

Mio proposito è studiare un breve corale delle *Supplici* di Eschilo (vv. 418-37), per tentare di mostrare in che modo le risorse della poesia lirica, comprese quelle più formali, come la struttura strofica e il ritmo, possano non solo rinforzare gli effetti patetici, espletando quindi la funzione attesa, ma anche corrispondere a cambiamenti nei modi della comunicazione e nell'azione, e al contempo contribuire alla caratterizzazione dei personaggi.

Questo coro si inserisce nella lunga scena di supplica, in cui le vergini figlie di Danao, che dall'Egitto hanno raggiunto l'Argolide per sfuggire ai figli di Egitto, si sforzano di convincere il re di Argo ad accoglierle e a proteggerle dagli inseguitori. Dopo l'autopresentazione dei due gruppi l'uno in presenza dell'altro, del re in una *rhesis* e delle figlie di Danao in un dialogo con lui, la supplica propriamente detta è occupata da un *Kommós* (tecnicamente definito, senza riferimento alcuno alla tematica, come uno scambio tra il coro e un personaggio in scena), dove il coro delle supplici canta supplicando il re, e questi risponde in 'parlato'. Dopo un sistema di tre coppie strofiche (vv. 348-417) concludentesi con una risposta più lunga del re, che enuncia il suo bisogno di riflettere per prendere la propria decisione¹, il coro, mentre il re riflette, canta un breve ensemble composto da due coppie strofiche (vv. 418-37), di cui così suonano testo e traduzione:

Xo. φρόντισον καὶ γενοῦ πανδίκως εὐσεβῆς πρόξενος· τὰν φυγάδα μὴ προδώς, τὰν ἔκαθεν ἐκβολαῖς δυσθέοις ὀρομέναν·	[στρ. δ. 420
μηδ' ἴδης μ' ἐξ ἑδρᾶν πολυθέων ῥυσιασθεῖσαν, ὦ πᾶν κράτος ἔχων χθονός. γνῶθι δ' ὕβριν ἀνέρων καὶ φύλαξαι κότον.	[ἀντ. δ.
μή τι τλᾶς τὰν ἱκέτιν εἰσιδεῖν ἀπὸ βρετέων βία δίκας ἀγομέναν	[στρ. ε. 430

¹ Nelle prime due coppie strofiche, così come nella prima strofe della terza, l'intervento del re è di cinque trimetri giambici (str.1: vv. 354-58; ant.1: vv. 365-69; str.2: vv. 376-80; ant.2: vv. 387-91; str.3: vv. 397-401), mentre il suo intervento alla fine dell'antistrofe della terza coppia è di undici trimetri (vv. 407-17). Alcuni (O. Schroeder, *Aeschyli cantica*, Lipsiae 1916, 5) ritengono che si tratti di fatto di dieci trimetri, l'undicesimo rappresentando una domanda che serve da introduzione al breve *ensemble* corale seguente. Ciò appare più soddisfacente per il conto del numero dei trimetri pronunciati dal re nel sistema di tre coppie strofiche, dove esso interviene (5, 5, due volte 5). Ma, allo stesso tempo, l'undicesimo trimetro (v. 417), che termina con φροντίδος σωτηρίου, forma una composizione ad anello con il primo (v. 407), che si conclude con φροντίδος σωτηρίου.

ἵππαδὸν ἀμύκων,
πολυμίτων πέπλων τ' ἐπιλαβὰς ἐμῶν.

ἴσθι γάρ· παισὶ τάδε καὶ δόμοις, [ἀντ. ε.
ὀπότερ' ἂν κτίσης, μένει Ἄρει κτίνειν
ὁμοῖαν θέμιν.
τάδε φράσαι· δίκαια Διόθεν κράτη.

428 τλᾶς τὰν Wellauer: τ' αἰσταν M (-ΤΛΑΙΣΤΑΝ) 431 ἵππαδὸν ὄσσο· ἵππηδὸν (εξ -ών) M
432 πολυμίτων Turnèbe · -μήτων M 435 Ἄρει κτίνειν Seidler · δρεικτείνειν M
(-ΑΡΕΙΚΤΙΝΕΙΝ).

«Medita e sii
giusto protettore che i numi teme.
Non tradire la fuggiasca
da empia caccia sospinta
in lunga corsa,

non tollerare di vedermi strappata
via dai sacri altari, o tu che intero
imperio hai su questa terra.
Riconosci la dismisura dei maschi!
Evita la collera di Zeus!

Non accettare di veder la supplicante
via dai simulacri a forza trascinata
come cavalla per le frontali bende,
presa feroce di variegati pepli.

Sta' pur certo che ai figli ed alle case vostre
toccherà poi di versare ad Ares
il giusto conto dell'agire tuo.
Medita tu. Giusto è l'imperio di Zeus»².

Questa parte lirica è presentata nelle edizioni sia come un'ode indipendente (Mazon³ usa una numerazione da 1: Str.1, Ant.1; Str.2, Ant.2) sia come il seguito del *commós* (West indica str.4, ant.4; str.5, ant.5)⁴. Senza prendere una decisione nel merito, io parlerò, per comodità, di *commós* per designare le prime tre coppie strofiche, e di ode per riferirmi alle ultime due. In realtà, la divergenza nella numerazione dipende dal fatto che, al contempo, esiste a più livelli continuità e rottura nell'ode in rapporto al *commós*. E sono queste continuità e rotture che vorrei studiare dapprima in relazione alle modalità della comunicazione, con le conseguenze che ciò implica rispetto alla funzione drammaturgica di questo passaggio, e in seguito in relazione al ritmo

² Trad. di F. Ferrari, *Eschilo. Persiani, Supplici, Sette contro Tebe*, Milano 1987, 265.

³ P. Mazon, *Eschyle I*, 2e éd. (1931), tirage revu et corrigé, CUF, Paris 2000, 2.

⁴ M.L. West, *Aeschylus. Tragoediae*, Stuttgartiae, Teubner 1990, 149-50.

dell'ode, insieme al significato che i cambiamenti di ritmo in rapporto al *commós* comportano per la caratterizzazione del coro.

Dal punto di vista della comunicazione, nel dialogo c'è apparente continuità: i marcatori sintattici del dialogo si prestano infatti ad un'immediata comparazione. Tanto nell'ode quanto nel *commós* il coro si rivolge al re per supplicarlo, e se in entrambe le occasioni il re viene interpellato (*commós*: v. 349 Πελασγῶν ἄναξ, «re dei Pelasgi»; ode: vv. 424 s. ὦ πᾶν κράτος ἔχων χθονός), in ciascuna frase dell'ode i verbi sono sia degli imperativi sia dei divieti in seconda persona. In questo breve blocco si contano sei imperativi (v. 418 φρόντισον, «rifletti»; 418 γενοῦ, «sii»; 426 γνῶθι, «prendi coscienza»; 427 φύλαξαι, «guardati»; 434 ἴσθι, «sappi»; v. 437) e tre divieti (v. 420 μὴ προδῶς, «non abbandonare»; v. 423 μὴ δ' ἴδης, «non sopportare di veder(mi)»; v. 429 μὴ τι τλής, «non tollerare»). Orbene, nel *commós* si incontravano, a partire dall'inizio, degli imperativi espressi in seconda persona (str.1: v. 438 κλῦθί μου, «ascoltami»; v. 350 ἴδε με, «volgi su di me lo sguardo»; ant.1: v. 361 μάθε, «impara»; str.2: v. 375 φυλάσσου, «guardati»; ant.2: v. 381 ἐπισκόπει, «considera»); non si registravano divieti, bensì un desiderio alla prima persona (str.3: v. 392 μὴ... γενοίμαν, «possa io non essere»), che equivaleva a un divieto rivolto indirettamente al re. Questi vocativi, questi imperativi, questi divieti o questo desiderio negativo costituiscono altrettanti indicatori della retorica della supplica. Il coro si rivolge sempre al re, colui che viene supplicato, perché non abbandoni le supplichevoli fuggiasche e le accolga nella sua città, proteggendole contro i maschi che le perseguitano. Gli ordini e i divieti corrispondono alle domande delle suppliche e agli argomenti impliciti ed espliciti che le giustificano. L'ode riprende così alcuni temi già presenti nel *commós*. Come spiega il commento di H. Friis-Johansen e E. W. Whittle⁵, «This short choral ode repeats in concentrated form all the main motifs of the preceding amoibaion». Ad esempio, sia nell'ode che nel *commós* il coro non cerca solamente di attirare la pietà sulla propria condizione, ma ricorda al re i valori da rispettare (giustizia e pietà) e lo ammonisce circa la collera di Zeus, dio della supplica. Non solo sono ripresi i temi, ma vengono riecheggiate anche le espressioni. Nella pietosa evocazione della sua sorte, l'espressione τὰν ἰκέτιν φυγάδα («la supplice fuggiasca»), con cui il coro si designa dall'inizio della supplica (*commós*, str.1, v. 350), è ripresa, divisa in due, nel finale lirico: τὰν φυγάδα occorre di nuovo nell'ode alla str.1 (v. 420) e τὰν ἰκέτιν alla str.2 (v. 429). Analogamente, nel quadro degli ammonimenti, la messa in guardia contro il rancore fatta nell'ode (v. 427), καὶ φύλαξαι κότον, non riceve tutto il suo significato se non grazie al riferimento all'avvertimento più esplicito espresso precedentemente nel *commós* (v. 385): «il

⁵ H. Friis-Johansen-E.W. Whittle, *Aeschylus. The Suppliants*, II, Copenhagen 1980, 330. Il commento rileva i parallelismi tra 418 s. e 362-64, 395 s., 405 s.; tra 420-22 e 350-53; tra 425 e 370-75; tra 427 e 385 s.; infine tra 433-37 e 402-06.

rancore di Zeus protettore dei supplici dura», μένει τοι Ζηνὸς Ἰκταίου κότος. Mentre nell'ode l'espressione τὰν ἰκέτιν φυγάδα del *commós* era frammentata, come abbiamo appena notato, in due frasi, la messa in guardia dell'ode, καὶ φύλαξαι κότον, al contrario, riunisce in una sola espressione due passaggi del *commós*, poiché riprende non solamente il passo sulla collera di Zeus protettore dei supplici, ma fa ugualmente eco ad un'altra espressione del *commós*, ἄγος φυλάσσου (v. 375), «guardati da un'empia colpa». C'è dunque continuità nella funzione drammatica di questa argomentazione lirica, destinata a convincere il destinatario della supplica. E questa argomentazione avrà un'efficacia reale, giacché il re riprenderà l'argomento della collera di Zeus, non solamente nella decisione alla fine della scena (vv. 478 ss.: «Ciononostante è necessario rispettare la collera di Zeus protettore dei supplici», Ὅμως δ' ἀνάγκη Ζηνὸς αἰδεῖσθαι κότον Ἰκτῆρος), ma anche nel suo discorso davanti all'assemblea del popolo, come riferisce Danao ai vv. 616 ss. («invocando la possente collera di Zeus protettore dei supplici», Ἰκεσίου Ζηνὸς κότον μέγαν προφωνῶν).

Si constaterà, allo stesso tempo, una progressione nella forza argomentativa. Benché il finale lirico sia più breve dei precedenti interventi, qui l'appello risulta più pressante, poiché gli imperativi sono più numerosi e i divieti sono rivolti direttamente al re, mentre questo non accadeva nel caso dell'aspirazione negativa espressa in prima persona nel *commós*. Si potrebbe inoltre scorgere un'altra progressione nell'evocazione della sorte delle supplici, quando esse parlano di se stesse per impietosire il re. Se quelle, all'inizio della supplica, evocano il rifugio in cui si trovano dopo la loro fuga, alla fine esse fanno riferimento, per due volte, alla possibilità che vengano catturate e trascinate via come schiave (vv. 423 s. ἐξ ἑδρᾶν... ῥυσιασθεῖσαν, «strappata via dal santuario», e vv. 429-32 ἀπὸ βρετέων... ἀγομέναν, «trascinata lontano dai simulacri»). È, senza alcun dubbio, una progressione nel patetico, ma è anche un annuncio della scena in cui l'araldo degli Egittidi arriverà effettivamente a trascinarle con la forza prima che il re possa accorrere alle grida del coro per mettere fine alla violenza degli inseguitori (vv. 825-910). L'ode lirica finale riveste allora una funzione drammatica che non possedeva all'inizio della supplica nel *commós*.

Ciononostante, malgrado la progressione della funzione drammatica di questa argomentazione lirica, si verifica un cambiamento nella modalità della comunicazione fra l'inizio dello scambio lirico e la fine. Questa modificazione scaturisce dal fatto che nell'ode non c'è un vero dialogo, perché se il coro si rivolge al re, il re non lo ascolta e non gli risponde poiché è immerso nei propri pensieri, per riprendere lo splendido paragone con il tuffatore (v. 408 δίκην κολυμβητήρος, «come un tuffatore»), impiegato dallo stesso re al fine di trovare φροντίδος σωτηρίου, «una riflessione che porti salvezza» (vv. 407 e 417). Il canto lirico occupa quindi il momento di silenzio durante il quale il personaggio riflette. Collocato all'interno di un episodio (in questo

caso, nel primo, vv. 176-523), il canto corale gioca un ruolo drammatico negativo comparabile a quello di uno stasimo, cioè occupa il tempo necessario allo svolgimento dell'azione. In generale, lo stasimo occupa la scena mentre l'azione si sviluppa nell'invisibile spazio extrascenico. Per esempio, è presumibile che lo stasimo successivo alla grande scena di supplica (in questo caso, il primo stasimo, vv. 524-598) si tenga mentre l'azione si svolge non più davanti all'altare comune degli dei, bensì nello spazio invisibile della città argiva verso cui Danao, scortato da guide del luogo, è partito per deporre i rami dei supplici sopra gli altari della città (v. 503), e dove il re, poco tempo dopo, è ripartito per convocare l'assemblea degli Argivi che deve esaminare la supplica (v. 523). La fine di questo stasimo corrisponde allo stesso momento in cui Danao ritorna mentre il popolo ha preso la sua decisione di onorare la supplica (vv. 600 ss.). Qui, allo stesso modo, mentre il coro canta l'ode, l'azione si sviluppa in uno spazio invisibile; tuttavia non è uno spazio geografico invisibile, ma, cosa eccezionale, lo spazio invisibile dell'intimo di un personaggio nel quale il pensiero è immerso come in un mare interiore. C'è dunque rottura nella modalità della comunicazione giacché, mentre il pensiero del re riemergerà dopo l'immersione riflessiva (v. 438), le sue parole non faranno alcun riferimento alla precedente argomentazione del coro; poiché, laddove il coro vedeva una scelta semplice in favore del bene contro il male, il re scorge un dilemma senza soluzione che comporta una guerra per la città.

Certo, l'arte di Eschilo si sforza di attenuare questa rottura stabilendo dei nessi, all'inizio e alla fine del canto conclusivo, con le parole pronunciate dal re. All'inizio, la sutura è naturale, poiché il coro continua a rivolgersi al re come nel dialogo precedente. Ecco perché l'imperativo φρόντισον (v. 418), pronunciato dal coro nell'esordio dell'ode, riprende il sostantivo φρονίδος (v. 417), che il re ha pronunciato appena prima del suo silenzio riflessivo. Per converso, la sutura alla fine dell'ode è più sorprendente, se è vero che il re si è raccolto per riflettere e non ha sentito il canto del coro. Pertanto, un legame oggettivo esiste: l'ultimo imperativo impiegato dal coro alla fine della sua ode corale, φράσαι, «rifletti» (v. 437), trova un'eco nella prima parola del re dopo il suo silenzio riflessivo: καὶ δὴ πέφρασμαί, «orbene, ho riflettuto» (v. 438). Questa eco non è della stessa natura di quella precedente. Non si tratta esattamente di una risposta al coro, come è detto nel commento di Friis-Johansen e Whittle⁶, a meno di supporre che al momento in cui il pensiero del re tornava in superficie egli abbia avvertito le ultime parole del coro. Il legame è estetico piuttosto che psicologico. Ma, malgrado questi punti di contatto, esiste una rottura parziale della comunicazione, nella misura in cui questa non è più reciproca, poiché il re, mentre riflette, non proferisce in risposta alcun verbo. Questo cambiamento nelle modalità

⁶ Commento ad 438 (I, 343): «καὶ δὴ πέφρασμαί: 'well, I have considered', answering 437 φράσαι».

comunicative si produce al momento del cambio della struttura formale, vale a dire nel passaggio da un sistema di tre coppie strofiche, in cui si inseriscono gli interventi parlati del personaggio, a una sequenza di due coppie cantate in continuità senza intervento del re. Il rapporto fra i due cambiamenti non è evidentemente fortuito.

Questa modificazione nell'organizzazione delle coppie strofiche è raddoppiata da un cambiamento nel ritmo metrico, che ora dobbiamo studiare nel tentativo di coglierne il significato. Nei sei interventi del coro durante il dialogo lirico propriamente detto, il ritmo che domina in modo schiacciante è quello che in tragedia traduce l'agitazione più forte, quello docmiaco (base: $\approx - - \approx -$). Il corale finale comincia invece su un ritmo diverso, il cretico (base: $- \approx -$)⁷, così come la prima coppia strofica di quest'ode (vv. 418-27) è costituita unicamente da cretici. Al contrario, nella seconda coppia, dopo tre cretici, si ritorna al docmio. La serie di cretici nella prima parte dell'ode è assolutamente rimarchevole: si ha infatti una successione ininterrotta di 25 cretici (ripartiti in str.1: 3+4x2; ant.1: 3+4x2; str.2: 3). Se nella tragedia i canti costituiti da cretici sono rari, nell'ambito del dramma attico non se ne trova un'altra sequenza così lunga: essa è un *unicum*. Il cambiamento di ritmo è dunque assolutamente eccezionale. Certamente, non si tratta di una reale e sensibile inversione ritmica, poiché il cretico, così come il docmio, è un ritmo ascendente, se si individua nel docmio di base una tripodìa giambica sincopata in inizio di secondo piede e nel cretico una dipodìa giambica sincopata in inizio del primo. Esiste poi fra i due metra un'ulteriore affinità di ritmo, perché la fine del docmio, quando non c'è soluzione, corrisponde ad un cretico. Ma ciò che costituisce un contrasto rilevante fra i due ritmi è la grande regolarità del cretico, che si oppone alla grande varietà del ritmo docmiaco, ben conosciuto per il gran numero di soluzioni possibili. La regolarità del cretico è particolarmente sensibile all'inizio del cambio di ritmo nella prima strofe dell'ode (vv. 418-22), dove le sostituzioni sono assai rare e ogni cretico corrisponde alla fine di parola, non soltanto alla fine di ciascun trimetro o dimetro, ma anche all'interno del verso. Il ritmo, di conseguenza, risulta particolarmente martellante.

Qual è l'*ethos* del cretico, vale a dire l'effetto prodotto da questo ritmo? Si sa che il canto 'cretico', la cui denominazione è antica, visto che appare presso il comico Cratino nella sua commedia *Trofonio* (fr. 237 K.-A. PCG IV: ἔγειρε δὴ νῦν, Μοῦσα, Κρητικὸν μέλος, «risveglia dunque ora, Musa, il canto cretico»), è originario di Creta ed all'origine si iscrive in un contesto maschile e guerriero. Strabone (10.4.16), a questo riguardo, nel suo racconto sulla costituzione cretese,

⁷ Sul docmio e sul cretico v. in particolare D. Korzeniewski, *Griechische Metrik*, Darmstadt 1968, 170 ss. (docmio) e 111 ss. (cretico). In merito all'analisi metrica del *commós* e dell'ode vedi, oltre a Schroeder *cit.*, A.M. Dale, *Metrical Analyses of Tragic Choruses*, BICS 21, 3, 1983, 10 s. e West 477.

ripreso da Eforo, ci precisa che l'educazione dei giovani cretesi per accrescere il loro coraggio comprendeva, fra altri esercizi guerrieri, i canti di ritmo cretico. Ecco l'importante passaggio:

ὥς δ' αὐτως καὶ τοῖς ῥυθμοῖς Κρητικοῖς χρῆσθαι κατὰ τὰς ψῆδὰς συντονωτάτοις οὖσιν, οὓς Θάλητα ἀνευρεῖν, «è per lo stesso motivo che essi (*scil.* i giovani cretesi) usano nei loro canti i ritmi cretici, ritmi particolarmente tesi, di cui fu inventore Taleta».

Questa tensione maschile del ritmo cretico è sottolineata da Aristofane. Se il ritmo cretico è particolarmente raro nella tragedia greca, il Comico mostra all'opposto di apprezzarlo. Il suo intrinseco carattere virile è decisamente netto nell'ode (vv. 65-75) e nell'antode (vv. 692-701) della parabasi degli *Acarnesi*, di cui seguono testo e traduzione:

Δεῦρο Μοῦσ' ἔλθε φλεγυρὰ πυρὸς ἔ- χουσα μένος ἔντονος ἸΑχαρνική. Οἶον ἐξ ἀνθράκων πρηνίνων φέψαλος ἀν- ήλατ' ἐρεθιζόμενος οὐρία ῥιπίδι, ήνικ' ἂν ἐπανθρακίδες ὦσι παρακείμεναι, οἱ δὲ Θασίαν ἀνακυκῶσι λιπαράμπυκα, οἱ δὲ μάττωσιν, οὕτω σοβαρὸν ἔλθε μέλος εὐτονον, ἀγροικότονον, ὥς ἐμὲ λαβοῦσα τὸν δημότην.	Στρ. 670 675
--	--

«Vieni qua, ardente Musa d'Acarnè, che hai
veemente forza di fuoco: come scintilla che salta
da carboni di leccio, eccitata dal soffio propizio
del mantice, quando è in padella il pesce fritto,
e c'è chi rimescola la salsa tasia dal luccicante diadema,
e chi impasta la farina, così, con un canto impetuoso, gagliardo,
di campagna, vieni da me, tuo compaesano».

Ταῦτα πῶς εἰκότα, γέροντ' ἀπολέ- σαι πολίων ἄνδρα περὶ κλεψύδραν, πολλὰ δὴ ξυμπονήσαντα καὶ θερμὸν ἀπο- μορξάμενον ἀνδρικότων ἰδρώτων δὴ καὶ πολύν, ἄνδρ' ἀγαθὸν ὄντα Μαραθῶνι περὶ τὴν πόλιν; Εἶτα Μαραθῶνι μὲν ὄτ' ἤμεν, ἐδιώκομεν, νῦν δ' ὑπ' ἀνδρῶν πονηρῶν σφόδρα δι- ωκόμεθα, κἄτα πρὸς ἀλίσκομεθα. Πρὸς τάδε τίς ἀντερεῖ Μαρψίας;	Αντ. 700
--	---

«È giusto far morire un vecchio canuto presso la clessidra?
Un uomo che partecipò a tante lotte, che si asciugò tanto
sudore caldo e maschio, che a Maratona valorosamente
si batté per la Città? E poi: a Maratona eravamo noi a
inseguire; ora, invece, senza tregua siamo... perseguiti

da disonesti, e, per giunta siamo condannati. A ciò quali obiezioni potrà muovere un Marpsia?»⁸.

La strofe in ritmo cretico è un appello pieno di fuoco e ardore alla Musa degli Acarnesi, e si configura come un'allusione scherzosa al fuoco che scaturisce dal carbone fabbricato dai demoti di Acarne. Al contempo, è significativo che tanto questa Musa che il suo canto siano qualificati come ἔντρονοι (rispettivamente, ai vv. 666 e 674). Questi aggettivi sono infatti da mettere in relazione con ciò che Eforo, riassunto da Strabone, dice dei ritmi cretici, che sono συντρονώτατοι. Viene quindi sottolineata la tensione, vale a dire tutto ciò che si oppone alla mollezza. E nell'antistrofe è evocato l'altro aspetto degli Acarnesi, il coraggio in guerra di questi vecchi combattenti di Maratona. L'*ethos* vigoroso e guerriero del ritmo cretico, evidenziato in Strabone, è perfettamente illustrato in questa coppia di ode/antode della parabasi degli *Acarnesi*.

Se si ritorna, dopo questa digressione, al canto delle *Supplici*, si comprende tutto ciò che ci può essere di paradossale nell'impiego del ritmo cretico. Se il re si trova nell'indecisione, le vergini innalzano un canto pieno di energia per fargli forza ed incitarlo a prendere una decisione coraggiosa: essere un devoto prosseno, ciò che implica per lui di opporsi eventualmente con la forza alla violenza dei maschi che perseguitano le vergini. Questo *ethos* del metro cretico, raramente impiegato nella tragedia, troverà tuttavia un parallelo in Eschilo nel corto ritornello dell'inno minaccioso delle Erinni nelle *Eumenidi* (vv. 329-34):

Ἐπὶ δὲ τῷ τεθυμένῳ
τόδε μέλος παρακοπά,
παραφορὰ φρενοδαλῆς
ῥυμος ἐξ Ἐρινύων,
δέσμιος φρενῶν, ἀφόρ-
μικτος αὐτὸνὰ βροτοῖς,

«E per la vittima questo canto,
delirio, follia,
che devasta la mente,
inno d'Erinni
che gli animi incatena,
voce senza cetra
che gli animi dissecca»⁹.

Il canto delle Erinni, sicuramente dee femminili, ma che perseguitano le loro vittime con accanimento, contiene delle minacce proferite con vigore in cretici, per lo più soluti

⁸ Trad. di G. Mastromarco, *Commedie di Aristofane*, I, Torino 1983, 165 s.

⁹ Trad. di M.P. Pattoni, in *Eschilo. Oresteia. Agamennone. Coefore. Eumenidi*, a c. di V. Di Benedetto, E. Medda. L. Battezzato, M.P. P., Milano 1995, 497. Vedi inoltre nello stesso canto i mesodi, vv. 354-59 e vv. 372-76.

nella sillaba iniziale (≠ ≠ ≠ ≠ -), con una segmentazione delle parole corrispondente ai cretici e producente, in qualche caso, assonanza, così da contribuire al martellamento del ritmo. Questo *refrain* delle Erinni è evidentemente più minaccioso di quello delle supplici. Esso ha un potere magico di ammaliamento, come indica perspicuamente l'aggettivo δέσμιος, «che incatena». Ciononostante, il martellamento del ritmo cretico ha anch'esso un potere persuasivo nel canto delle vergini. Indubbiamente, il canto virile delle *Supplici* si conclude con un ritmo docmiaco (5 do, vv. 430-32=vv. 435-37) che riprende quello dominante del *commós*: ciò significa che le esse si lasciano nuovamente vincere dall'emozione femminile, come nell'esordio della supplica. Nondimeno, il ritmo cretico precedente rivela la natura profonda di queste donne del coro, che non sono così passive come si potrebbe credere. All'inizio il padre, immediatamente prima dell'arrivo del re, ha prescritto loro una condotta prudente, ed esse hanno approvato questi consigli (vv. 197-206). Ma nel corso della supplica le vergini hanno via via acquistato sicurezza e adesso, all'inizio del canto, moltiplicano i consigli e gli avvertimenti al re: loro che con sottomissione osservavano i consigli del padre, ora danno consigli energici al sovrano argivo, mentre il loro genitore resta in silenzio. È la forza della disperazione? Si osserverà che questa forza si manifesta di nuovo alla fine della scena in cui il coro avanza il suo ultimo argomento nel dialogo parlato fra il re ed il coro (vv. 455-67), prima in forma enigmatica, poi in una forma chiara, cioè la minaccia di suicidarsi impiccandosi ai simulacri degli dei. La potenza dell'argomento è implicitamente paragonata dal re alla violenza di una frusta (v. 466: Ἦκουσα μαστικτῆρα καρδίας λόγον, «ho udito un discorso che flagella il cuore»). Ma una volta che il re, dopo aver ascoltato quest'ultimo ed estremo assunto, prende la sua decisione di onorare la supplica nel rispetto di Ζεύς Ἰκτῆρ (cf. vv. 478 ss.), il rapporto fra lui e le donne diventa normale: esse sollecitano le istruzioni del re (vv. 504 ss.) e sono nuovamente colte dalla paura (v. 513), mentre lo stesso re, libero dalle angosce della riflessione, si prepara ad agire come 'devoto prosseno', conformemente alla domanda del coro: si appresta a convocare l'assemblea del popolo per avanzare in essa la loro richiesta (vv. 517-19).

In conclusione, l'ode delle vergini che vogliono scappare alla persecuzione dei maschi, inserendosi nella lunga supplica delle Danaidi, cominciata sotto forma di *commós*, di cui è il prolungamento, presenta trasformazioni formali che hanno un significato più profondo: in primo luogo, la struttura continua delle due coppie strofiche cantate dal coro senza l'intervento del personaggio corrisponde ad una particolare forma di dialogo, dove lo scambio è interrotto perché il coro si rivolge al personaggio come se quest'ultimo sentisse, mentre il re è immerso nei suoi pensieri e non risponde. Questa forma spezzata di dialogo non è priva di esempi nel resto del

teatro greco¹⁰, ma non sembra aver attirato l'attenzione dei critici ed essere stata annoverata tra i procedimenti drammaturgici e letterari. In secondo luogo, il cambiamento di ritmo, con il passaggio dal docmio, predominante nel *commós*, a una sequenza di cretici abbastanza lunga, la cui ampiezza è eccezionale nella tragedia greca, offre un bel esempio di una significativa scelta di ritmo, non solamente per accentuare la progressiva elevazione del tono, ma anche per caratterizzare i personaggi, le vergini, che sono capaci di accenti maschili.

Un'ultima annotazione sull'esecuzione di questo canto. Benché l'ode sia costruita in sistemi strofici, essa non poteva essere danzata con evoluzioni del coro, poiché in quel momento il coro è salito sul rialzo in cui si trova l'altare comune, dal quale indirizza la sua supplica al re. Perché il coro canti e danzi lo stasimo che segue (vv. 524-99), dunque, bisognerà che ridiscenda dal sopralzo nell'orchestra. È la ragion d'essere dei consigli dati dal re alla fine di questa lunga scena di supplica (v. 508): Λευρὸν κατ' ἄλλος νῦν ἐπιστρέφου τόδε, «ora volgiti verso il sacro bosco». Quando il coro pronuncia l'ode, non si trova ancora su un terreno pianeggiante dove possa svolgere le proprie evoluzioni: doveva dunque cantare le due coppie strofiche restando sul posto. Anche in ciò quest'ode, che era cantata senza essere danzata, presenta una sua originalità.

Paris

Jacques Jouanna

¹⁰ Vedi ad es. nel *Filottete* di Sofocle l'inizio del *commós* che occupa il posto del terzo stasimo (vv. 1081-162), dove l'omonimo eroe prosegue la sua deplorazione cantata, senza tener conto degli interventi del coro. Il dialogo propriamente detto si stabilisce soltanto a partire dai vv. 1169 ss.