

Dario D'Ecclesiis

## IL *KOSMOS* DA OMERO A ESCHILO

### *Premessa*

Nel ricco e variegato lessico familiare di Tommaso, dove ogni parola poteva vantare un'interessante storia legata alla sua persona e alla sua cultura, aveva un particolare rilievo il termine *kosmos* che sovente egli utilizzava in riferimento a oggetti di uso quotidiano: il *kosmos* del portafogli, della lavastoviglie, del frigorifero, dell'orto... Nell'ordine della dimensione domestica Tommaso sapeva recuperare il riflesso dell'*ordo universalis*, cioè di un sistema che per lui era coerente e teleologicamente determinato, dove ogni infinitesima frazione di tempo acquisiva un valore straordinario e pertanto non poteva trascorrere invano.

La vastità e la profondità degli interessi di Tommaso era infatti tale da richiedere un'organizzazione, professionale e familiare, capillare, che non poteva concedere nulla alla superficialità; grazie alla sua umanità, alla sua dottrina e al suo entusiasmo anche momenti all'apparenza inutili e tediosi si risolvevano in occasioni straordinarie di apprendimento e di allegria nel solco della tradizione tracciato dal simposio greco.

A Tommaso ovviamente non sfuggiva la pregnanza semantica e il valore culturale della parola *kosmos*, sicché gli oggetti d'uso quotidiano cui veniva accostata venivano ad assumere una nuova dimensione "eroica" che trascendeva la usuale dimensione quotidiana di pertinenza, un po' come accadde a quella sedia di paglia che, una volta immortalata in un famoso dipinto di Van Gogh, si aprì a suggestioni evocative che, senza l'arte dello sfortunato pittore olandese, nessuno avrebbe mai potuto immaginare di fronte ad un oggetto così anonimo.

Nel nome e nel ricordo di Tommaso Marciano ha origine questo modesto lavoro di cui egli stesso vide la prima stesura. Purtroppo il destino mi ha per sempre sottratto la meravigliosa opportunità di avvalermi della sua competenza e soprattutto della sua amicizia e del suo entusiasmo, e ciò di cui prima, lui presente, sapevo riconoscere il valore e il significato, mi è diventato all'improvviso estraneo e lontano. Grazie Tommaso.

*Il kosmos nella letteratura greca arcaica*

Il presente *excursus* sulla presenza e sul significato del termine *kosmos* negli autori più significativi da Omero fino ai poeti tragici non ha pretese di esaustività e di completezza, ma si limita a segnalare alcuni luoghi, arbitrariamente giudicati più interessanti, nei quali ricorre questa parola.

Ad esempio *kosmos* compare frequentemente nei poemi omerici nella locuzione avverbiale *kata kosmon* o al dativo con il significato di “in ordine, bene, convenientemente” (il suo opposto è dato dalla negazione che precede l'espressione), mentre come sostantivo *kosmos* designa la forma, l'aspetto armonizzato nelle parti costitutive, e pertanto “bello”, di un oggetto; in *Od.* VIII, 489-492, Odisseo rivolgendosi all'aedo Demodoco durante il banchetto presso i Feaci gli dice «troppo bene (*lien kata kosmon*) cantasti la sorte degli Achei (v. 489)... Continua, dunque, e lo stratagemma del cavallo (*hippou kosmou*) raccontaci» (v. 492 trad. R. Calzecchi Onesti). Da rilevare che al v. 492 a causa di problemi testuali non si può facilmente decidere se *kosmos* si riferisca al piano progettato da Odisseo o alla costruzione ben fatta del cavallo di legno ad opera di Epeo, anche se quest'ultima interpretazione appare più convincente.

In Esiodo *kosmos* ricorre ad esempio in *erga* 76 a proposito degli “ornamenti” che Atena adattò al corpo, alla pelle di Pandora, per renderla più seducente, e *kosmos* nel significato di “ornamento” in relazione all'abbigliamento, ma anche, più in generale, all'aspetto femminile - si pensi alla cosmesi - avrà una lunga tradizione.

Spesso comunque in età arcaica si incontra *kosmos* nell'accezione di ornamento del discorso e più in particolare del discorso poetico; a provarlo basterebbero le numerose occorrenze presenti nella ancor oggi utilissima antologia di frammenti e testimonianze di G. Lanata, *Poetica pre-platonica* (Firenze 1963), dove, fra gli altri, è riportato il seguente passo di Solone (*ap.* Plut. *Sol.* 8, 2): «Ho composto, anziché un discorso in prosa, un canto, armoniosa costruzione di parole (*kosmon epeon*)», (trad. G. Lanata). Qui il canto poetico, caratterizzato dal metro, e dunque dal ritmo e dalla melodia, «è intenzionalmente contrapposto al discorso in prosa» (G. Lanata, *op. cit.*, p. 47): la poesia per Solone è il *kosmos* delle parole.

Nei filosofi presocratici ricorre per la prima volta *kosmos* nell'accezione di “universo”: per esempio Eraclito (fr. 30 D.-K.) sostiene che né dio né uomo può vantarsi di essere l'artefice del *kosmos*, in quanto questo è sempre esistito, esiste ed esisterà in eterno

In Tucidide (*passim*) si trovano le prime attestazioni note di *kosmos* nel senso di “governo”, “costituzione”.

Nei tragici il significato di *kosmos* si riduce per lo più a quello già notato di *ornatus, vestitus, habitus, decus, decor*, oppure alla locuzione avverbiale *kata kosmon* “in ordine, convenientemente” *et sim.*

#### GLI EFFETTI PRODOTTI SUL PUBBLICO DAL *KOSMOS* DELLE COEFORE NELL'OMONIMA TRAGEDIA DI ESCHILO

Nell'*Oresteia* di Eschilo il *kosmos* compare tre volte nell'*Agamennone* con il significato di *decus*, Ag. 356, e, al dativo, con il significato di *rite*, Ag. 521; al v. 1271 i *kosmoi* sono i paramenti indossati da Cassandra che ne segnalano la sua funzione mantica: lo scettro, le bende profetiche, la veste; ormai consapevole del suo inesorabile destino di morte la profetessa di Apollo si spoglia di questi *kosmoi* e li distrugge.

Nelle *Eumenidi* l'unica occorrenza di *kosmos* indica l'abbigliamento, del tutto particolare, delle Erinni, quale non «conviene indossare né davanti a simulacri di dei né in case di uomini» (trad. M. P. Pattoni). Le Erinni erano state descritte poco prima dalla Pizia che ne aveva notato il colore nero e la ripugnanza dell'aspetto. Si badi che nella parte conclusiva di questa tragedia le Erinni, rivestite di rosso, saranno accolte nella comunità ateniese ricevendo i debiti onori.

Nelle *Coefore* il termine *kosmos* non è utilizzato, ma l'abbigliamento del coro delle schiave e il loro atteggiamento, accuratamente descritti, servono a segnalarne la funzione molto simile a quella del coro delle Furie nella tragedia successiva.

#### a) *La focalizzazione dell'immagine delle coefore da parte di Oreste e del pubblico*

Ancor prima che nella *parodos* delle *Choeph.* il coro spieghi i motivi della sua presenza e fornisca di sé un breve ritratto, nel prologo, a partire dal punto in cui comincia il testo di M, il codice mediceo unico testimone della tragedia, Oreste, distinguendo in lontananza una processione di donne vestite di nero che muove dalla reggia di Argo, ne fornisce la descrizione che gradualmente, con l'approssimarsi del gruppo femminile, arricchisce di dettagli.

Quella che segue è la sequenza della focalizzazione della processione di donne fatta da Oreste, secondo le indicazioni ricavabili dal testo:

1) avendo notato il colore nero degli abiti del gruppo di donne proveniente dalla reggia, Oreste è indotto: a) in primo luogo a pensare ad una disgrazia, ad un evento luttuoso generico; b) e subito dopo a ipotizzare conseguentemente, date le circostanze, che una nuova disgrazia si sia abbattuta sulla sua famiglia (vv. 10-13);

2) avvicinandosi gradualmente la processione nella direzione della tomba di Agamennone dove si trova Oreste stesso, egli riesce a distinguere un altro particolare: le offerte funebri, consistenti in libagioni, portate dalle donne; associando il dato della direzione presa dal corteo e quello delle offerte funebri che le donne recano in mano, Oreste fa una nuova supposizione, o meglio rettifica la precedente, e cioè ipotizza che le donne vestite di nero siano coefore che si recano alla tomba di suo padre per rendergli omaggio (vv. 14 s.);

3) avanzando ancora la processione nella sua direzione, Oreste riconosce Elettra, che con più evidenza delle altre donne porta i segni del lutto, e sono proprio il riconoscimento della sorella e i segni evidenti del suo lutto a confortarlo sulla fondatezza della nuova ipotesi (punto 2) formulata quando ancora non poteva distinguere Elettra nella processione, pur vedendo che cosa le donne recavano seco (vv. 16-18).

D'altronde né Oreste né il pubblico possono pensare a offerte in onore di Agamennone mandate da Clitemestra che lo aveva ucciso, almeno finché non viene dato l'annuncio del sogno da lei avuto (vv. 32-46) che ne ha originato la decisione di placare lo spirito del marito rendendogli tardivi (cfr. v. 516) onori funebri, né possono capire compiutamente il perché di questa strana decisione di Clitemestra (cfr. vv. 514-22), finché non viene raccontato il contenuto del sogno stesso (vv. 527-39); dunque solo la presenza di Elettra, che Oreste capisce essere rimasta fedele alla memoria del padre ucciso avendo visto evidenti i segni del lutto che porta, consente a Oreste di pensare con certezza ad un corteo di coefore che muove dalla reggia argiva per rendere onore al padre.

Il prologo recitato da Oreste si conclude con la richiesta di aiuto a Zeus nel vendicare la sorte del padre, dopo di che Oreste si nasconde, invitando Pilade a fare altrettanto, per poter capire con sicurezza che cosa intendono fare quelle donne (vv. 18-21).

Il realismo con cui viene descritta l'*opsis*, la visualizzazione, “graduale” delle coefore nei versi del prologo – Oreste formula e rettifica le ipotesi dapprima in base al solo colore nero dell'abbigliamento delle donne, poi in base alle offerte recate in mano dalle stesse, e infine in base al riconoscimento di Elettra e del suo lutto nel corteo – consente al pubblico presente nel teatro di cominciare a comprendere la vera funzione drammatica del coro; a questo proposito c'è chi<sup>1</sup> ha supposto che dal tipo di *kosmos* indossato dalle coefore il pubblico potesse dedurne anche l'origine, eventualmente troiana, ma pur ammettendo una possibilità del genere, che però non

---

<sup>1</sup>Cfr. A. F. Garvie, *Aeschylus, Choephoroi*, Oxford 1986, p. 54: « ... and their costume, as E.W. Whittle suggests to me, may conceivably provided a clue to their origin».

trova alcun riscontro testuale ed extratestuale, l'origine delle coefore va ovviamente provata in altro modo.

In realtà da questa prima presentazione “visiva” del coro di coefore, il pubblico del teatro non poteva che congetturare ciò che ha man mano congetturato (cfr. v. 12) Oreste.

Ma, per capire meglio gli effetti dell'*opsis* delle coefore sul pubblico, conviene soffermarsi brevemente sulla prima ipotesi (punto 1a, cfr. *supra*) fatta da Oreste in base al solo colore nero del *kosmos* delle donne: quella di un nuovo evento luttuoso, diverso dalla morte di Agamennone avvenuta già da tempo<sup>2</sup>, è anche l'unica congettura possibile per il pubblico, senza l'ausilio delle parole di Oreste, nel vedere donne vestite di nero che richiamano con il loro *kosmos* le abitudini e i costumi propri dei riti funebri.

Il pubblico dunque, prima di ascoltare la successiva supposizione di Oreste confermata dal riconoscimento di Elettra (punti 2 e 3), attende di venire a conoscenza di *nuovi* eventi luttuosi, diversi dalla morte di Agamennone già rappresentata; Oreste poi, in base agli altri dati acquisiti grazie all'avvicinarsi del corteo e soprattutto in virtù del riconoscimento della sorella, muta la sua prima opinione, così come la muta anche il pubblico che lo ascolta e che vede il coro delle coefore avanzare verso l'orchestra, ovvero verso ciò che sulla scena rappresenta la tomba di Agamennone, ma la presenza di donne vestite di nero conserva alla tragedia l'atmosfera tipica di un rito funebre, non tanto e non solo in relazione ai tardivi e sorprendenti, date le circostanze note fino al prologo di Oreste, onori funebri per Agamennone che saranno effettivamente rappresentati, quanto per la sensazione che eventi luttuosi nuovi rispetto a quelli già noti siano accaduti o debbano accadere, sensazione che inizialmente, dai soli abiti neri delle donne (punto 1a), aveva ricevuto anche Oreste e che si rivelerà essere davvero quella più giusta nel corso della tragedia<sup>3</sup>.

Pertanto la funzione del coro viene definita già dalla sua “visual dimension”: non è semplicemente quella di recare alla tomba di Agamennone i tardivi omaggi funebri di Clitemestra, ma, come già si diceva a proposito degli elementi caratterizzanti l'origine del coro, anche quella di richiamare un rito funebre per una persona uccisa da tempo con la partecipazione attiva di donne, le coefore, che, pur non essendo parenti del defunto, manifestano in modo esasperato il proprio dolore.

Ciò con ogni probabilità predispone chi partecipa o semplicemente osserva quel rito al desiderio di giustizia retributiva, e cioè alla vendetta contro i responsabili dell'omicidio.

---

<sup>2</sup>A.F. Garvie, *op. cit.*, p. 52 ad v. 13, suppone che Oreste pensi alla morte di Elettra.

<sup>3</sup>Cfr. A. Lebeck, *The Oresteia. A Study in Language and Structure*, Cambridge Mass. 1971, p. 98.

In altre parole sono proprio il lamento e le altre manifestazioni di dolore femminili durante i funerali a provocare il desiderio di vendetta, o meglio ad acuirlo sì da renderlo inevitabile<sup>4</sup>.

Così la “visual dimension”<sup>5</sup> delle coefore suggerisce al pubblico il punto di vista della giustizia retributiva, vale a dire il codice di giustizia garantito dalle Erinni.

#### b) *La Selbstdarstellung delle coefore e il confronto con il kosmos delle Erinni*

La prima strofe della *parodos* (vv. 22-31) contiene una dettagliata descrizione dell'aspetto esteriore delle coefore inviate da Clitemestra presso la tomba di Agamennone: guance solcate dai graffi provocati dalle unghie; lamenti ininterrotti; vesti a brandelli; ornamenti dei pepi che ricoprono i petti «percossi da sventure senza sorriso» (trad. R. Cantarella). Opportunamente H. Konishi, da ultimo e in modo estremamente dettagliato (*The Plot of Aeschylus' Oresteia*, Amsterdam 1990, p. 143), fa rilevare le numerose e non casuali analogie fra l'immagine delle coefore descritta in questa *parodos* e nel prologo recitato da Oreste (*scil.* i vestiti neri) e quella delle Erinni descritte da Oreste nell'esodo delle *Choeph.* e dalla profetessa delfica nel prologo delle *Eum.*

La sostanziale omogeneità dell'immagine dei cori delle coefore e delle Erinni ha condotto più studiosi alla conclusione senz'altro condivisibile che vi sia continuità e coerenza anche riguardo il ruolo che i due cori svolgono separatamente nelle rispettive tragedie e, a mio avviso, è possibile sostenere che già al termine delle *Choeph.* viene svelata agli occhi di Oreste e del pubblico la reale funzione, sottesa a tutto il dramma, del coro di coefore, in tutto simile a quella delle Erinni, di cui le stesse coefore proclamano l'inesorabile codice di vendetta (*Choeph.* 400-404)<sup>6</sup>.

Le coefore specialmente nella prima parte dell'omonimo dramma che si svolge, fino al primo stasimo compreso, presso la tomba di Agamennone hanno proposto e motivato con energia e decisione il loro punto di vista fondato sulla giustizia retributiva, sulla necessità della vendetta da compiere senza riguardo alle possibili riserve morali derivanti dal fatto che un figlio deve uccidere la madre.

Nella seconda metà della tragedia, dove a dominare la scena è ora il palazzo reale, il secondo e il terzo episodio sono in gran parte occupati dalla messa in opera

---

<sup>4</sup>Cfr. H. P. Foley, *The Politics of Tragic Lamentation*, in AA. VV., *Tragedy, Comedy and the Polis*, Bari 1993, p. 107: «Revenge and funerary lamentation are intimately related in tragedy, and women play a public and dominant role in awakening it» e A. Lebeck, *op. cit.*, p. 103 «Lament for a murderer man automatically involves prayer that his murder be avenged».

<sup>5</sup>Così nel suo libro, *Aeschylean Tragedy*, Bari 1996, A. H. Sommerstein definisce quella che io preferisco chiamare *opsis*.

<sup>6</sup>Cfr. D. Sider, *Stagecraft in the Oresteia*, «AJP», 99, 1978, p. 19.



del piano di Oreste cui arride il successo grazie all'intervento decisivo del coro stesso, cosicché le coefore possono cantare nel terzo ed ultimo stasimo la loro gioia perché giustizia è stata fatta.

La prima metà della tragedia è dunque contraddistinta dal punto di vista delle coefore legato al codice di vendetta delle Erinni, ma va notato che la logica della giustizia retributiva addotta dal coro per giustificare la punizione di Clitemestra e Egisto, gli stessi paradigmi mitici citati nel canto del primo stasimo, quello di Altea, di Scilla e delle Lemniadi, per ingrandire il delitto di Clitemestra, possono essere usati per giustificare anche la punizione di Oreste in quanto autore del matricidio; il coro di coefore, dominato dal desiderio di veder punita Clitemestra, non si rende conto della reversibilità della giustizia retributiva<sup>7</sup>: la punizione chiesta per Clitemestra macchiatasi di un orrendo delitto può essere rivendicata anche contro il matricida Oreste che ha compiuto un *homaimos phonos* (cfr. *Eum.* 212), cioè un delitto di un consanguineo la cui punizione rientra nelle prerogative specifiche proprio di quella Erinni invocata dal coro al termine del primo stasimo per vendicare la morte di Agamennone e che si materializza nella persona di Oreste.

Lo stimolo alla vendetta e la susseguente punizione del responsabile dell'azione empia che soddisfa il desiderio di vendetta si mischiano e si completano a vicenda nella catena di delitti interni al *genos* senza che vi sia soluzione di continuità; in questo senso va visto il ruolo dei cori delle coefore e delle Erinni, la cui immagine sostanzialmente simile – donne vestite di nero, dall'aspetto spaventoso e dall'atteggiamento scomposto – doveva indurre il pubblico a vedere e a considerare la continuità e la coerenza dei due gruppi corali.

Per di più le analogie relative alla funzione dei due cori femminili non restano, per così dire, implicite nella “visual dimension”, ma vengono drammatizzate con grande abilità da Eschilo<sup>8</sup>.

Intendo riferirmi alla parte finale dell'esodo delle *Choeph.*, quando Oreste, pur rivendicando la giustizia del suo gesto omicida e l'ispirazione divina di questo (vv. 1026-1033), sa di dover recarsi esule a Delfi per ottenere la purificazione (vv. 1034-1043); la corifea conforta la liceità del gesto di Oreste (vv. 1044-1047), ma a questo punto Oreste è catturato dalla terribile visione di donne somiglianti nell'aspetto alle Gorgoni, «avvolte in neri pepli, anguicrinite» (vv. 1048-1050, trad. R. Cantarella),

---

<sup>7</sup>Cfr. K. Sier, *Die Lyrischen Partien der Choephoren des Aeschylus*, Stuttgart 1988, p. 190.

<sup>8</sup>Cfr. l'esemplare disamina sullo *Stagecraft* in the *Oresteia* di Sider, *art. cit.*, in particolare pp. 18-24: Sider vede nel *kosmos* delle coefore il segno significativo del ruolo interpretato da queste nella prima metà della tragedia, cioè quello di “agents of the Furies” (*ivi*, p. 19) e – analizzando il codice delle Erinni della giustizia retributiva cui si rifà il coro di coefore e la loro “visual appearance”, elementi che suggeriscono il confronto con le Erinni stesse – afferma con acume che «... the effect of the chorus' torn black robes and of their bloodied cheeks can easily be imagined. Aeschylus had prepared the audience for this equivalence between chorus and Furies earlier, in the parodos...» p. 21. Stranamente però Sider non prende in considerazione la proposta di Verrall a *Choeph.* 1048 su cui cfr. *infra*.

alla cui presenza la corifea mostra di non credere, considerando *doxai* quanto visto da Oreste. Ma Oreste replica correggendo l'affermazione della corifea: non sono *doxai*, ma è chiaro che queste (v. 1054, che riprende il medesimo deittico di v. 1048) sono «le rabide cagne della madre» (trad. R. Cantarella).

Oreste vede e descrive nei particolari donne vestite di nero, con i capelli scomposti e stillanti sangue dagli occhi: la stessa immagine delle coefore visualizzata e descritta in precedenza.

Non è casuale che anche a proposito di questo passo si sia discusso sull'effettiva realtà delle Erinni, ovvero se non siano solo l'immagine del rimorso di Oreste, e si sia giunti a supporre la reale presenza in scena delle Erinni, smentita però da problemi tecnici irrisolvibili<sup>9</sup>; di solito si sostiene che l'immagine che Oreste vede sia frutto della sua immaginazione e/o del suo rimorso per il gesto appena compiuto, dando così ragione a quanto detto dalla corifea, anche perché lo stesso Oreste rivolgendosi alle coefore ammette che solo lui, non altri, può vedere le Erinni.

A mio parere però si può dare credito ad una brillante interpretazione del v. 1048 proposta da Verrall<sup>10</sup> che tra l'altro ha il grande merito di conservare la lezione di M<sup>11</sup>: Oreste, ormai preda del terrore per le conseguenze del matricidio, scambia le coefore con le Erinni, simili a Gorgoni, poiché hanno la medesima immagine.

Non si tratta semplicemente di un'ipotesi suggestiva anche se indimostrabile, ma di un'interpretazione rispettosa del testo e della sintassi e che pertanto andrebbe valorizzata adeguatamente<sup>12</sup>.

Inoltre, per quanto riguarda lo “staging”, l'ipotesi di Verrall consente di aggirare i problemi relativi ad un'eventuale presenza di altre donne, le Erinni, sulla scena: poiché tutto nelle coefore, dalla loro immagine al loro punto di vista e funzione, richiama le Erinni, cioè metaforicamente la catena di vendette e punizioni interne al *genos*, non vi poteva essere nulla di più semplice di questo scambio o, più precisamente, di questa sovrapposizione dell'immagine delle Erinni su quella delle coefore, sovrapposizione possibile tanto per Oreste, vittima della sua incipiente follia,

---

<sup>9</sup>Cfr. O. Taplin, *The Stagecraft of Aeschylus*, Oxford 1977, p. 361 n. 1 e G. Perrotta, *I tragici greci*, Bari 1931, p. 34: «Soltanto ragioni sceniche impediscono al poeta di presentarle (scil. le Erinni) agli spettatori, come potrà fare nelle Eumenidi».

<sup>10</sup>A. W. Verrall, *The Choephoroi of Aeschylus*, London-New York 1893, p. 151 ad 1046: «The solution which I would offer is that *dmoai gynaiikes* is not a vocative but, as the shape of sentences indicates, a nominative. Are those slave-women? So like Gorgons etc. As Orestes gazes at the slave-women (who are probably the only female figures upon the scene) they take to his diseased eye the form and the garb of the Erinyes».

<sup>11</sup>O. Taplin, *op. cit.*, pp. 334 ss. n. 2 che la ritiene senza fondamento è costretto ad accettare il restauro del testo proposto da Lobel.

<sup>12</sup>Cfr. A. Lebeck, *op. cit.*, p. 194 n. 5. Garvie, *op. cit.*, p. 344 ad 1048 ss. e G. Thompson, *The Oresteia of Aeschylus*, II, Cambridge 1938, p. 249 ad 1046 riconoscendo la necessità di un predicato per il deittico *haide* accettano gli emendamenti l'uno di Lobel – vedi sopra – l'altro di Hermann – *poiai* = “What sort of women are these, like Gorgons?” – scartando senza altri motivi l'interpretazione di Verrall che mantiene il predicato a *haide* e conserva nella maniera più economica il testo tràdito.



quanto per il pubblico, che ascolta ciò che dice Oreste e che nelle *Eum.* continuerà a vedere un coro femminile vestito di nero che incalza Oreste, in questo caso non più strumento della vendetta come nelle *Choeph.*, ma vittima della punizione per il matricidio compiuto; questa soluzione esclude la necessità di pensare ad altre presenze sulla scena e non smentisce l'affermazione fatta da Oreste di essere lui a vedere le Erinni e non le coefore (v. 1061).