

Il ritmo incongruo: metro e testo nella sezione lirica della *parodos* dei *Persiani* di Eschilo

Se un ignoto, un nemico, diventa morendo una cosa simile, se ci si arresta e si ha paura a scavalcarlo, vuol dire che anche vinto il nemico è qualcuno, che dopo averne sparso il sangue bisogna placarlo, dare una voce a questo sangue, giustificare chi l'ha sparso. [...] Ci si sente umiliati perché si capisce – si tocca con gli occhi – che al posto del morto potremmo essere noi: non ci sarebbe differenza, e se viviamo lo dobbiamo al cadavere imbrattato. Per questo ogni guerra è guerra civile: ogni caduto somiglia a chi resta, e gliene chiede ragione.

Cesare Pavese, *Prima che il gallo canti. La casa in collina*
(1948)

Il brano che apre i *Persiani* di Eschilo è composto di una parte lirica, articolata stroficamente, chiusa in apertura e in coda fra due brani anapestici, secondo questo schema:

vv. 1-64 anapesti
vv. 65-139 sezione lirica
vv. 140-53 anapesti¹.

Gli anapesti d'entrata segnano il passo del coro che entra e prende posto nell'orchestra, seguendo il ritmo grave e austero del metro di marcia. L'esecuzione del lungo preludio anapestico è stata oggetto di diverse ipotesi: considerando insieme le ragioni di ordine registico (il tempo necessario all'entrata e alla postazione dei coreuti) e il contenuto del brano si può ipotizzare che i primi versi (*Pers.* 1-15) accompagnino il vero e proprio ingresso del coro. Dopo l'autopresentazione dei vecchi

¹ Per il testo critico questo lavoro fa riferimento all'edizione teubneriana delle tragedie eschilee di West 1998. A partire dalla riconsiderazione della colometria antica conservata nel Laur. 32.9 = M (sul punto: Fleming [1973] 2007), propongo uno schema di lettura metrica che tiene conto del contributo di Schröder 1916, a stretto confronto con i *Canticorum metra* pubblicati in appendice nella edizione West 1998. Diversa la colometria proposta nel recente commento di Garvie 2009. Più in generale, per la lettura strutturale e per l'esecuzione drammaturgica, si è tenuto conto delle notazioni sulla *parodos* eschilea contenute nei contributi di Nestle 1930, Kranz 1933, Kranz 1949, Kraus 1957, Rode 1965, Korzeniewski 1966, Rode 1971, Dale 1983, Taplin 1989, Irigoin 1992-93. Il punto sulla questione della colometria della sezione anapestica della *parodos* di *Persiani* è in Pace 2008 (con un confronto delle diverse proposte degli editori, da Weil 1907 a West 1998). Mentre stavo chiudendo il presente lavoro, è stato pubblicato un contributo della stessa studiosa, dedicato proprio alla sezione lirica della *parodos* «con particolare attenzione al rapporto tra il livello metrico e quello sintattico-semantic» (Pace 2010b [re vera: 2012], 37). Il testo adottato da Pace 2010b per la sua ricostruzione è quello stabilito da West 1998, il che rende possibile un dialogo puntuale con l'analisi da me proposta. Pace ripropone la colometria del Laurenziano (ma con riscontro accurato e puntuale sugli altri testimoni e con un confronto fra le diverse soluzioni adottate dagli editori), in base alla considerazione generale secondo cui: «i casi di deviazione dei manoscritti dalla colometria tradita da M non sembrano dimostrare l'esistenza di disposizioni colometriche alternative, ma appaiono riconducibili a forme di corruzione, più o meno rilevanti, nei diversi codici» (Pace 2010b, 36).

Persiani e la proposizione del contesto drammaturgico – il luogo: ‘la reggia d’oro splendente’; la motivazione: la lunga, preoccupante, assenza di Serse – si può ipotizzare che la seconda sezione del preludio anapestico (*Pers.* 16-64) fosse eseguita in un recitativo dai toni più angosciati da parte dei coreuti già postati nell’orchestra: il coro enumera la lunga lista di condottieri partiti da tutto l’Oriente al seguito di Serse, il Re dei Re, e propone il primo catalogo del dramma in cui la composita formazione della armata è restituita con forte evidenza evocativa.

Un altro brano anapestico chiude la sezione lirica: anche i vv. 140-53, come gli anapesti di apertura, accompagnano un movimento dei coreuti²: concludendo il canto di ingresso, i vecchi dignitari – i Fedeli – che compongono il coro sciogliono la formazione in cui avevano eseguito le evoluzioni orchestriche di strofe e antistrofe e si dispongono in un ordine sparso (e meno ‘coreografico’) ad attendere l’attore e ad accoglierlo. Il metro anapestico ritma il tempo di questa redistribuzione dei coreuti: l’accenno esplicito alla presenza di una struttura scenica (τόδ’ ἐνεζόμενοι / στέγος ἀρχαῖον, al v. 141: forse l’antico palazzo regale che il fondale scenografico rappresenta³) ha la funzione di semantizzare più precisamente lo spazio scenico. La segnalazione dell’ingresso della Regina inizia al v. 150⁴; il saluto, direttamente rivolto a lei, al v. 155⁵; la ricorrenza negli ultimi tre versi di ben tre composti formati con il prefisso πρὸς (προσπίτνω al v. 152; προσφθόγοις, al v. 153; προσσαυδᾶν, al v. 154) consente di ricostruire un tropismo dei coreuti verso la direzione da cui proviene l’attore.

La sezione lirica della *parodos*, racchiusa in una composizione ad anello tra i due brani anapestici⁶, è strutturata su uno schema di cinque coppie di strofe e antistrofe, inframmezzate da una mesodo. Le prime coppie strofiche sono omogeneamente articolate su sequenze di *metra* ionici che modulano la melodia su un registro lento e molto regolare: la cellula ritmica⁷ riproducendosi ripetitivamente dà luogo a una sorta di monotona cantilena⁸.

² Aesch. *Pers.* 140: ἀλλ’ ἄγε, Πέρσαι: sulla costruzione drammaturgica dell’inizio della tragedia vd. Taplin 1989, 61-74, e Di Donato 2011.

³ Per la interpretazione dello στέγος ἀρχαῖον vd. Murray 1940, 55; Taplin 1989, 453 s.; le diverse, e controverse, ipotesi sull’allestimento scenografico dei *Persiani* sono riassunte e argomentate in Belloni 1988, 104-106 e, di recente, da Garvie 2009, XLVI-LIII.

⁴ Aesch., *Pers.*, 150 s.: ἀλλ’ ἦδε [...] μήτηρ βασιλέως.

⁵ Aesch., *Pers.*, 155 s.: ὦ βαθυζάνων ἄνασσα Περσίδων ὑπερτάτη, / μήτηρ ἢ Ξέρξου γεραυά, χαῖρε, Δαρείου γύναυ.

⁶ Di «Ring-» e di «Parallelkomposition» della *parodos* di *Persiani* parla Rode 1965, 58.

⁷ Adotto al proposito la locuzione ‘cellula ritmica’ nella accezione proposta da Roberto Pretagostini in riferimento alla scrittura metrica eschilea: «Una delle caratteristiche fondamentali della metrica eschilea è quello che chiamerei l’‘atomismo’ metrico: il fatto cioè che in Eschilo le unità metriche maggiori, periodi o strofi, sembrano costituite, più che da *cola* o da versi, da semplici ‘cellule ritmiche’» (Pretagostini [1972], 2011, 4); sul concetto Roberto Pretagostini torna, a proposito della presenza di ‘cellule metriche’ in alcune sezioni liriche eschilee (*Sept.* 734-41 = 742-9; *Ag.* 238-47 = 248-57; *Ag.* 218-27 = 228-37; *Pers.* 1038-45 = 1046-53; *Ch.* 423-8 = 444-50; *Suppl.* 792-9 = 800-7; *Ch.* 22-31 = 32-41) nei quali lo studioso riconosce «una tipologia di versi costruiti da singoli elementi metrici di base fra loro non omogenei che si aggregavano in una costruzione per così dire atomistica del verso» (Pretagostini [2004] 2011, 300).

⁸ La sequenza compatta di ionici puri è interrotta dalla minima variazione dell’inserzione di reiziani di natura ionica, una formula già sperimentata da Corinna (*PMG* fr. 654 III) che sarà ripresa da

a a' I coppia strofica (65-72 = 75-80)

| | |
|-------|---|
| 65.73 | k k k k k k 3 ion |
| 66.74 | k k k k 2 ion |
| 67.75 | k k k k 2 ion |
| 68.76 | k k k k 2 ion |
| 69.77 | k k ion |
| 70.78 | k k k k ion^ ion (= reiz) |
| 71.79 | k k k k ion^ ion (= reiz) |
| 72.80 | k k k k k k ion^ ion (= reiz) ion |

Nella prima coppia strofica il vanto dei vecchi Persiani per le gesta sovrumane di Serse ‘uomo, <eppur> pari agli dei’ (ἰσόθεος φώς, al v. 80), e in particolare per l’impresa straordinaria del re che ha unito l’Asia all’Europa, ‘gettando un giogo sul collo del mare’ (*Pers.* 73 s.), si accorda sull’andatura dello ionico, ma la relazione tra la scrittura metrica e il contenuto semantico del canto produce un effetto stranante⁹: già nella prima immagine del fulgore dell’esercito persiano dietro al suo divino sovrano – il Re semidivino; l’armata splendente d’oro che neppure il mare può arrestare – le espressioni orgogliose dei Fedeli del Gran Re non sono scandite da un ritmo sostenuto e trionfale, ma su un metro che, incoerentemente rispetto al contenuto testuale, impronta il canto del suo carattere molle e allentato¹⁰.

Nel passo del libro 3 della *Repubblica* in cui tratta della relazione tra *logos*, *harmonía* e *rhythmós*, – ovvero della necessaria congruenza tra il significato testuale, l’accompagnamento musicale e la cadenza ritmica – Platone condanna in particolare l’armonia ionica come ‘molle’, ‘rilassata’, adatta ai piaceri raffinati del convivio ma del tutto incongrua rispetto all’ethos dei guerrieri:

L’armonia e il ritmo devono accompagnare il testo [...]. E quali sono le armonie molli e conviviali? – Quel certo tipo di armonia ionica, e la lidia, che sono dette ‘rilassate’ – E possono queste, amico mio, essere utili a dei guerrieri? – Certo che no...¹¹

Euripide nel secondo stasimo di *Ba.* 519-36: Gentili [1958] 1982, 134-6 che conclude: «È chiara dunque in Corinna, Eschilo ed Euripide la ionizzazione del reiziano»; cf. Gentili – Lomiento 2008, 179 ss., in part. 179, ove si sottolinea la singolarità della sequenza di *Pers.* 70-2 = 78-80.

⁹ Una lettura della prima coppia strofica, con corredo argomentato delle scelte testuali e colometriche dei diversi editori, è in Pace 2010b, 42 s.

¹⁰ οἱ δὲ ἰωνικοὶ μαλθακὸν τε καὶ ἀναβεβλημένον καὶ χαῦνον ποιοῦσι τὸν ὄρθμον, Anonymus Ambrosianus (= *Anecd. Var.*, 228 Studemund) cfr. Gentili [1958] 1982, 129. La *vexata quaestio* sull’ethos dei metri e dei ritmi, rispetto alla ben più accreditata, fin dall’esegesi antica, caratterizzazione degli *ethe* musicali, è così riassunta da Pretagostini [1990] 2011, 194: «Se è vero che le forme metriche non hanno un loro *ethos*, nel senso che non esiste una corrispondenza univoca fra determinati versi o *cola* e i sentimenti rivelati dal testo verbale, è anche vero che in singoli casi specifici il metro coopera in funzione di significante distinto dal significante verbale ad una più completa comprensione del testo nella sua globalità». Sul rapporto metro, ritmo e armonia musicale nella prassi esecutiva del V secolo resta fondamentale la notazione di Gentili 1988: «La musica consisteva in armonie semplici che trovavano il loro appoggio sulla struttura ritmica del verso».

¹¹ Platone, *Resp.* 398d-9a: καὶ μὴν τὴν γε ἄρμονιαν καὶ ὄρθμον ἀκολουθεῖν δεῖ τῷ λόγῳ. [...] τίνες οὖν μαλακαὶ τε καὶ συμποτικαὶ τῶν ἄρμονιῶν; – ἰαστί, ἧ δ’ ὄς, καὶ λυδιστὶ αὖ τινες χαλαραὶ καλοῦνται. – ταῦταις οὖν, ὧ φίλε, ἐπὶ πολεμικῶν ἀνδρῶν ἔσθ’ ὅτι χρήσι; –

L'armonia ionica (insieme alla armonia 'lidia') andranno quindi bandite dalla *polis*: nella città ideale, purificata dall'eccesso delle passioni, troveranno posto soltanto i ritmi e le armonie, come la dorica o la frigia, che siano utilizzabili, in sintonia con i contenuti testuali, per poemi edificanti e didascalici che educino un cittadino equilibrato, forte e coraggioso¹².

b b' II coppia strofica (vv. 81-6= 87-92)

| | |
|-------|-----------------------|
| 81.87 | k k k k 2 ion |
| 82.88 | k k k k 2 ion |
| 83.89 | k k k k 2 ion |
| 84.90 | k k k k 2 ion |
| 85.91 | k k k k 2 ion |
| 86.92 | k k k k anacI |

Nella seconda coppia strofica sono evocati lo sguardo formidabile che saetta dallo 'sguardo di drago omicida' di Serse (*Pers.* 81 s.: κνάνεον δ' ὄμμασι λεύσσων / φονίου δέργμα δράκοντος) e la forza dell'esercito che guida, la cui violenza è una fiumana, è la furia incontenibile di un'ondata marina (*Pers.* 89 s.).

Nel testo si affastellano metafore icastiche e mirabolanti, che sembrano non lasciare margine ad alcuna incertezza sull'esito trionfale della spedizione persiana, i cui eserciti si sono adunati da tutte le contrade dell'Asia e dell'Africa per muovere verso Occidente. Ma l'insistenza ritmica sulla cadenza estenuata del metro ionico proietta ancora un'ombra di dubbio su cotanta prestanza e potenza¹³. La sensazione di una incongruenza tra il registro semantico, improntato su toni retorici orgogliosi e trionfalistici, e la nenia enervata del metro, prende ulteriore consistenza se riconosciamo nella scrittura metrica di questa frase un'eco ritmica del lugubre frammento 30 Gent (= *PMG* 411a) di Anacreonte, in cui il poeta invoca la morte come unica possibile liberazione dalle sue pene¹⁴.

οὐδαμῶς, ἔφη [...]: il passo è discusso anche in Gentili 1988, 6 s.; sulla censura 'politica' della musica cf. *Leggi* 801c-d.

¹² *Resp.* 399a ss.: più oltre nello stesso brano (*Resp.* 399d), Platone prescrive anche il bando degli artigiani che producono strumenti πολύχορδα καὶ πολυαζμόνια e il bando dell'*aulós* 'del quale tutti gli strumenti a molte corde e a molte tonalità sono imitazioni'. Una volta eliminati i conturbanti strumenti, nella città purificata saranno ammessi soltanto la *lyra*, la *kythara*, e per i canti pastorali, la *syrix*. Per una approfondita analisi delle considerazioni di Platone sul valore paideutico delle *harmoniai*, con riferimento a Damone di Oa ed alla prima dottrina 'politica' dei diversi generi metrico-ritmici, vd. recentemente (anche per il punto sulla bibliografia sul tema) Gostoli 2007. Sull'ibridazione dei generi poetici, in particolare nelle opere teatrali, come causa di corruzione etica e di degenerazione della *polis* e sulla 'teatrocrasia' connessa alla nascita della democrazia (Platone, *Leg.* 700a-1b) rimando a Centanni 2003, XLII-XLV.

¹³ Una lettura semantica della colometria della seconda coppia strofica in Pace 2010b, 43 s.

¹⁴ Così Gentili [1958] 1982, 134: «Nella parodo dei *Persiani* (65-72 = 73-80) [...] più abbondano gli ionici lugubri che, nel tono, ricordano da vicino il fr. 42 D [30 Gent= *PMG* 411a] di Anacreonte»; cf. Gentili e Lomiento 2008, 179.

c c' III coppia strofica (102-7 = 108-13)¹⁵

| | |
|---------|---|
| 102.108 | k k l l k k l ion ion [^] |
| 103.109 | k k l l k k l ion ion [^] |
| 104.110 | k k l l k k l l 2 ion |
| 105.111 | k k l l k k l l 2 ion |
| 106.112 | k k l l k k l l 2 ion |
| 107.113 | k k l k k l k l k l ion [^] anacl [^] |

Il testo di questa coppia strofica racconta a contrasto i due ‘tempi’ del destino dell’impero Persiano: l’epoca antica rievocata nella strofe si contrappone alla nuova era di Serse presentata nell’antistrofe, e il passaggio tra le due epoche è contrassegnato dalla particella δέ, in senso fortemente avversativo (al v. 108)¹⁶. In antico il ‘destino assegnato dagli dei’ (θεόθεν γὰρ κατὰ Μοῖρ’ ἐκράτησεν / τὸ παλαιόν, ai vv. 102 s.) imponeva ai Persiani una strategia bellica di egemonia continentale ancorata alla terra (ἐπέσκηψε δὲ Πέρσαις / πολέμους πυργοδαΐκτους / διέπειν ἵπποχάρμας / τε κλόνους πόλεων τ’ ἀναστάσεις, ai vv. 104-7). In una fase successiva lo sguardo, perduto e incantato sulla paradisiaca distesa del mare (ἔσορᾶν πόντιον ἄλσος, al v. 111), spinse altrove l’impulso all’espansione e i Persiani impararono (ἔμαθον δ’, al v. 108) una diversa via al loro desiderio di conquista.

In continuità ritmica rispetto alle coppie strofiche precedenti, il tempo di questo terzo movimento è scandito dagli ionici. La clausola delle due strofe – al v. 107, l’evocazione delle distruzioni delle città conquistate dai Persiani; al v. 113, i macchinari e i ponteggi che trasportano l’esercito oltre l’Ellesponto – è siglata dalla variazione dello ionico anaclastico¹⁷.

¹⁵ Müller 1837, 369 n. 11, propose per primo di posporre la mesodo tra la terza e la quarta coppia strofica riscrivendo lo schema compositivo del brano. L’ipotesi di Müller fu accolta da Wilamowitz 1914, 137: «Huc revocavit O. Müller quippe in eo Persas fefellit mala deorum suada, quod classem armare, pontem construere temptaverunt»; poi da Schröder 1916 e quindi dalla maggioranza degli editori e commentatori del testo eschileo (Murray 1955; Broadhead 1960; West 1998; Garvie 1999 e poi Garvie 2009, in part. 46-9, 83 s.; Sommerstein 2008). Sulla trasposizione dell’intermezzo astrofico importanti osservazioni (che coinvolgono anche la discussa interpretazione della locuzione νεὸν δ’ ἄνδρα βιάζει, *Pers.* 13) di Vittorio Citti, Roger D. Dawe, Pierre Judet de la Combe, Martin West, sono nel dibattito pubblicato in coda a Garvie 1999. Altri editori del testo – fra i quali Mazon 1920 (che riconosce nel brano la quarta coppia strofica), Groeneboom 1960, Page 1972 – difendono l’ordine attestato dai codici, anche sulla base di contributi critici puntuali (Scott 1968, Irigoien 1982): una trattazione della questione è in Belloni 1988, 93-8, che è fra i sostenitori del non intervento sulla sintassi del corale. Di recente, nuovamente a favore della conservazione della successione trādita, Pace 2010b, 39 n. 10 e 44 ss., Di Donato 2011, 18-9 che definisce la fortunata congettura di Müller 1837 «il dono avvelenato di K. O. Müller alla comprensione dei *Persiani*». Una convincente ricapitolazione degli argomenti che danno fondatezza della trasposizione, con un appropriato richiamo allo scolio triclino ad v. 108, già richiamato da Broadhead, è in Dawe [1999] 2007, 252-4.

¹⁶ Diversamente interpreta il δέ in senso «connettivo e non avversativo» Giovanna Pace, comunicazione orale citata in Di Donato 2011, 21; così già Garvie 2009, 48 s. e 81.

¹⁷ Su questa coppia strofica si confronti la lettura di Pace 2010b, 45 s.

mesodo (93-101)¹⁸

| | |
|-----|------------------------|
| 93 | k k k k 2 ion |
| 94 | k k k k 2 ion |
| 95 | k k k k 2 ion |
| 96 | k k † k anacl |
| 97 | k k k k 2 ion |
| 98 | k k k k ion ion^ |
| 99 | k k k k 2 ion |
| 100 | k k k k 2 ion |
| 101 | k k k k ion ion^ |

Nella scrittura della *parodos* l'intermezzo astrofico ha la funzione di introdurre una importante svolta semantica: dopo le espressioni di vanto per la potenza dell'armata e per il superbo progetto di Serse, con uno scarto retorico netto, il coro si sintonizza su un, tutto diverso, registro gnomico. Lo scarto semantico, a cui corrisponde il netto scarto ritmico che caratterizza il passo delle due sizigie successive (a iniziare dal le- cizio, al v. 114), è il motivo della coraggiosa e fortunata proposta di *translatio* della mesodo dopo la terza coppia strofica, rispetto alla successione attestata concorde- mente da tutti i codici¹⁹. La mesodo si apre con l'asserzione dell'inadeguatezza della capacità umana a superare l'inganno doloso del dio (*Pers.* 93-6) e segue l'immagine crudele e fraudolenta di Ate, il cieco errore, che irretisce il mortale nelle panie del suo gioco inevitabile (*Pers.* 97-101). In continuità con le prime coppie strofiche del canto il ritmo è modulato sulla base del metro ionico, ancora con l'inserzione di un anacreontico, in coincidenza con il doloroso interrogativo 'chi mai [...] potrà saltare l'ostacolo e mettersi in salvo?' (*Pers.* 96). Il *colon* di chiusura del brano (*Pers.* 101), è un dimetro ionico catalettico, una struttura che si ritrova anche nell'encomio di Bacchilide (fr. 20A, 3 Maehl.), dopo una *periodos* di tre dimetri ionici²⁰.

d d' IV coppia strofica (114-9 = 120-5)

| | |
|---------|-----------------------------|
| 114.120 | k k k lecyth |
| 115.121 | k k k lecyth |
| 116.122 | òã (extra metrum) |
| 117.123 | k k k lecyth |
| 118.124 | k k k lecyth |
| 119.125 | k k k k cr lecyth |

Allo scarto avvertibile nel contenuto testuale corrisponde una recisa svolta nell'andatura ritmica: dopo le note delle prime tre coppie strofiche e il passaggio, nell'intermezzo astrofico della mesodo, per la dolorosa consapevolezza della mali-

¹⁸ La lettura del brano, che Mazon legge come coppia strofica e che West e Garvie denominano *giu- sta* Efestione come 'epodo' (la denominazione 'mesodo' è invece preferita anche da Dawe [1999] 2007, 253 s.), è complicata anche da alcuni seri problemi testuali su cui si veda Pace 2010a.

¹⁹ Vd. *supra* n. 13; coerentemente con la sua premessa metodologica Pace 2010b, 38, 41, 44 s. riordina la successione secondo l'ordine tradizionale, contro la sua edizione di riferimento West 1998.

²⁰ La forma catalettica del dimetro ionico *a minore* veniva chiamata dagli antichi 'parteneo': cfr. P. Oxy. 220 XII, p. 407, 8 Consbr., Gentili – Lomiento 2008, 179 s.

gnità subdola e rovinosa di Ate, il coro canta ora la sua dolente angoscia per la sorte dei guerrieri lontani: il terrore che ‘nero ammanta il cuore’ (*Pers.* 114) si materializza nella sonorità lugubre dell’urlo di angoscia – òã, isolato nella posizione *extra metrum* – che si alza dalle voci dei Fedeli (*Pers.* 116) e poi dalla torma delle donne orbate dei loro cari (*Pers.* 122), e proietta la figure da incubo della città vuota di uomini (*Pers.* 118) e il dettaglio, visivo e sonoro, degli squarci inflitti alle vesti nello strazio della disperazione (*Pers.* 123)²¹.

All’andatura lenta degli ionici su cui sono omogenamente modulate le prime tre coppie strofiche succede l’alternarsi affannoso delle lunghe e delle brevi, il passo sussultante del cretico e del lecizio²² che batte il tempo dell’ansia e dei presagi che cupi incalzano. L’accenno isolato al cretico nell’ultimo verso (*Pers.* 118 e 123) anticipa una cellula ritmica che sarà dominante nella coppia strofica successiva e ultima: come in una sinfonia, è ora appena una nota, una movenza destinata ad essere ripresa e amplificata nel finale del corale.

e e’ V coppia strofica (126-32 = 133-9)

| | |
|----------|-------------------------------|
| 126.133 | I k I I k I 2 cr |
| 127.134 | I k I k I k I lecyth |
| 128.135 | I k I I k I 2 cr |
| 129.136 | I k I I k I k I k I cr lecyth |
| 130.137 | k I I I k I k I I ba ith |
| 131.138 | I k k I k k I hem |
| 132. 139 | I k I k I I ith |

Il testo della strofe propone l’immagine della partenza di tutti i guerrieri dalle loro case ‘come uno sciame d’api’ (*Pers.* 128/129), dispersi lontano per passare in Occidente attraverso il ‘giogo stretto su mare’ (*Pers.* 130/131). Nell’antistrofe è evocata in contrappunto l’immagine delle spose abbandonate al pianto nel letto solitario: in perfetta corrispondenza tra le metafore, al giogo sul mare della strofe si oppone nell’antistrofe il giogo coniugale ‘spaiato’ (*Pers.* 132 = 139).

Quanto alla composizione ritmica, come nella coppia strofica precedente, il *mood* è dato dal ritmo agitato del lecizio e del cretico²³, che si distende un poco nel movimento dell’ultima frase (*Pers.* 130 s. = 137 s.), ma che si impenna nel brusco e isolato itifallico finale (*Pers.* 132 = 139)²⁴.

Nella sintassi complessiva della composizione abbiamo seguito l’ordine proposto per primo da Müller²⁵ che modifica la sequenza concordemente attestata nella tradizione manoscritta, secondo questo schema:

²¹ Pace 2010b, 46 sottolinea la struttura chiastica dello sviluppo tematico e ritmico della sizigia.

²² Sulla forma ‘pura’ I k I k I k I da interpretare nel contesto come lecizio, e in particolare sul trattamento e la funzione di questa sequenza in Eschilo, vd. Pretagostini [1972] 2011, 3 ss.

²³ Di «ritmo spezzato» parla anche Pace 2010b, 47.

²⁴ Sull’itifallico in questa clausola della *parodos* di *Persiani* e in altri corali dei *Sette*, si veda la notazione di Gentili [1958] 1982, 100 s.; e Gentili – Lomiento 2008, 139 n. 7.

²⁵ Müller 1837, 369 n. 11; vd. *supra*, n. 13.

a a' (65-80) – b b' (81-92) – c c' (102-13) – mes (93-101) – d d' (114-25) e e' (126-39).

La terza coppia strofica è anticipata prima della mesodo la quale, nella successione tradita dai manoscritti, si trova dopo c c': accogliendo la proposta di traslazione della mesodo dopo la terza coppia strofica, Wilamowitz leggeva il primo verso del brano sulla rete dolosa di Ate come uno πνίγος della composizione del corale, una strozzatura ritmica e testuale che serve a chiudere la serie di *metra* ionici che caratterizzano la prima sezione del canto²⁶: lo spostamento della mesodo ha insomma il vantaggio di restituire una struttura ritmica e una interpretazione testuale più coerente dell'intero periodo interessato dalla traslazione, accentuando significativamente lo stacco sia semantico sia ritmico tra la prima parte del canto modulata rigorosamente e uniformemente su base ionica, e la seconda parte che presenta un'andatura metrica più mossa e agitata. Leggendolo come astrofico (mesodo o epodo) e anticipando la posizione del brano ai vv. 93-101, l'inserito viene ad assumere un ruolo strategico nella composizione della *parodos*, come brano di passaggio e insieme di sutura tra le due porzioni, metricamente e testualmente differenti, del corale: se nelle prime tre coppie strofiche, il molle ritmo ionico, pausato dal 'lugubre' anacreontico, suona incoerente rispetto agli accenti trionfalistici del Coro, dopo la svolta semantica e ritmica dell'intermezzo astrofico, l'andatura agitata delle sequenze di cretici e di lecizi corrisponde perfettamente al crescendo di ansie per i guerrieri lontani, che, trapelate già nei primi anapesti di apertura (*Pers.* 8-13) e subito fuggate dalla rievocazione dell'invincibile potenza dell'armata, alla fine del corale dilagano nel canto²⁷. Presto le angosce e gli oscuri presagi che 'ammantano di nero e straziano di terrore' il cuore dei vecchi Fedeli (*Pers.* 114 s.) saranno alimentate dal sogno allegorico e dalle visioni profetiche della Regina (*Pers.* 176-210) e troveranno poi certa conferma nell'annuncio della catastrofe portato dal Messaggero (*Pers.* 249 ss.). Ma già la *parodos* riassume la trama del dramma, disegnata come una curva iperbolica che dalla orgogliosa fiducia sull'invincibile forza persiana si impenna nella disperazione per la paventata distruzione dell'intera armata: il canto di ingresso del coro è una sinfonia che anticipa, tematicamente e ritmicamente, l'intera tragedia, riassumendone *in nuce* la parabola drammaturgica e le tonalità ritmico-musicali²⁸.

²⁶ Wilamowitz 1921, 337: «In der dritten Strophe ist ein Hiatus, der zwei Perioden [...] absetzt; Schluß umgebogen. Die Epode bringt 18 [Metra] die sich in 2, 2, 4, 4, 2, 4 gliedern lassen: da ist also ähnlich den Hiketiden der Abschluß durch ein Pnigos wahrnehmbar»; così anche Michelini 1982, 78: «This crucial verse <v. 93> has often been transported at the end of the ionics, where it marks a change of meter and makes a rather conventional coda to what preceded».

²⁷ Pace 2010b, 48 mette in evidenza come la restituzione da lei proposta della colometria di M permetta «di rappresentare con maggior chiarezza ed evidenza la struttura metrica della parodo» e consenta di percepire più facilmente «le simmetrie esistenti tra piano metrico e piano testuale», anche se ammette prudentemente, in particolare a proposito dell'isolamento di segmenti testuali non autonomi semanticamente, che: «non è [...] da escludere che le mancate coincidenze tra il piano semantico e quello metrico abbiano valore espressivo». Sull'ambivalenza estetico-emotiva dei sentimenti del coro, si vedano le osservazioni di Gruber 2009, 111-8.

²⁸ Rode, 1965, 63: «Die Parodos enthält gedanklich gefaßte die ganze Tragödie [...]; das Lied [...] steht selbständig, die ganze Tragödie *in nuce* enthaltend»; e così anche Rosenbloom 2006, 46: «The structure of the parodos is that of the tragedy: *hybris* (65-107), *ate* (93-101, 108-113), and lament (114-125)».

L'incrocio fra la lettura della struttura metrico-ritmica e la lettura del testo della *parodos* dei Persiani apporta una ulteriore luce di senso all'interpretazione del brano di apertura della tragedia²⁹ e ci fornisce una chiave per apprezzare più compiutamente la reazione estetica degli spettatori antichi che nel 472 a.C. convennero nel teatro di Dioniso per assistere alla rappresentazione del dramma. I cittadini ateniesi conoscono bene il *mythos* drammatico: alle loro spalle, in alto sull'Acropoli, i resti dei templi distrutti e bruciati dalla violenza dell'esercito di Serse che, appena otto anni prima, aveva devastato e profanato persino il tempio della dea poliadica e aveva occupato Atene, costringendo tutti gli abitanti all'evacuazione della città. L'immenso, potentissimo, esercito persiano che sembrava invincibile era stato sconfitto a Maratona, a Platea, e, nella fase cruciale della guerra, nell'incredibile vittoria navale – vittoria ateniese – di Salamina. Eschilo, che era fra i combattenti di quella battaglia, mette in scena per i suoi concittadini i *Persiani*: il fondale scenografico è, secondo una suggestiva ipotesi di recente rivalutata, la *skené* di Serse, il trofeo simbolicamente più importante preso al nemico sul campo a Platea³⁰.

A dare la prima intonazione alla tragedia che mette in scena il dramma dei Persiani non stupisce di trovare la cadenza dello ionico, il ritmo lento e regolare della melodia orientale, di cui è immediatamente avvertibile la caratteristica coloritura esotica³¹. La prima intonazione melodica del dramma prodotta dal metro ionico (e probabilmente dall'arrangiamento musicale del brano) si propone come un invito ad entrare nelle atmosfere esotiche che il poeta rievoca in scena; induce gli spettatori-cittadini di Atene a entrare nel clima di quel dramma di cui gli Ateniesi stessi sono stati eroici protagonisti, ma che ora il poeta disloca nella lontana reggia di Susa, in casa del nemico. I vecchi Fedeli che si presentano in scena cantano sul ritmo molle e rilassato consonante al loro *ethos* ma, mentre a parole riaffermano la tronfia arroganza e il furore marziale del divino Re dei Re e della sua invincibile armata, il ritmo ionico suona come una smentita del testo. La distonia tra la mollezza del ritmo, incongruo rispetto al registro trionfalistico del preludio anapestico e delle prime strofe del canto, avrà indotto negli Ateniesi una ironica soddisfazione per la vana ar-

²⁹ «Il ruolo della metrica come accrescimento del significato diventa in alcune monodie addirittura fondamentale per una corretta ed esaustiva 'lettura' del testo»: così Pretagostini [1990] 2011, 195 formulava la sua indicazione teorica e metodologica, applicata specificamente alla monodia dell'Upupa negli *Uccelli* di Aristofane (vv. 227-62). Un importante contributo alla considerazione della relazione tra metrica e semantica nel testo eschileo è negli studi di Liana Lomiento, fra cui segnalo i recenti Lomiento 2008 (che evidenzia valenze celebrative e gnomiche nell'utilizzo, da parte di Eschilo, degli ionici tra altri metri di ritmo pari), Lomiento 2010, Lomiento 2011.

³⁰ Sul fondale scenico, e più in generale sulla scenografia dei *Persiani* vd. Bees 1995 e Willink 1998. L'ipotesi che il fondale scenico dei *Persiani* fosse la tenda-reggia portatile di Serse predata a Mardonio sul campo a Platea (Herodot. 9.70 e 82), avanzata per la prima volta da Brooner 1944, si fonda su motivazioni di ordine archeologico in relazione ai modelli architettonici palaziali della 'scena' teatrale, e di ordine lessicale, dato che il termine *skéné* designa esclusivamente, fino a questa data, la 'tenda' persiana: nel 472 a.C. gli spettatori ateniesi del dramma eschileo avrebbero avuto davanti agli occhi come 'scena' che figurava la reggia di Susa il prezioso trofeo della vittoria panellenica che mise fine alle guerre persiane: sulla questione rimando a Centanni 2003, 1143 s.

³¹ Wilamowitz 1921, 336; Gentili e Lomiento 2008, 173; Gentili [1958] 1982, 129 riporta per esteso *Schol.* B Hephaest. 302.26: ἰωνικὸς μὲν ὅτι οἱ Ἴωνες αὐτῷ ἐκέκρηοντο. Il carattere orientale ed esotico che lo ionico conferisce alla sezione lirica della *parodos* di Persiani è sottolineato anche da Pretagostini [1990] 2011, 190, e nuovamente, di recente, da Di Donato 2011, 17.

roganza del potente nemico. Ma subito, con il variare del ritmo in corrispondenza della quarta coppia strofica, il poeta provoca i suoi concittadini con un'altra suggestione: il ritmo angoscioso suscita ansia, induce pietà per i caduti nelle file nemiche, per quelle case private dei loro uomini, per quelle donne che bagnano di pianto il letto nuziale. Lo spettatore ateniese assistendo alla *parodos* dei *Persiani* sarà stato colpito e turbato da una mescolanza di diversi sentimenti: il terrore per la forza mostruosa di quell'armata, rievocata in scena in tutta la sua immane potenza; il sollievo per lo scampato pericolo; la soddisfazione per la propria vittoria; ma insieme, anche, la pietà per le ansie che ogni combattente in guerra ha imparato a conoscere per sé e per i suoi cari. Subito, dalle prime note, tragicamente stonate tra il ritmo-melodia e il contenuto testuale del vanaglorioso corale di apertura del dramma, lo spettatore è pervaso da questa tempesta di intense, diverse, passioni.

Il tragediografo chiama lo spettatore ad allertare tutte le sue sensibilità e a mettere in gioco tutti i suoi organi estetici: la *kátharsis* tragica non passa per univoche, confortanti, rassicurazioni identitarie, ma ha un effetto liberatorio proprio in quanto induce lo sfogo di sentimenti intensi e contraddittori, che prevedono anche la dolorosa *sympátheia* per il feroce nemico che gli Ateniesi avevano gloriosamente sconfitto a Salamina³².

Venezia

Monica Centanni

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Bees 1995 = R. Bees, *Die Szene in Aischylos 'Persern', 'Sieben gegen Theben' und 'Hiketiden'*, in E. Pöhlmann (hrsg.), *Studien zur Bühnendichtung und zum Theaterbau der Antike*, Frankfurt 1995, 73-106.
- Belloni 1988 = L. Belloni, *Eschilo, I 'Persiani'*, Milano 1988.
- Broadhead 1960 = H.D. Broadhead, *The 'Persae' of Aeschylus*, Cambridge 1960.
- Bronner 1944 = O. Bronner, *The Tent of Xerxes and the Greek Theater*, UCPA I 12, 1944, 277-320.
- Centanni 1991 = M. Centanni, *Eschilo, I 'Persiani'*, Milano 1991.
- Centanni 2003 = M. Centanni, *Eschilo. Le tragedie e i frammenti delle tetralogie*, Milano 2003.
- Dale 1983 = A.M. Dale, *Metrical Analyses of Tragic Choruses*, fasc. 3, *Dochmiac-Iambic-Dactylic-Ionic* (BICS Suppl. no. 21.3), London 1983, 303-5.
- Dawe [1999] 2007 = R.D. Dawe, *Strophic Displacement in Greek Tragedy*, in R.D. Dawe, *Corruption and Correction*, Amsterdam 2007, 245-66.
- Di Donato 2011 = R. Di Donato, *La parodo dei 'Persiani': forme espressive e strutture interpretative*, in M. Tauber (a c. di), *Contributi critici sul testo di Eschilo. Ecdotica ed esegesi*, Tübingen 2011, 15-29.
- Fleming [1973] 2007 = Th. J. Fleming, *The Colometry of Aeschylus*, diss. Ph.D. 1973 (Supplementi di Lexis 45), a c. di G. Galvani, con prefazione di B. Gentili e L. Lomiento, Amsterdam 2007.
- Garvie 1999 = A.F. Garvie, *Text and Dramatic Interpretation in 'Persae'*, Lexis 17, 1999, 21-34.
- Garvie 2009 = A.F. Garvie, *Aeschylus, 'Persae', with Introduction and Commentary*, Oxford 2009.

³² In questo senso, di una stigmatizzazione della *sympátheia* per il nemico eccitata negli Ateniesi dalla tragedia di Eschilo, credo vada intesa la discussa battuta di 'Dioniso' in Aristoph. *Ran.* v. 1029 – come argomentato in Centanni 1991, 25-8.

- Gentili [1958] 1982 = B. Gentili, *La metrica dei Greci*, Messina-Firenze 1958 (rist. 1982).
- Gentili 1988 = B. Gentili, *Metro e ritmo nella teoria degli antichi e nella prassi della performance*, in B. Gentili – R. Pretagostini (a c. di), *La musica in Grecia*, Roma-Bari 1988, 5-16.
- Gentili – Lomiento 2008 = B. Gentili – L. Lomiento, *Metrics and Rhythmics, History of the Poetic Forms in Ancient Greece*, transl. by E.C. Kopff, Pisa-Roma 2008.
- Gostoli 2007 = A. Gostoli, *L'armonia frigiana nei progetti politico-pedagogici di Platone e di Aristotele, II: coribantismo e dionisismo*, in P. Volpe Cacciatore (a c. di), *Musica e generi letterari nella Grecia di età classica*, Napoli 2007, 23-36.
- Groeneboom 1960 = P. Groeneboom, *Aischylos' 'Perser'*, I-II, Göttingen 1960.
- Gruber 2009 = M.A. Gruber, *Der Chor in den Tragödien des Aischylos. Affekt und Reaktion*, Tübingen 2009.
- Irigoin 1982 = J. Irigoin, *Le 'parodos' des 'Perses' d'Eschyle. Analyse métrique et établissement du texte*, in *Studi in onore di Aristide Colonna*, Perugia 1982, 173-81.
- Irigoin 1992-93 = J. Irigoin, *Construction métrique et jeux de sonorité dans la parodos des 'Perses'*, Cahiers du GITA 7, *Les 'Perses' d'Eschyle*, 1992-93.
- Korzeniewski 1966 = D. Korzeniewski, *Studien zu den 'Persern' des Aischylos*, Helikon 6, 1966, 548-96.
- Kranz 1933 = W. Kranz, *Stasimon. Untersuchungen zu Form und Gehalt der griechischen Tragödie*, Berlin 1933.
- Kranz 1949 = W. Kranz, s.v. *Parodos*, in *RE XVIII 4* (1949), 1684-94.
- Kraus 1957 = W. Kraus, *Strophengestaltung in der griechischen Tragödie. I. Aischylos und Sophokles*, Wien 1957.
- Lomiento 2008 = L. Lomiento, *Il canto d'ingresso del coro nelle 'Supplici' di Eschilo (vv. 40-175). Colometria antica e considerazioni sul rapporto tra composizione ritmico-metrica e nuclei tematici*, Lexis 26, 2008, 47-77.
- Lomiento 2010 = L. Lomiento, *L'inno della falsa gioia. Considerazioni sul rapporto parola/musica in Aesch. 'Suppl.' 524-99*, Lexis 28, 2010, 67-91.
- Lomiento 2011 = L. Lomiento, *Considerazioni sulla funzione dell'efimnio ritmico-metrico in Aesch. 'Suppl.' 630-709*, in M. Taufer (a c. di), *Contributi critici sul testo di Eschilo. Ecdotica ed esegesi*, Tübingen 2011, 97-112.
- Mazon 1920 = P. Mazon, *Eschyle I. 'Les Suppliants', 'Les Perses', 'Les Sept contre Thèbes', 'Prométhée enchaîné'*, Paris 1920.
- Michelini 1982 = A. M. Michelini, *Tradition and Dramatic Form in the 'Persians' of Aeschylus*, Leiden 1982.
- Müller 1837 = K.O. Müller, *Scholien zu den in diesem Museum Jahrg. IV H. III S. 393 ff. von Herrn Dr. Dübner herausgegebenen Versen des Tzetzes über die verschiedenen Dichtungsgattungen*, RhM 5, 1837, 337-80 (= Id., *Kleine deutsche Schriften über Religion, Kunst, Sprache und Literatur, Leben und Geschichte des Alterthums*, I, Breslau 1848, 488-524).
- Murray 1940 = O. Murray, *Aeschylus. The Creator of Tragedy*, Oxford 1940.
- Murray 1955 = G. Murray, *Aeschylus quae supersunt tragoediae*, Oxonii 1955².
- Nestle 1930 = W. Nestle, *Die Struktur des Eingangs in der attischen Tragödie*, Stuttgart 1930.
- Pace 2008 = G. Pace, *Aesch. 'Pers.' 1-64: colometria antica e edizioni moderne*, QUCC n.s. 90, n. 3 (2008), 167-176.
- Pace 2010a = G. Pace, *Aesch. 'Pers.' 97-9: problemi testuali, metrici ed esegetici*, Lexis 28, 2010, 3-19.

Pace 2010b = G. Pace, *La colometria della sezione lirica della parodo dei 'Persiani'* (vv. 65-139), *BollClass* 31, 2010, 35-51.

Page 1972 = D. Page, *Aeschlyli septem quae supersunt tragoediae*, Oxonii 1972.

Pretagostini [1972] 2011 = R. Pretagostini, *Lecizio e sequenze giambiche o trocaiche*, *RFIC* 100.3, s. III, 1972, 257-74 (= in Pretagostini 2011, 1-15).

Pretagostini [1990] 2011 = R. Pretagostini, *Metro significante, significato: l'esperienza greca*, in *Mettrica classica e linguistica*, Atti del Colloquio, Urbino 3-6 ottobre 1988, a cura di R. M. Danese – F. Gori – C. Questa, Urbino 1990, 107-19 (= in Pretagostini 2011, 189-99).

Pretagostini [2004] 2011 = R. Pretagostini, *Osservazioni sulla metrica nelle tragedie di Eschilo*, *Lexis* 22, 2004, 17-28 (= in Pretagostini 2011, 1-15).

Pretagostini 2011 = R. Pretagostini, *Scritti di metrica*, a c. di M.S. Celentano, Roma 2011.

Rode 1965 = J. Rode, *Untersuchungen zur Form des Aischyleischen Chorliedes*, Diss. Tübingen 1965.

Rode 1971 = J. Rode, *Das Chorlied*, in W. Jens (hrsg.), *Die Bauformen des griechischen Tragödie*, München 1971, 85-115.

Rosenbloom 2006 = D. Rosenbloom, *Aeschylus, 'Persians'*, London 2006.

Sommerstein 2008 = *Aeschylus. 'Persians', 'Seven against Thebes', 'Suppliants', 'Prometheus Bound'*, edited and translated by A.H. Sommerstein, London 2008.

Taplin 1989 = O. Taplin, *The Stagecraft of Aeschylus*, Oxford 1989².

Scott 1968 = W.C. Scott, *The Mesode at 'Persae' 93-100*, *GRBS* 9, 1968, 259-66.

Schröder 1916 = O. Schröder, *Aeschlyli Cantica*, Leipzig 1916².

Weil 1907 = H. Weil, *Aeschlyli tragoediae*, Lipsiae 1907².

West 1998 = M. West, *Aeschlyli. Tragoediae cum incerti poetae Prometheo*, Stutgardiae et Lipsiae, 1998² (editio prior 1990).

Wilamowitz 1914 = U. von Wilamowitz-Moellendorff, *Aeschlyli Tragoediae*, Berlin 1914.

Wilamowitz 1921 = U. von Wilamowitz Moellendorff, *Griechische Verskunst*, Berlin 1921.

Willink 2008 = C.W. Willink, *Entrances, Exits and Locations in Aeschylus' 'Persae'*, *QUCC* 89, 2008, 23-8.

Abstract: The lyrical section of the Aeschylus' *Persae parodos* (at ll. 65-139) is very expressive both in a thematic and in a rhythmical sense, but the meanings and rhythms of the choral song are not congruent. An astrophic passage (ll. 93-101), displaced by many editors in a different order in respect to the manuscript tradition, divides the choral song in two parts. The theme is the earth- and sea-power of the Persian army, represented as an impressive parade, but semantic and rhythmical-metrical levels don't interweave each other in a coherent form. The analysis of the rhythmical mood within the choral song, in connection with the expressions of Persian glory the Chorus states, detects the actual dramaturgical strategy of Aeschylus, in order to reveal the contradiction between the accents of pride and the expressions of anxiety, foreseeing the tragic ending of the drama.

Keywords: Aeschylus' *Persae, parodos*, semantics, rhythmic, dramaturgical strategy.