

Roberta Ioli

*La voce tragica come lamento e come incanto.**Appunti per una riflessione su voce e tragedia*

Riflettendo sulla tragedia nella *Poetica*, Aristotele sottolinea l'importanza dell'udito, anzi, in taluni casi la sua priorità rispetto alla vista. Tutto il capitolo 13 della *Poetica* è dedicato a pietà e paura, i due *pathē* fondamentali nella fenomenologia della poesia tragica. La tragedia, per essere tale e sortire il suo effetto catartico, deve riguardare l'uomo medio, che non si distingue per virtù particolare e non è volto in disgrazia per vizio o malvagità, ma per un errore (*hamartia*). Tutto questo perché si sviluppino anche nel pubblico pietà e paura: la prima è relativa a chi è indegnamente tribolato, la seconda a chi ci è simile. L'assolutamente altro da noi non ci procura lo stesso coinvolgimento patetico; inoltre la sventura in cui incorre il protagonista deve essere anch'essa sentita come prossima.

Nel cap. 14 Aristotele ridimensiona il valore della vista nel meccanismo della paura e della pietà. Sostiene cioè che più ancora della vista, sia la *systasis*, cioè la composizione dei fatti (o la qualità stessa dei racconti) a muovere paura e pietà. Il racconto tragico diventa una sorta di grande e sapiente costrutto, in cui la struttura nascosta e non visibile dell'edificio prevale sulla facciata a tutti visibile. Anche senza il vedere, chi ascolta un racconto tragico opportunamente composto (es. quello di Edipo) viene colto da tremore e pianto. E questo certo ci restituisce la centralità e il valore dell'udito per gli antichi, nella genesi delle emozioni tragiche.

Plutarco definisce sinesteticamente la poesia come "danza parlante" (per Simonide era "pittura parlante"). In realtà *mousikē*, l'arte delle Muse, non è solo musica, ma è anche poesia e danza, cioè quel fertile intreccio di arti che consentiva una efficace comunicazione orale. Nel *De musica*, Aristide Quintiliano (II-III d.C.) riconosce su tutte le altre arti la priorità della *mousikē* come "teatro totale" poiché agisce attraverso l'udito e la vista, e realizza, nell'unione di musica danza parola, il più alto grado di mimesi in forma dinamica. La tragedia greca è dunque un perfetto esempio di questa arte totale, che agisce attraverso la combinazione delle arti somme e realizza la suprema mimesi. In questo consiste, se vogliamo seguire la lettura aristotelica, la sua essenza.

Nella mia collaborazione con Chiara Guidi (Societas Raffaello Sanzio), qualche anno fa mi sono soffermata sulla tessitura vocale della tragedia euripidea *Le Troiane*, considerando soprattutto le sonorità legate al lamento e all'impatto del lamento sul corpo vivo dell'attore. Ecuba, in questo senso, diventa figura paradigmatica. Ecuba è archetipo dell'esperienza del dolore; è la regina che ha perso tutto: marito, figli, regno, dignità di regina. È una nemica, nell'ottica greca, ma assume un ruolo centrale, e per di più universale, nella declinazione di tutte le sfumature del dolore. Il lamento di Ecuba è una sorta di *threnos*, un canto funebre accompagnato da una figura di danza, da un ordine geometrico del corpo oscillante in un movimento ossessivo e cadenzato. Per indicare il

proprio desiderio di abbandonare il corpo al pianto, Ecuba usa il termine *pothos*, che corrisponde, propriamente, al languore amoroso: lo struggimento che prende l'innamorato al pensiero del proprio oggetto d'amore si esprime in una vibrazione del corpo leggera ma percepibile, nella curva della schiena. In Ecuba il *pothos* è la voglia di fare oscillare il corpo disteso, non per l'abbraccio ma per il pianto, è il desiderio di avvolgersi, arrotolarsi ora su un fianco, ora sull'altro. Lo ricorda anche Omero, a proposito di *imeros goio*, e Ovidio nei *Tristia*: "piangi la mia sventura: piangere è infatti una sorta di piacere/ poiché il dolore ha fame di lacrime, ne ha bisogno" (IV 3.37-8). Così, nella lontananza dagli affetti a lui cari, nell'insopportabile esilio prolungato a Tomi, Ovidio sperimenta la consolazione del pianto come una forma di *voluptas*, in cui le lacrime sopraggiungono a saziare una fame diversamente implacabile.

T1 Euripide, *Troiane* 112-121

δύστηνος ἐγὼ τῆς βαρυδαίμονος
 ἄρθρων κλίσεως, ὡς διάκειμαι,
 νῶτ' ἐν στεροῦς λέκτροισι ταθεῖσ'.
 οἴμοι κεφαλῆς, οἴμοι κροτάφων
 πλευρῶν θ', ὡς μοι πόθος εἰλίξαι
 καὶ διαδοῦναι νῶτον ἄκανθάν τ'
 εἰς ἀμφοτέρους τοίχους, μελέων
 ἐπὶ τοὺς αἰεὶ δακρύων ἐλέγους.
 μοῦσα δὲ χαῦτη τοῖς δυστήνοισι
 ἄτας κελαδεῖν ἀχορεύτους.
 Infelice sono io, per lo sventurato
 ripiegarsi delle mie giunture, a giacere così,
 ad appoggiare la mia schiena su questo duro giaciglio.
 Oh mia testa, oh mie tempie
 e miei fianchi, che desiderio ho io di ruotare
 e voltare la mia schiena e la spina dorsale
 su un fianco e sull'altro,
 per questi eterni lamenti di lacrime!
 Anche questa è musica, per gli infelici,
 gridare le loro tristi sventure.

Ecuba è una grande nave in balia della tempesta. Nella descrizione fisica del dolore viene utilizzato, metaforicamente, un linguaggio di derivazione nautica: *eilixai* è infatti il virare di bordo, *diadoùnai* suggerisce l'alternativo mutamento di rotta, *nōton* indica lo scafo della nave e *àkantha* la chiglia, oltre a indicare, letteralmente, la spina dell'acanto e qui, in senso figurato, la spina dorsale; infine, *toichoi* sono i due fianchi dell'imbarcazione. Ecuba è una nave in balia del suo strazio. Il movimento oscillatorio ricorda anche una culla dondolante che invita al sonno, o il corpo di un bambino che ritmicamente ruota su se stesso per addormentarsi, sconfiggendo le paure. La danza di Ecuba ricerca un impossibile oblio.

L'oscillazione consolatoria del corpo ha una funzione lenitiva, come suggerisce chiaramente anche Platone:

T2 Platone, *Leggi* VII 790c-e

Dunque, assumiamo questo principio come regola basilare per lo sviluppo del corpo e dell'anima dei bambini molto giovani; ossia che è utile per tutti quel tipo di svezzamento che essenzialmente comporta un moto ininterrotto, giorno e notte. E ciò vale soprattutto per i neonati i quali, se fosse possibile, dovrebbero per così dire abitare sempre sull'onda del mare (οἶον ἀεὶ πλέοντας). [d] E ora dobbiamo cercare di avvicinarci il più possibile a questo modello nel trattamento dei bambini appena nati, anche perché esso si giustifica sulla base del fatto che le nutrici dei bambini e quelle che curano la frenesia dei coribanti l'hanno appreso direttamente dall'esperienza, riconoscendone l'efficacia. In effetti, quando le madri vogliono addormentare i bambini che soffrono di insonnia non li tengono fermi, ma, al contrario, li muovono [e] cullandoli fra le braccia, e poi non stanno zitte, ma intonano una qualche nenia (τινα μελωδίαν). Insomma, si potrebbe dire che incantano (καταυλοῦσι: propriamente l'incantamento ottenuto col suono dell'aulòs) i loro bambini proprio come la musica incanta le baccanti invase, anche se le madri non si servono che di questa cura (ἰασίς) del movimento, accompagnato dalla danza e dal suono (τῆς κινήσεως ἅμα χορεία καὶ μούση).

Il tremore esterno, per Platone, predomina sul tremore interno determinato dalla paura, e dunque l'oscillazione ha funzione terapeutica. La danza, l'ordine del movimento sulla scena evocano questa terapia dei gesti, così come della voce.

L'impatto del dolore è fisico. Il vocabolario del dolore è anch'esso fisico. Il dolore è descritto come un corpo che spodesta la voce dalla sua sede abituale. Svuota il corpo della sua consistenza, lo rende *demas*, vuoto involucro della consistenza dei sogni. Il corpo sulla scena non si dà più come fisicità integra, riconoscibile, ma come ombra, *imago doloris*; in *Tr.* 193 è la stessa Ecuba a parlare di sé come di un'ombra funerea. Il dolore lo abita, lo invade, lo morde (vedi Ruth Padel, *In and out of the mind*). Non dimentichiamo la concezione fisica delle percezioni come flussi di corpuscoli, come *aporroai*, veri e propri flussi materici che, partendo dall'oggetto, colpiscono il canale percettivo proprio, commisurato a quel *poros*, e determinano la percezione (così per Empedocle e per il suo allievo Gorgia).

Ecco perché il dolore divora la voce: ne svuota il corpo e ne prende il posto. La prima espressione fisica del dolore è allora il silenzio.

T3 Euripide, *Troiane* 462-5

{Χο.} Ἐκάβης γεραιᾶς φύλακες, οὐ δεδόρκατε
 δέσποιναν ὡς ἄναυδος ἐκτάδην πίτνει;
 οὐκ ἀντιλήψεσθ'; ἢ μεθήσετ', ὦ κακαί,
 γραιῖαν πεσοῦσαν; αἴρετ' εἰς ὀρθὸν δέμας.
 Custodi della vecchia Ecuba, non l'avete vista,
 la signora, che senza voce cade a terra come morta?
 E non la raccoglierete? E la lascerete lì, dunque, malvagie,
 la vecchia che è caduta? Sollevatelo dritto, il suo corpo.

Nel dolore è contenuta la tentazione della morte, il silenzio che fa pietra (così Teognide 569 immagina la propria morte: "come una pietra senza voce").

T4 Euripide, *Troiane* 694-5

οὕτω δὲ καὶ γὰρ πόλλ' ἔχουσα πήματα
 ἄφθογγός εἰμι καὶ παρεῖσ' ἐὼ στόμα·
 E così anche io, che ho mlte sventure,
 sono senza voce, e cedendo lascio la mia bocca.

Due sono i termini impiegati da Euripide per indicare il silenzio della regina, *anaudos* (Tr. 463) e *aphthoggos* (Tr. 695): il primo indica l'assenza di *audē*, voce umana modellabile in parole e canto; il secondo corrisponde invece all'essere senza *phthoggos*, che è verso, suono inarticolato come quello emesso da una bestia o prodotto da un temporale incombente, ma che è detto anche di creature dalla voce seducente come le Sirene o la Sfinge. Si tratta dunque di una vocalità non propriamente umana e, a tratti, perturbante o ambigua. Ancora, sul dolore che mangia la voce e impone il silenzio, segnalo il passo ovidiano delle *Metamorfosi*, in cui Ecuba ha appena appreso della morte del figlio Polidoro:

T5 Ovidio, *Metamorfosi* XIII 538-40

*Troades exclamant, obmutuit illa dolore,
et pariter vocem lacrimasque introrsus obortas
devorat ipse dolor, duroque simillima saxo
torpet [...].*

Urlano le Troiane, lei ammutolisce a quel dolore;
quello stesso dolore le divora la voce e le lacrime dentro nate,
e in tutto simile a dura pietra sta immobile [...].

Sempre ovidiana è la testimonianza sul dolore di Niobe a cui sono stati uccisi i dodici figli; lei è pietra, solo le lacrime rappresentano un residuo di vita che può essere risvegliato o definitivamente reificato: “anche nelle viscere è pietra. /Eppure piange” (*Met.* VI 308-9). Come per l'Ecuba euripidea e per quella ovidiana, anche per Niobe il dolore pietrifica il corpo, che si risveglia solo per deformarsi nel grido: così per la vittima del dolore come per l'attore sulla scena. Il risveglio dal silenzio di pietra coincide quasi sempre con l'erompere di un grido bestiale. Ovidio descrive la metamorfosi di Ecuba in cagna a partire da una sensazione uditiva, un “roco brontolio”, *rauco cum murmure*, che ne segna l'alienazione definitiva: *murmur* è detto del mare, del vulcano, del tuono (forze terribili della natura), ma è usato anche per il ruggito, il grugnito; infine, sono il latrato e l'ululato a sostituire le parole, e con ciò si compie l'estrema terribile metamorfosi. Anche nell'*Ecuba* euripidea la regina viene trasformata in cagna. E un altro esempio di dolore che disumanizza è quello dell'Aiace sofocleo, che dopo aver fatto strage di armenti come fossero nemici, si risveglia sgomento dal suo *furor*, e non regge al dolore della propria ignominia. Viene descritto come toro che muggisce (*Aj.* 321-2 “dalla bocca non uscivano gemiti acuti, / bensì un lamento sordo, come di toro che muggisce - *bruchōmenos*).

Il dolore è dismisura. Come farlo rientrare nella misura che sola rende umani? Ancora più necessaria è, dunque, l'esperienza del canto, il passaggio alla voce rituale, incantatoria, che esorcizza quel dolore.

T6 Euripide, *Troiane* 153-8

Ἐκάβη, τί θροεῖς; τί δὲ θωῦσσεις;
ποῖ λόγος ἤκει; διὰ γὰρ μελάθρων
ἄιον οἴκτους οὐς οἰκτίζη.
διὰ δὲ στέρνων φόβος ἄισσεν

Τρωάσιν, αἱ τῶνδ' οἴκων εἴσω
δουλείαν αἰάζουσιν.
Ecuba, cosa gridi? Cosa abbaï?
Dove va il tuo discorso? Attraverso le pareti
ho sentito i gemiti che gemi.
Attraverso il petto lo spavento si avventa
sulle Troiane, che dentro queste case
lamentano la schiavitù.

La bestialità del grido è espressa soprattutto dal termine *boē* o *boà* (*Tr.* 1310): vocalità umana e animale si fondono nel grido del dolore. La parodo commatica presenta una *klimax* ascendente nella scelta dei due verbi accostati per indicare il grido: *throeō* è il pronunciare ad alta voce parole, ed è riferito quasi esclusivamente alla vocalità umana. Il verbo *thōussō*, invece, sembra evocare l'aspetto bestiale della sofferenza che esplose in forma scomposta; nasce, probabilmente, come suono onomatopeico per indicare l'abbaiare; poi diviene frequente nella tragedia per evocare, come nel caso di Aiace, la violenza del grido che non conserva tratti umani (*Aj.* 335). La paronomasia *oiktous oiktizē*, "i gemiti che gemi", rafforza, attraverso l'iterazione della radice *oi*, la ripetitività del lamento, poi ripreso dal verbo *aiazō*, costruito, a sua volta, sull'interiezione *ai*. C'è dunque una ricchissima articolazione sonora, che esprime le diverse sfumature del lamento attraverso paronomasie, iterazioni, onomatopee, *klimax*.

Nell'urlo che invade la bocca di chi soffre, nell' "urlo primordiale" di cui parla Salvatore Natoli, sembra smarrirsi la differenza tra voce umana e animale, se è vero che nell'espressione del dolore le due vocalità si intrecciano fino a diventare indistinguibili. In questo senso è preziosa la testimonianza di Aristotele che riconosce anche agli animali una volontà comunicativa. Nel *De Interpretatione* riflette sulla differenza tra *phōnē* e *psophos*, e identifica la prima con la voce articolata dell'uomo, e il secondo con il suono inarticolato emesso dagli animali, che però contiene un'intenzione comunicativa, una possibilità semantica, ma allo stato aurorale (si veda, ad es., *Int.* 16a28): in essa si segnala infatti solo la dimensione istintiva del piacevole e del doloroso in rapporto alle sollecitazioni dei sensi. E su questo piano si muove – credo – anche il grido di dolore.

Nelle *Troiane* anche il vocabolario del grido, oltre a quello del pianto, è costruito dunque sulla distinzione tra termini spesso associati al mondo animale e della natura. Nella fonosfera antica, infatti, le voci animali presentano un rilievo enorme, sia come sonorità ominose, ricche di forza profetica, sia come voci creatrici in rapporto all'arte, costante fonte di ispirazione per la spinta mimetica. Al termine della prima monodia cantata, Ecuba invita al pianto condiviso come a un'esperienza consolatoria; da questo tappeto di gemiti si staccherà la sua voce, il grido della madre che chiama a sé i piccoli uccelli, per avvertirli del pericolo, o forse per piangere insieme il nido distrutto:

T7 Euripide, Troiane 146-8

μάτηρ δ' ὡσεὶ τις πτανοῖς
ὄρνισιν, ὅπως ἐξάροξω ἕγω
κλαγγάν, μολπάν [...].

e come una madre agli alati
uccellini, così possa io dare inizio
al grido, che è canto.

Altra voce onomatopeica per il grido è dunque *klaggē*, che però può diventare canto, *molpē*, soprattutto se ritualizzato in una dimensione corale. Nell'*Odissea* la voce onomatopeica *klaggē* è associata al mondo animale: ritorna, per esempio, in riferimento al grugnito delle scrofe chiuse di notte nel porcile, forse come presentimento della loro prossima fine (*Od.* 14.412), o è riferito al mondo degli uccelli, all'ululato del cane, al ruggito del leone. Due osservazioni mi paiono importanti: colpisce, da una parte, la ricchezza semantica del grido (*boē*, *klangē*, *phtheggein*, *iacchein*), in cui il fonema è già in sé significato; dall'altra l'armonia tra piano umano, animale e inanimato comporta una dilatazione universale dell'esperienza del dolore. La potenza del *logos* tragico sconvolge i limiti della finzione letteraria e diventa esperienza di carne, universalmente condivisa, che prende forma nel corpo e nella voce dell'attore sulla scena. L'anima patisce, per mezzo del discorso (poetico e tragico) una passione propria.

T8 Gorgia, *Encomio di Elena* 8-9

Il discorso è un signore potente, che con un corpo piccolissimo e del tutto invisibile compie le azioni più divine: può infatti far cessare la paura, eliminare il dolore, infondere il piacere, far crescere la compassione. [...] Considero e denomino tutta la poesia un discorso metricamente costruito; in coloro che l'ascoltano insorge un brivido pieno di paura (*phrikē periphobos*), una compassione dalle molte lacrime (*eleos polydakrus*), un desiderio di abbandonarsi al dolore (*pothos philopenthēs*), e davanti alla buona sorte e alle disgrazie di fatti e persone estranee, l'anima patisce, per mezzo del discorso, una propria passione (*idion ti pàthema*).

È il *logos* poetico, costruito intorno a quantità e ritmo, a un ordine geometrico di parole e musica, a sortire un effetto dirompente sull'animo umano, in grado di far proprie le passioni e le emozioni che la parola traduce. Ma soprattutto, per Gorgia la parola ha un potere divino e incantatorio, esercitato anche attraverso pietà e paura, le due supreme emozioni tragiche. Non mi addentro ora nella teoria gorgiana del *logos* che pure offre spunti fecondissimi. Basti qui riflettere sulla forza della parola poetica e sul valore della musica che, come dice Euripide, domina, contiene il dolore, al pari della misura di un metro poetico imposto alle parole:

T9 Euripide, *Troiane* 608-9

{Χο.} ὡς ἦδὺ δάκρυα τοῖς κακῶς πεπραγόσι
θρήνων τ' ὀδυρμοὶ μουσά θ' ἢ λύπας ἔχει.
Come sono dolci le lacrime, per quelli che stanno male,
e i gemiti delle lamentazioni, e la musica che contiene i dolori.

Mousa è canto, poesia, musica; Muse sono le sacre figlie di Zeus e Mnemosyne, divinità protettrici delle arti e delle scienze. *Mousa* è la misura che restituisce dimensione umana al dolore.

T10 Euripide, *Troiane* 120-1 (vedi T1)

Anche questa è musica (*mousa*) per gli infelici, gridare (*keladèin*) le loro tristi sciagure.

Kelados, ancora una volta, accomuna nel grido mondo umano e animale; in questo caso, però, la violenza del grido può trasformarsi in canto salvifico, se il pianto è condiviso e il lutto è partecipato dalla comunità in un'esperienza corale. Il lamento trenodico rappresenta la misura imposta al pianto: si passa così dal *planctus*, dal *goos* individuale, che rappresenta il lamento rituale, spesso solitario e scomposto, durante il quale ci si batte il capo e il petto e ci si abbandona alla disperazione, al *threnos* collettivo, ritualità corale, modulato secondo una finalità che privilegia l'aspetto musicale. Ancora una volta, la voce umana trae dal mondo animale gli elementi fonetici per un'articolazione 'affettiva' del proprio linguaggio. *Goos* è infatti il canto dell'usignolo, così come *elegos* non indica solo il lamento, ma anche la melodia dell'alcione e dell'usignolo stesso; nella loro ripetitività questi canti ricordano il lamento funebre, soprattutto quando non accompagnato dalla lira, cioè dallo strumento apollineo per eccellenza. C'è dunque una particolare vicinanza tra la voce degli uccelli e quella degli umani, e non solo perché, come suggerisce Aristotele, gli uccelli hanno una *phonē* che, per articolazione ed emissione, è la più prossima alla voce degli umani, ma anche per una oscura ragione che avvicina gli uccelli agli dei. Quando Alcmane vuole indicare la sua abilità melica, parla della sua capacità di riconoscere il verso di tutti gli uccelli, e anche di imitarlo, come nel caso delle pernici:

T11 Alcmane, fr. 39 LP

ῥέπη τάδε καὶ μέλος Ἀλκμᾶν
εὖρε γεγλωσσαμένα
κακκαβίδων ὅπα συνθέμενος.

Queste parole e il canto Alcmane
ha trovato, comprendendo
la voce modulata delle pernici.

Il canto degli uccelli rappresenta la fonte sonora privilegiata cui i poeti dovrebbero attingere nel processo di creazione artistica: Alcmane ha ascoltato e compreso quella voce oscura, quella lingua ignota ai più che è la *phōnē* delle pernici, e ne ha articolato le sonorità inaccessibili in un linguaggio poeticamente trasfigurato. La poesia diventa così un sistema musicale, in grado di riproporre, mimeticamente, quella voce originaria, traducendola in una lingua universale. Questo linguaggio aurorale e oscuro è anche quello che gli dei parlano attraverso i loro messaggeri e che solo gli indovini sanno decifrare, ma è anche il linguaggio della visione profetica, della glossolalia che accomuna il delirio di Cassandra e lo strazio di Ecuba. Nel linguaggio estatico della Cassandra eschilea le sequenze glossolaliche sono concepite come mezzo per evocare il divino, stabilendo con esso una comunicazione emotiva (*ototototòì popoi da*, in *Ag.* 1072 e 1076; *e e, papai papai* in *Ag.* 1114). Anche Ecuba pronuncia formule glossolaliche (*ottototototoi*, in *Tr.* 1287 e 1294): quando il dolore non trova espressione nella *phōnē* articolata, nella parola compiuta, si esprime in stringhe di suono apparentemente senza senso, in realtà vicine al mistero delle cose.

L'aspetto fonetico è dunque la cifra fondamentale di queste sequenze linguistiche che trovano una corrispondenza nei versi disarticolati e acuti di alcuni uccelli.

L'apertura a un nuovo universo di senso è allora costruita non attraverso parole significanti, ma una significazione fonetica che è in sé linguaggio autonomo, come nel caso della voce incomprensibile ma ammaliante delle Sirene, creature miste tra donne e, ancora una volta, uccelli. E un altro esempio paradigmatico di fascinazione fonetica, questa volta tratta non dalla tragedia ma dalla poesia epica, è la voce delle Deliadi, nell'*Inno ad Apollo*:

T12 *Inno ad Apollo*, 156-164

πρὸς δὲ τόδε μέγα θαῦμα, ὅου κλέος οὔποτ' ὀλεῖται,
κοῦραι Δηλιάδες Ἑκατηβέλεταο θεράπναι·
αἶ τ' ἐπεὶ ἄρ' πρῶτον μὲν Ἀπόλλων' ὑμνήσωσιν,
αὐτίς δ' αὖ Λητώ τε καὶ Ἄρτεμιν ἰοχέαιραν,
160 μνησάμεναι ἀνδρῶν τε παλαιῶν ἠδὲ γυναικῶν
ῦμνον αἰείδουσιν, θέλγουσι δὲ φύλ' ἀνθρώπων.
πάντων δ' ἀνθρώπων φωνὰς καὶ κρεμβαλιαστὸν
μιμῆσθ' ἴσασιν· φαίη δέ κεν αὐτὸς ἕκαστος
φθέγγεσθ'· οὕτω σφιν καλὴ συνάρησεν ἄοιδή.
E v'è ancora una grande meraviglia, la cui gloria non perirà mai:
le fanciulle di Delo, ancelle del dio che colpisce lontano.
Esse dopo aver celebrato, primo fra tutti, Apollo
e poi Leto e Artemide saettatrice,
rammentando gli eroi e le donne dei tempi antichi
intonano un inno, e incantano le stirpi degli uomini.
Di tutti gli uomini le voci e gli accenti
sanno imitare: ognuno direbbe d' essere lui stesso a parlare,
tanto bene si adegua il loro canto armonioso.
(Trad. di F. Cassola).

Le ministre del dio Apollo mostrano una capacità mimetica così sorprendente da consentire al loro canto di riprodurre perfettamente la voce e gli accenti di ogni uomo, tanto che questi crederebbe di essere lui stesso a cantare o a parlare (interessante la radice di *bambaliastys*, che per Wilamowitz contiene un richiamo alla glossolalia). Il processo mimetico raggiunge qui il culmine della sapienza e dell'inganno. L'effetto è quello della fascinazione (v. 161 *thelgousin*): e *thelgein* è propriamente il verbo dell'incantamento operato con filtri magici, della fascinazione amorosa, della malia legata alla voce suadente delle Sirene. Ma la seduzione della voce sembra muoversi in una doppia direzione: da una parte l'abilità ingannevole e oscura di creature come le Sirene, la Sfinge, Elena e Calipso, il cui canto produce un oblio mortifero; dall'altra, l'inganno salvifico del canto dell'usignolo, che è dolore cristallizzato in una melodia sempre nuova, o la fascinazione delle Deliadi e di Alcmane, che pur nell'inganno, rappresentano il perfetto distillato di una pratica mimetica dell'arte, di una "magia simpatetica" (così Bruno Gentili) attiva nella poesia. Infine, salvifica è la fascinazione della voce tragica, quella voce del lamento che, nella sua declinazione corale, nel suo passaggio da grido a canto, può diventare, pur nel dolore, medicina e cura.