'mente nera', ma costruisce un'ardita metafora intrecciandovi l'elemento della veste: il chitone della μελαγχίτων φρήν conferisce alla mente un tratto umano, ed è proprio questo dettaglio a sottolinearne l'identità personificata.

⁶³ Vedi gli esempi riportati in Clarke 1999, 90.

⁶⁴ Ad Agamennone in *Il.* 1.101-4 vengono attribuiti la mente nera e gli occhi fiammeggianti di odio (μένεος δὲ μέγα φρένες ἀμφὶ μέλαινα | πίμπλαντ', ὅσσε δέ οἱ πυρὶ λαμπρόωντι ἔϊκτην, «la mente nera traboccava | di furore, gli occhi simili a fuoco lampeggiante»). Il colore nero, legato in particolare al μένος, è «perhaps specifically identified with blood», Clarke 1999, 90 e nota 76; cf. anche Padel 1992, 23-6.

⁶⁵ E.g. *Il.* 17.83 Ἐκτορα δ' αἰνὸν ἄχος πύκασε φρένας ἀμφὶ μελαίνας, «ma un dolore tremendo avvolse Ettore nella mente nera», nel vedere i caduti in battaglia intorno a lui.

⁶⁶ E.g. *Il.* 17.498-9 ὃ δ' εὐξάμενος Διὶ πατρί | ἀλκῆς καὶ σθένεος πλήτο φρένας ἀμφὶ μελαίνας, «ed egli invocando il padre Zeus fu pieno di coraggio e forza nella mente nera».

⁶⁷ Gli σπλάγχνα indicano un complesso di organi che comprende cuore, fegato, reni e polmoni (Garvie 1986, 153). Lo studioso riflette anche sulla metafora dell'annerirsi, che potrebbe derivare dall'immaginario del mare in tempesta (cf. almeno *Il.* 7.64 μελάνει δέ τε πόντος, 9.6 κύμα κελαινόν con *Eum.* 832 κοῖμα κελαινοῦ κύματος πικρὸν μένος, «calma l'amara rabbia dal flutto nero», detto da Atena); oppure, con Sansone 1975, 76-7, gli organi si anneriscono per il flusso di sangue.

Soffermandosi sulle occorrenze in cui la mente è personificata, ci sono diversi casi in cui la scelta stilistica è più evidente, dato che la mente assume caratteristiche fisiche umane: ad esempio la mente è dotata di occhi in *Ch.* 854 οὔτοι φρέν' ἄν κλέψειεν ὠμπατωμένην («non potrà certo imbrogliare una mente che ha gli occhi aperti») e *Eum.* 104 εὐδουσα γὰρ φρήν ὄμμασιν λαμπρύνεται («quando dorme, la mente è illuminata negli occhi», ovvero vede chiaro nei sogni). Si tratta tuttavia di una metafora molto più immediata, in quanto facilmente possiamo associare le capacità della mente di addentrarsi nel pensiero a quelle della vista di penetrare la realtà fisica. Più interessante è un passo delle *Supplici* euripidee, in cui la mente ha una lingua per parlare (v. 775 εὐγλώσσοφ φρενί); anche in questo caso, tuttavia, la personificazione rimane comunque legata a una dimensione intellettuale in cui la mente stessa e gli organi fisici deputati a collegare il pensiero alla realtà – e renderlo trasmissibile, nel caso specifico della mente che proferisce parola – hanno un ruolo preminente.

Inoltre la veste non è un elemento anatomico: è assai probabile che la scelta di Eschilo di enfatizzare proprio questa caratteristica risieda nel valore simbolico della veste nera. Nel finale delle *Coefore* la veste scura è associata alle Erinni (v. 1048):⁶⁸

αἶδε, Γοργόνων δίκην,
φαιοχίτωνες

queste, simili a Gorgoni,
dalla veste scura

Nel prologo della stessa tragedia, invece, pepli neri⁶⁹ sono indossati dalle donne in lutto che si avvicinano per offrire la libagione (vv. 10-12):

τίς ποθ' ἦδ' ὀμήγυρις
στείχει γυναικῶν φάρεσιν μελαγχίμοις
πρέπουσα;

cos'è questo gruppo di donne
che si avvicina, distinguendosi
per le vesti scure?

⁶⁸ Il colore φαιός, una tonalità scura di grigio, è associato alle vesti delle Erinni anche in altre fonti: Timaeus *FGrH* 566 F 55 e *Suda* φ 180 Adler s.v. «φαιός» («passages which may derive from a reminiscence of Aeschylus' description here», Garvie 1986, 345). Per il generale aspetto scuro delle Erinni cf. *Ag.* 462, *Eum.* 52, 352, 370.

⁶⁹ Μελάγχμιος è comunemente usato da Eschilo in luogo del più semplice μέλας: *Pers.* 301, *Supp.* 719, 745 (Garvie 1986, 52); cf. anche *Eur. Ph.* 372, *El.* 513, *Rh.* 962.

Colore tradizionalmente associato alla morte già in Omero, il nero diventa quindi un veicolo semantico: il focus sulla veste scura, indossata metaforicamente dalla mente, offre già un simbolo visivo non solo dell'immagine di lutto che il coro sta descrivendo, ma anche di quanto avverrà effettivamente con il ritorno di Serse. La tunica nera diventa una prefigurazione del lutto, essendo al contempo già parte di una ritualità connessa alla morte e al lamento funebre - entrambi elementi che avranno molto spazio nel lungo *threnos* che chiude la tragedia.⁷⁰

Ma l'azione che la mente, ancora personificata, compie è altrettanto significativa: il rito funebre richiede una gestualità precisa, e la mente, vestita di nero come una fanciulla in lutto, «si graffia» (ἀμύσσειται, v. 116), in una perfetta anticipazione prototipica di ciò che avverrà nella città ripetutamente per ogni guerriero morto.⁷¹ I principali elementi finora analizzati sono rintracciabili nelle celebri scene iliadiche in cui si piange la morte di Patroclo. Innanzi tutto si può osservare il comportamento di Achille (*Il.* 18.22-5 *passim*):

ὥς φάτο· τὸν δ' ἄχος νεφέλη ἐκάλυψε μέλαινα.
[...]
νεκταρέωι δὲ χιτῶνι μέλαιν' ἀμφίζανε τέφρη

così disse; una nube nera di dolore lo avvolse.
[...]
la cenere nera sporcò la veste profumata

La nube nera di dolore fa seguito alla notizia della morte,⁷² ma, più nello specifico, è notevole che Achille si cosparga di cenere

⁷⁰ Lo stesso tema delle vesti acquisisce importanza nel prosieguo della tragedia, non solo per le vesti che identificano le donne del sogno profetico, ma anche per le vesti stracciate che indossa Serse (annunciate per la prima volta dal fantasma di Dario, vv. 832-6); cf. Garvie 2009, 87.

⁷¹ Secondo Hdt. 7.185 e 7.228 il numero di soldati persiani nell'armata si aggira sui 2-3 milioni di soldati (cf. Sommerstein 2010, 48 e 66 nota 4). Altrettante mogli e madri piangeranno i loro cari: la κενανδρία che ha colpito l'Asia porta le sue tragiche conseguenze anche nella società femminile.

⁷² La nera nube è collegata anche all'atto stesso di morire (cf. *Il.* 16.350 e *Od.* 4.180: [...] θανάτοιο μέλαν νέφος ἀμφεκάλυψε), e l'idea della morte che 'avvolge' è ripresa in *Pers.* 917 θανάτου κατὰ μοῖρα καλύψαι: Serse nell'esodo «parla come un eroe dell'epos: gli si scioglie il vigore delle membra (v. 914), e vorrebbe essere avvolto da un destino di morte (v. 915 ss.)» (Marchiori 1999, 58). La reazione dolorosa di Achille risulta ancora più enfatizzata, in quanto «the language of mourning is mingled with that of death» (Edwards 1991, 144): alla vista di Patroclo morto è come se egli stesso si sentisse a sua volta morire. La stessa perifrasi è usata in contesti simili, di nuovo a indicare la forte emozione suscitata da una notizia di morte, reale o presunta: a proposito di Ettore, al quale è appena morto un compagno in *Il.* 17.591, e di Laerte che crede che Odisseo sia davvero morto (*Od.* 24.315-17). Nel caso di Achille, tuttavia, la presenza delle donne che piangono e soprattutto delle Nereidi insieme a Teti prefigura il funerale stesso di Achille (Rutherford 2019, 95), la cui morte imminente è esplicitata ai vv. 89 ss.

imbrattando in questo caso il chitone che diventa nero, un potente gesto rituale. È significativa anche la reazione di Briseide, che quando vede Patroclo morto si getta su di lui piangendo e coprendo il proprio corpo di graffi (*Il.* 19.283-5):

ὥς ἴδε Πάτροκλον δεδαϊγμένον ὄξει χαλκῶι,
ἀμφ' αὐτῶι χυμένη λίγ' ἐκώκυε, χερσὶ δ' ἄμυσσεν
στήθεά τ' ἠδ' ἀπαλήν δειρήν ἰδὲ καλὰ πρόσωπα.

Quando vide Patroclo trafitto dal bronzo acuto
gettandosi su di lui gridava piangendo, con le mani si graffiava
il petto, il collo morbido e il bel viso.

La gestualità del lutto è fatta quindi di atti codificati - e di parole precise: il verbo utilizzato è sempre ἀμύσσω, che Eschilo riprende attribuendolo però alla «mente vestita di nero» (vv. 115-16 già citati); l'immagine che così si delinea, nell'estrema essenzialità di un soggetto e un verbo, rispetta le tradizioni del lamento funebre, sia nel chitone scuro che nell'atto di ferirsi. Ma la metafora personificata è tanto più espressiva perché a compiere questi gesti non è - finora - una persona in lutto, bensì un soggetto astratto, una mente che coglie in anticipo l'atmosfera del compianto prima che sia dichiarato, e nel riserbo della sua veste nera si graffia, rivolgendo all'interiorità l'espressione del dolore; dopo tutto, per il momento non si tratta che di un presagio angoscioso, un'oscura creazione partorita dall'inquietudine.

L'uso figurato di ἀμύσσω nel gesto di 'graffiarsi il cuore', per indicare un tormento interiore, è del resto omerico, sebbene sia collegato specificamente a una manifestazione di rabbia.⁷³ Nel primo libro dell'*Iliade*, ad esempio, Achille rinfaccia ad Agamennone le sue scelte egoistiche (vv. 243-4):

σὺ δ' ἔνδοθι θυμὸν ἀμύξεις
χωόμενος, ὅ τ' ἄριστον Ἀχαιῶν οὐδὲν ἔτισας

ma dentro di te ti graffierai il cuore,
furioso, perché non hai ricompensato il migliore degli Achei

La stessa metafora ha alcune attestazioni anche nei ditirambi di Bacchilide: 17.18-19 καρδίαν τέ οἱ | σχέτλιον ἄμυξεν ἄλγος «l'infelice destino gli graffiò il cuore» e 18.11 ἦ τί τοι κραδίαν ἀμύσσει; («cos'è

⁷³ Cf. però anche la metafora affine del 'divorarsi il cuore' per l'ansia o il rimpianto: Sapph. fr. 96.17 λέπταν ποι φρένα [...] βόρηται presenta anche la φρήν come sede dello stato d'animo. Neri 2021, 738 sottolinea il contrasto tra l'aggettivo e il verbo 'divorare', segnalando anche i paralleli omerici di *Il.* 6.202, 7.301, *Od.* 9.75 = 10.143.

che graffia il tuo cuore?»). Il nesso καρδίαν ἀμύσσει compare ancora identico in *Pers.* 161 quando la regina esplicita la sua ansia: καί με καρδίαν ἀμύσσει φροντίς, «e la preoccupazione mi graffia il cuore».

La prefigurazione del lutto si riverbera poi nell'immagine delle donne che strazieranno le vesti con le unghie. L'immaginazione del coro si traduce di nuovo in scene visualizzabili, che per piccoli particolari illustrano un quadro di dolore e riti funebri per gli uomini che non saranno mai più di ritorno (vv. 120-5):

καὶ τὸ Κισσίῳν πόλισμ' ἀντίδουπον ῥσεται,
 «ὄα»,
 τοῦτ' ἔπος γυναικοπληθῆς ὄμιλος ἀπύων,
 βυσσίνοις δ' ἐν πέπλοις πέση λακίς.

e la rocca di Cissia leverà di nuovo il grido
 «oà»,
 una folla di donne che fa riecheggiare questa parola,
 sui pepli di bisso cadrà lo strazio.

La parodo si conclude infine con nuove immagini di sofferenza evocate dai letti nuziali vuoti e pieni di lacrime: i vv. 134-7 λέκτρα δ' ἀνδρῶν πόθῳ | πῖμπλαται δακρύμασιν («i letti sono pieni di lacrime | per desiderio dei mariti») riecheggiano il dolore di Penelope in *Od.* 203-5, in cui la regina crede di piangere per lo sposo scomparso (e infatti il verbo riferito a lui è all'imperfetto, ἐπεὶ ἔξοχος ἦεν Ἀχαιῶν), senza sapere che egli invece è solo lontano, ma alla fine riuscirà a tornare a Itaca.

Nel primo stasimo il dolore esplode nella descrizione dei veli squarciati (537-8), delle vesti bagnate di pianto (539-40) e del particolare struggente degli abbracci che non ci saranno più (vv. 543-5). Anche nella dimensione femminile, il destino nefasto non coinvolge una singola donna ma un'intera generazione. L'ingente quantità di morti in guerra causata da Serse si rispecchia nell'altrettanto grande numero di spose la cui vita matrimoniale è d'improvviso troncata, sostituita dal *pothos*, il desiderio dei mariti lontani che questa volta davvero non faranno più ritorno.

Al contrario di Penelope, le donne persiane non hanno alcuna possibilità di un finale felice, anche se, paradossalmente, nel canto iniziale il coro è ancora a un livello di conoscenza dei fatti quasi inesistente; l'istinto del κακόμαντις θυμός, tuttavia, presagisce già con ineluttabile chiarezza gli esiti della guerra e il dolore che ne deriverà.

4 Conclusioni

I temi presi in esame sono solo un esempio dell'abilità di Eschilo di adottare gli elementi della tradizione e il materiale omerico e reinventarli: non solo egli cita espressioni formulari di cui ha memoria, come nel caso degli attributi del mare, ma rielabora il linguaggio in continue metafore, neoformazioni, allusioni. Molti dei *Leitmotive* più importanti della tragedia hanno delle ascendenze omeriche, che diventano funzionali alla creazione di nuovi significati e livelli semantici. Nell'esercito persiano, immenso come la terra da cui proviene, confluiscono le caratteristiche degli eroi dell'epos, in una dimensione che però privilegia, rispetto all'ideologia epica, la forza collettiva dell'esercito anziché di un singolo condottiero. L'immaginario del mare, inoltre, a partire dagli epiteti omerici diventa veicolo metaforico per equiparare l'immensità dei contingenti all'invincibilità dei flutti, in un'analogia che sfida i limiti del figurato colorandosi di ironia tragica. Proprio perché il mare è invincibile (e non accetta di essere terra calpestabile) i persiani sono destinati a fallire; ha origine così la catena di sciagure che si abbatte sulla civiltà persiana, progressivamente decimata in quelle sterminate risorsero di uomini di cui l'Asia si faceva vanto. E gli anziani della corte, in una visione saggia e istintiva, prefigurano già la catastrofe, dipingendola in piccole scene dominate dal colore scuro della «mente vestita di nero», già pronta a celebrare l'infinità dei lutti.

Nella ricchezza delle espressioni e delle immagini si vede anche la freschezza dello stile di Eschilo, in cui sia le similitudini ampie sia il dettaglio più elegante e sintetico riprendono la tradizione omerica rendendola propria; e nella maggior parte dei casi la rielaborazione ha origine da singole parole che acquisiscono carattere polisemico, che il poeta-tragediografo veicola soprattutto nell'espressività dei composti. L'immaginazione metaforica, supportata dall'estrema incisività del lessico, crea costruzioni del pensiero di altissimo valore poetico, spesso a partire da una trama sottilissima di nuove creazioni che hanno origine da riformulazioni e risemantizzazioni di materiale omerico; il gioco con la tradizione poetica e la straordinaria capacità di reinventare il linguaggio ne fanno un autore che «must be regarded as simultaneously a radical innovator/inventor, and a deeply knowledgeable traditionalist» (Griffith 2009, 2).

Bibliografia

- Bonanno, M.G. (2018). *L'allusione necessaria*. Roma: Edizioni dell'Ateneo.
- Burzacchini, G. (1980). «Note sui *Persiani* di Eschilo». *Dioniso*, 51, 133-55.
- Cairns, D. (2013). *Tragedy and Archaic Greek Thought*. Swansea: Classical Press of Wales.
- Citti, V. (1994). *Eschilo e la lexis tragica*. Amsterdam: Hakkert.
- Clarke, M. (1999). *Flesh and Spirit in the Songs of Homer: A Study of Words and Myths*. Oxford: Clarendon Press.
- Davies, M.; Finglass, P.J. (2014). *Stesichorus. The Poems*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Dee, J.H. (2000). *Epitheta hominum apud Homerum*. Hildesheim: Olms-Weidmann.
- Dee, J.H. (2001). *Epitheta deorum apud Homerum*. Hildesheim: Olms-Weidmann.
- Di Benedetto, V. (1978). *L'ideologia del potere e la tragedia greca: ricerche su Eschilo*. Torino: Einaudi.
- Dover, K.J. (1968). *Aristophanes. "Clouds"*. Oxford: Clarendon Press.
- Dover, K.J. (1993). *Aristophanes. "Frogs"*. Oxford: Clarendon Press.
- Edwards, M.W. (1991). *The "Iliad": A Commentary*. Vol. 5, *Books 17-20*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Earp, F.R. (1949). *The Style of Aeschylus*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Fantuzzi, M.; Tsagalis, C. (2015). *The Greek Epic Cycle and Its Ancient Reception: A Companion*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Garner, R. (1990). *From Homer to Tragedy: The Art of Allusion in Greek Poetry*. London; New York: Routledge.
- Garvie, A.F. (1969). *Aeschylus' "Supplikes": Play and Trilogy*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Garvie, A.F. (1986). *Aeschylus. "Choephoroi"*. Oxford: Clarendon Press.
- Garvie, A.F. (2002). «Alliteration in Greek Tragedy». *Lexis*, 20, 3-12.
- Garvie, A.F. (2009). *Aeschylus. "Persae"*. Oxford: Oxford University Press.
- Giordano, M. (2019). «*Thourios Xerxes* e la critica militante di Eschilo». *Giordano, Napolitano 2019*, 147-58.
- Giordano, M.; Napolitano M. (a cura di) (2019). *La città, la parola, la scena. Nuove ricerche su Eschilo = Atti del seminario di Letteratura greca 'L.E. Rossi' a.a. 2015-2016* (Roma, 18 gennaio-16 maggio 2016). Roma: Quasar.
- Griffith, M. (2009). «The Poetry of Aeschylus (In Its Traditional Contexts)». Jouanna, J.; Montanari, F., *Eschyle à l'aube du théâtre occidental*. Genève: Fondation Hardt, 1-55.
- Grilli, A.; Paduano G. (1996). *Aristofane. "Le Rane"*. Milano: Rizzoli.
- Gruen, E.S. (2010). «Persia in the Greek Perception: Aeschylus and Herodotus». *Rethinking the Other in Antiquity*. Princeton: Princeton University Press, 9-52.
- Hainsworth, B. (1993). *The "Iliad": A Commentary*. Vol. 3, *Books 9-12*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Hall, E. (1989). *Inventing the Barbarian: Greek Self-definition Through Tragedy*. Oxford: Clarendon Press.
- Herington, J. (1985). *Poetry into Drama: Early Tragedy and the Greek Poetic Tradition*. Berkeley; Los Angeles; London: University of California Press.
- Herington, J. (1986). *Aeschylus*. New Haven: Yale University Press.
- Hordern, J.H. (2002). *The Fragments of Timotheus of Miletus*. New York: Oxford University Press.

- Jahn, T. (1987). *Zum Wortfeld ‚Seele-Geist‘ in der Sprache Homers*. München: C.H. Beck Verlag.
- Kraias G. (2011). *Epische Szenen in tragischem Kontext. Untersuchung zu den Homer-Bezügen bei Aischylos*. Bern; Frankfurt: Peter Lang.
- Kranz, W. (1988). *Stasimon: Untersuchungen zu Form und Gehalt der griechischen Tragödie*. Hildesheim: Weidmann.
- Marchiori, A. (1995). *Memoria letteraria e metafrasi metrica*. Padova: Imprimeria.
- Marchiori, A. (1999). «Sulla presenza di formule epiche in Eschilo». Avezzù, G. (a cura di), *ΔΙΔΑΣΚΑΛΙΑΙ. Tradizione e interpretazione del dramma attico*. Padova: Imprimeria, 41-70.
- Maehler, H. (2003). *Bacchylidis Carmina*. München; Leipzig: Teubner.
- Medda, E. (2017). *Eschilo. “Agamennone”*. 3 voll. Roma: Bardi Edizioni.
- Melchinger, S. (1979). *Die Welt als Tragödie*. Bd. 1, *Aischylos, Sophokles*. München: C.H. Beck.
- Merkelbach, R.; West, M.L. (1999). *Fragmenta Hesiodica*. Oxford: Clarendon Press.
- Michellini, A. (1982). *Tradition and Dramatic Form in the “Persians” of Aeschylus*. Leiden: Brill.
- Murray, G. (1962). *Aeschylus, the Creator of Tragedy*. Oxford: Clarendon Press.
- Neri, C. (2021). *Saffo, testimonianze e frammenti*. Berlin: de Gruyter.
- Nicolai, R.; Vannicelli, P. (2019). «Il consiglio, il sogno, il catalogo: *Iliade* II, i *Persiani* di Eschilo, Erodoto VII». Giordano, Napolitano 2019, 201-26.
- Padel, R. (1992). *In and Out of the Mind: Greek Images of the Tragic Self*. Princeton: Princeton University Press.
- Pelliccia, H. (1995). *Mind, Body and Speech in Homer and Pindar*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Pelliccia, H. (2012). «Mental Organs». *The Homer Encyclopedia*. Wiley Online Library. <https://doi.org/10.1002/9781444350302.wbhe0897>.
- Petrounias, E. (1976). *Funktion und Thematik der Bilder bei Aischylos*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Rodighiero, A. (1998). *Sofocle. “Edipo a Colono”*. Venezia: Marsilio.
- Rosenmeyer, T.G. (1982). *The Art of Aeschylus*. Berkeley: University of California Press.
- Rutherford, R.B. (2019). *Homer. “Iliad”: Book 18*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Sansone, D. (1975). *Aeschylean Metaphors for Intellectual Activity*. Wiesbaden: Franz Steiner Verlag. Hermes Einzelschriften 35.
- Sideras, A. (1971). *Aeschylus Homericus. Untersuchungen zu den Homerismen der aischyleischen Sprache*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Sommerstein, A.H. (1982). *Aristophanes. “Clouds”*. Warminster: Aris & Phillips.
- Sommerstein, A.H. (2010). *Aeschylean Tragedy*. London; New Delhi; New York; Sydney: Bloomsbury.
- Stanford, W.B. (1942). *Aeschylus in His Style. Study in Language and Personality*. Dublin: The University Press.
- Stanford, W.B. [1936] (1972). *Greek Metaphor. Studies in Theory and Practice*. New York; London: Johnson Reprint Corporation.
- West, M.L. (1990). *Aeschyli tragoediae cum incerti poetae Prometheus*. Stuttgart: Teubner.
- Winnington-Ingram, R.P. (1983). *Studies in Aeschylus*. Cambridge: Cambridge University Press.