

Luigi Battezzato I cori dell'*Oresteia*

Molto ho imparato dalle pubblicazioni di Maria Cannatà, e molto dalle conversazioni con lei. Mi fa molto piacere dedicare a lei, con cui ho discusso uno dei miei primi lavori su questi temi¹, questo studio che si ricollega idealmente ai lavori di Maria sulla lirica greca, sui lamenti funebri, e sull'interazione tra generi lirici e tragedia greca.

1. Introduzione

La presenza del coro è centrale per l'*Oresteia*. È centrale non solo per la quantità di testo coinvolto (quasi metà delle *Coefore*), o per la lunghezza di singoli canti (si pensi ai 218 versi della parodo dell'*Agamennone*), ma anche per l'importanza dei contenuti di riflessione etica e religiosa presenti, in particolare nell'*Agamennone* e nelle *Eumenidi*. Il coro delle *Coefore* invece offre meno massime generali o riflessioni etico-politiche. Come si spiega questa differenza? E soprattutto: cosa unisce i tre cori dell'*Oresteia*, così disparati? Nell'*Agamennone* il coro è composto da vecchi cittadini di Argo, nelle *Coefore* da schiave della casa di Agamennone; nelle *Eumenidi* è formato dalle terribili divinità che danno il titolo all'opera. Disparità di genere sessuale, di status sociale, e di mortalità separano i tre cori. Si tratta però di cori composti dagli stessi individui, che semplicemente cambiano costume da un dramma all'altro. Come gli attori, i coreuti impersonano ruoli diversi, ma restano riconoscibili nella loro corporeità e vocalità, anche sotto la maschera e i costumi², e il loro ruolo rituale, come cittadini ateniesi, resta cruciale, in tensione con il ruolo drammatico che essi assumono all'interno del dramma³.

Questo breve intervento non può esplorare in dettaglio le questioni etico-religiose discusse da molti interpreti. Intende invece esaminare alcuni dei passi in cui i cori e i personaggi dell'*Oresteia* fanno riferimento a generi musicali e letterari. Naturalmente non sarà possibile analizzare tutti i numerosi passi coinvolti. Cercherò di mostrare che le *Coefore* sono un punto di snodo: il peana, cioè il canto rituale di un coro maschile in onore di Apollo, occupa un ruolo centrale in *Agamennone* e *Coefore*; al peana si aggiunge il *nomos*, in particolare il *nomos orthios*, un tipo di performance musicale solistica accompagnata dalla lira; il *threnos*, il lamento funebre; e quello che il coro stesso dell'*Agamennone* chiama l'«inno» delle Erinni (1191). Il coro delle *Coefore* reinterpreta il peana, appropriandosene in una situazione di lutto, e accostandolo ad altri tipi di canto e di grido festivo, in particolare l'*ololygmos*. Questo termine che indica un 'grido formalizzato' e viene usato sia in riferimento a occasioni di vittoria (Ag. 1236: Clitemestra che eleva un grido «come in occasione di una vittoria militare»; Cho. 386, 942) sia a un grido che accompagna il canto rituale. Nelle *Eumenidi* il peana è cancellato: Apollo, il dio del Peana, è l'avversario del Coro, ed esce di scena in silenzio dopo la vittoria al processo contro Oreste. Verrà sostituito da un nuovo canto: ma proprio al termine delle *Eumenidi* il coro delle Erinni, nel mentre viene accolto nella città, viene messo a tacere e sostituito da un coro civico, che riecheggia alcuni dei temi etici, e delle modalità musicali evocate nel corso della trilogia⁴.

¹ Battezzato 2005a.

² Sull'identità della composizione del coro nel corso della trilogia cfr. Pickard-Cambridge 1988, pp. 90-93, Wilson 2000, p. 22 e *passim*. Il premio offerto dalla città per il miglior attore presuppone una riconoscibilità dell'attore tragico pur nei diversi ruoli all'interno di una trilogia o di una singola tragedia: Pickard-Cambridge 1988, pp. 93-94, 167-171; Pavlovskis 1977; Vetta 1993, pp. 710-712; Easterling 2002, pp. 327-328.

³ Si veda in particolare Henrichs 1994.

⁴ Per motivi di spazio è possibile offrire qui solo riferimenti bibliografici essenziali. Per indicazioni più dettagliate sui passi citati si vedano i principali commenti (Fraenkel 1950, Denniston, Page 1957, Raeburn - Thomas 2011, Medda 2018; Wilamowitz-Moellendorff 1896, Garvie 1986, Sier 1988, Brown 2018; Sommerstein 1989). Sui generi lirici e la loro interazione in tragedia si vedano Herington 1985, Cannatà Fera 2007, Swift 2010, Weiss 2018. Per il lamento funebre in Grecia si vedano Alexiou 2002, Cannatà Fera 1990, Palmisciano 2017. Su immagini musicali nell'*Oresteia* si vedano Haldane 1965, Fleming 1977, Wilson - Taplin 1993, Amendola 2005, Tomasello 2012, Bierl 2017. Le

2. Il coro dell'*Oresteia*

Molti interpreti hanno sostenuto che gli spettatori sono chiamati ad identificarsi con il coro: il coro è uno 'spettatore ideale'⁵. Attraverso le emozioni del coro il poeta controllerebbe le reazioni del pubblico. Gruber ad esempio parla di una «risposta simpatetica» e di una «identificazione» da parte del pubblico nei confronti del coro⁶. Lo spettatore si identifica con le Erinni? Con la comunità delle divinità primitive che esse rappresentano? Sembra improbabile che questa teoria generale funzioni proprio per Eschilo, proprio per l'*Oresteia*.

Nelle edizioni dei testi tragici il coro viene indicato, fin dall'antichità, con un nome generico: «coro». Questo maschera l'identità specifica del coro, che invece era in primo piano nelle rappresentazioni sceniche. Il nome generico di «coro» fa sembrare più uniformi del dovuto cori di schiave e di cittadini, di giovani guerrieri e di donne prigioniere. Il coro stesso, con le sue parole, molte volte attira l'attenzione sulla propria specifica condizione. Nell'*Oresteia* certamente esiste una sorta di identità corale comune. Eschilo ha sottolineato la rottura tra un dramma e l'altro scegliendo tre cori diversissimi (due umani e uno divino; uno di cittadini liberi e maschi; uno di schiave; uno di terrificanti divinità femminili). D'altra parte ha attribuito lo stesso tipo di immagini e di riflessioni a ciascuno di questi cori, sottolineando così la loro continuità. Forniamo solo un esempio. Nell'*Agamennone* il coro afferma (381-384):

non c'è difesa per l'uomo
che nella sazietà della ricchezza
ha scalciato (λακτίσαντι) contro il grande altare
della Giustizia (μέγαν Δίκας βωμόν) sino a farlo scomparire

La stessa immagine è ripresa dal coro delle *Coefore* (641-642) che parla di

Giustizia
calpestata per terra con il piede (Δίκας ... λάξ πέδοι πατουμένας)⁷.

Si noti l'avverbio λάξ 'con il piede', 'con il tallone', etimologicamente collegato a λακτίσαντι dell'*Agamennone*. La stessa immagine ritorna nelle *Eumenidi*, prima in un accenno di Clitemestra (110) e poi ripresa dal coro (538-542):

rispetta
l'altare di Giustizia e non disonorarlo
con calci di sacrilego piede
in vista di un guadagno.

Anche qui ritornano le parole chiave λάξ e βωμόν ... Δίκας, in un contesto simile a quello dell'*Agamennone*.

Ma è sempre la stessa giustizia? Eschilo fa dire al coro delle *Coefore*, che «Ares si scontrerà con Ares, Dike con Dike» (461): lo scontro di Oreste contro la madre è uno scontro di diverse 'Giustizie'. Ogni coro invoca Dike, dea della giustizia, ma non è detto che si tratti sempre della stessa giustizia. Il coro dell'*Agamennone* condanna «l'eccesso di prosperità delle case» che porta a

traduzioni dell'*Agamennone* sono tratte da Medda 2018, con leggeri adattamenti; quelle da *Coefore* e *Eumenidi* sono tratte da Di Benedetto - Medda - Battezzato - Pattoni 1995, con leggeri adattamenti.

⁵ Per una rassegna, si veda Battezzato 2005b.

⁶ Gruber 2009, p. 502 parla di «Identifikationshaltung». Sull'opera di Gruber si veda la recensione di Medda 2011.

⁷ Accetto qui la congettura πατουμένας di Ahrens. Il passo è molto problematico dal punto di vista testuale: si vedano Garvie 1986 e Sier 1988 *ad loc.*

hybris: questo concetto, di derivazione soloniana, vale sicuramente per Paride, e forse velatamente per Agamennone. Il coro delle *Coefore* attribuisce in maniera non ambigua a Clitemestra la colpa di «calpestare la giustizia»: ma la trasgressione questa volta è esplicitamente l'omicidio. Il coro delle Erinni riprende il messaggio dell'*Agamennone* ritornando sul concetto di guadagno illecito⁸.

Ci sono stati alcuni tentativi di affermare che nell'*Oresteia* ci sia una sola giustizia, quella di Zeus, senza incrinature, senza contrapposizioni⁹. Ma se così fosse, perché Agamennone «prese su di sé il collare della necessità, | spirando un vento mutato della mente, | empio, impuro, sacrilego» (Ag. 218-220)? E come si giustifica la morte ingiusta di Agamennone nel piano di Zeus, se il condottiero si limita ad eseguire in maniera obbediente la volontà del dio, che coincide con il destino? E perché il coro delle *Eumenidi* sottolinea che invece l'elemento essenziale della prosperità è la capacità di seguire la giustizia «non costretti dalla necessità» (551)? È evidente che una lettura giustificazionista nei confronti del comportamento di Agamennone, e una lettura aproblematica del matricidio, porta sì a leggere tutto il messaggio di Eschilo in maniera univoca, ma solo a patto di elidere molti elementi della rappresentazione e del testo¹⁰.

I cori dell'*Oresteia* sono quindi sì, certamente, un unico coro, con un messaggio etico che viene ripreso. Il messaggio finale del coro dell'*Agamennone* viene ripetuto dal coro delle *Coefore* (309-314):

«in cambio di una lingua che odia
una lingua che odia sia il prezzo» grida forte Giustizia,
riscuotendo il dovuto,
«e in cambio di un colpo che uccide
un colpo che uccide si paghi». Subisca chi ha agito:
questo dice un vecchissimo detto.

I vecchi dicevano (Ag. 1561-1565):

Uno depreda chi depreda, e l'assassino paga.
Resta saldo, come resta Zeus sul trono:
chi ha agito deve subire. È legge.

C'è quindi una continuità etica, ma la nettezza di giudizio del coro delle *Coefore* è molto qualificata nell'*Agamennone*. Non è un caso che questo messaggio nell'*Agamennone* venga introdotto da due versi in cui il coro commenta le parole di Clitemestra su Ifigenia che accoglierà a braccia aperte il padre nell'aldilà. Il coro infatti dice: «questa è accusa che si contrappone ad accusa: difficile è dare un giudizio» (1560-1561). A questa conclusione giungerà il coro delle *Coefore* appunto al termine del *kommos* «Ares si scontrerà con Ares, Dike con Dike» (461). Non solo: proprio la conclusione della strofe sopra citata del *kommos* dell'*Agamennone* termina in un modo che viene ripreso nelle *Coefore*.

Nell'*Agamennone* (1565-1566) si dice

Chi potrà mai scacciare dalla casa
il seme della maledizione?
La stirpe è invischiata nella rovina (κεκόλληται γένος πρὸς ἄτα).

Nelle *Coefore* si parla di «sofferenza insita nella stirpe» πόνος ἐγγενής (466). Se tutta l'*Oresteia* è una semplice e aproblematica esaltazione della giustizia, solo macchiata dalle azioni irrimediabilmente colpevoli e malvagie di Clitemestra e degli altri, perché Agamennone e Oreste

⁸ Di Benedetto 1978, p. 203.

⁹ Si veda Bees 2009.

¹⁰ Per una lettura complessa delle problematiche etiche e letterarie della trilogia si veda Goldhill 1984.

soffrono? Anche il coro dell'*Agamennone* accetta di vedere la realtà in maniera più complessa e articolata: l'accusa che si contrappone ad accusa trova uno spazio retorico ed espressivo cruciale. Anche quando i cori dell'*Oresteia* si richiamano, e sembrano tendere a diventare un unico coro, che indirizza la ricezione emotiva ed etica del pubblico, Eschilo non manca di lasciare spazio alla divisione interna, alle altre voci etiche, narrative e corali, come vedremo.

Queste naturalmente non sono le uniche immagini ripetute. Anche altre immagini ritornano: più volte i cori parlano del «sangue versato» che non può essere «richiamato» nel corpo del defunto. Una immagine che dal coro dell'*Agamennone* (1018-1021) passa a quello delle *Coefore*, nella parodo (66-69; cfr. anche 400), e infine al coro delle *Eumenidi* (647-648). I passi sono uniti da stretti legami formali e lessicali¹¹.

3. Il peana nell'*Agamennone*

Nel prologo dell'*Agamennone* (26-29, 31) la guardia afferma:

Alla moglie di Agamennone do con voce chiara il segnale di levarsi dal letto e innalzare al più presto nella casa un grido di gioia per questa fiaccola (ὄλολυγμὸν εὐφημοῦντα ... | ἐπορθιάζειν) ... Io stesso darò avvio alle danze (φροίμιον χορεύσομαι).

In questo modo viene annunciata la polarità positiva del canto: l'*ololygmos* è il grido di gioia non strutturato, ma può essere integrato come *refrain* all'interno di un canto rituale. Non a caso la guardia usa il verbo ἐπορθιάζειν «cantare in toni acuti». Questo verbo è ripetutamente usato nell'*Oresteia*, e in particolare nelle *Coefore*, in riferimento alle profezie di Apollo (*Choe.* 271, 954) ma anche, proprio nell'*Agamennone*, al canto delle Erinni (1120). Per quanto riguarda l'*ololygmos*, Clitemestra stessa afferma di aver effettuato questo grido di gioia (*Ag.* 587), e che in questo l'hanno seguita, «secondo l'uso femminile»,¹² quelli che non credevano a lei (594-596)¹³.

La parodo dell'*Agamennone* mette in scena immediatamente il tema del canto interrotto, del canto che non trova soluzione. Il coro, in ansia per la sorte dell'esercito argivo, inizia con una metafora errata: invita Clitemestra ad essere «peana», cioè risanatrice, della sua ansia. Non è possibile qui analizzare nemmeno in maniera cursoria la complessa struttura della parodo. Si può ricordare che il coro ha un inizio 'epico' o 'citarodico', con l'esametro del primo verso cantato (104)¹⁴.

Dopo l'inizio epico, il ritornello αἴλινον αἴλινον εἰπέ, τὸ δ' εὖ νικάτω «lugubre lugubre canto intona, ma il bene prevalga» (121, 139, 159) evoca immediatamente il *refrain* del peana, anche senza citarlo esplicitamente. Ma il peana viene citato da Calcante: «io invoco il guaritore cui si leva il grido "iè"» (146). Di fronte al presagio della lepre, «apparizione fausta, ma anche sinistra» (145) Calcante si rifugia nell'invocare il dio della guarigione e della salvezza. Il coro, nel corso del canto, spiega l'origine del suo ritornello: i vecchi del coro riprendono e integrano l'augurio che Agamennone esprimeva quando decise di sacrificare sua figlia: «E ciò sia un bene» (217: εὖ γὰρ εἶη). Questa rivelazione getta retrospettivamente un'ombra sull'efficacia del ritornello del coro. Anche il peana a cui Calcante si rivolgeva viene di nuovo evocato nella descrizione del sacrificio di Ifigenia: ma il peana è proprio il canto che Ifigenia cantava al banchetto del padre, e che non potrà più intonare. Ifigenia viene imbavagliata per non pronunciare parole di cattivo augurio durante il sacrificio, e la sua voce viene sostituita dal muto sguardo (231-247):

il padre disse agli attendenti...

¹¹ Per una rassegna si veda Di Benedetto 1978, p. 209.

¹² Cfr. Medda 2018 *ad* Aesch. *Ag.* 594-597.

¹³ Cfr. in generale Amendola 2005.

¹⁴ Cfr. Medda 2018, vol. I pp. 47-49, e vol. II pp. 71, 77-78, con commento metrico e linguistico *ad* 104-105 (epico); Fraenkel 1918, pp. 321-323 = Fraenkel 1964, vol. I pp. 202-203; D'Alessio 2009, pp. 142-143 (citarodico).

di afferrarla, ...
e sollevarla sull'altare, avvolta dalle vesti,
come una capra, con tutta la forza
e di bloccare, imponendo un freno
alla sua bocca bella come prora di nave,
il grido che avrebbe maledetto la casa,

con la violenza e la muta forza del bavaglio.
Versando a terra la veste tinta di croco
colpiva ognuno dei sacrificatori
con un dardo commovente scagliato dagli occhi,
spiccando come in un dipinto,
e avrebbe voluto chiamarli per nome, poiché spesso
nelle sale dalle belle tavole della casa paterna
aveva cantato, e ancor vergine con voce pura
con amore onorava alla terza libagione
il peana di buon augurio del padre amato.

Nel sacrificio non c'è più posto per il peana: il canto viene sostituito dallo sguardo muto di Ifigenia. Il peana viene bloccato perché potrebbe trasformarsi in maledizione per la casa (237: φθόγγον ἀπαῖον οἴκοις). Il peana cancellato di Ifigenia trova corrispondenza nell'ammutolarsi del coro: dopo questa descrizione evocativa del «peana di un tempo» il coro dice «ciò che seguì non lo vidi e non lo narro» (248). Il tacere del coro, la cessazione della narrazione coincide con l'ultima strofa della parodo. Troviamo qui annunciati nella parodo una serie di temi cruciali per la coralità dell'*Oresteia*, in particolare i temi del canto cambiato e della trasformazione del peana.

4. *Nomos orthios e ololygmos*

Il termine *nomos* significa, come è noto, «legge», «costume», ma viene anche usato in senso musicale: può valere come «melodia», oppure anche come un genere letterario, il *nomos* (canto accompagnato dalla cetra)¹⁵. In particolare è da ricordare il caso di *Ag.* 1152-1153:

continui
a forgiare col tuo canto questi orrori
con grida infauste e acute melodie?

τὰ δ' ἐπίφοβα δυσφάτω κλαγγᾶ
μελοτυπεῖς ὁμοῦ τ' ὀρθίοις ἐν νόμοις;

Il coro descrive il canto di Cassandra, alludendo probabilmente al *nomos orthios*, un tipo di melodia. Contro una allusione al *nomos orthios* si sono pronunciati Hermann, Fraenkel e Medda; a favore, tra gli altri, Kranz, Haldane, e Fleming¹⁶. Medda osserva che le caratteristiche metriche (dattili, giambi, trochei) e l'andamento del *nomos orthios*, «ordinato e solenne»¹⁷, per quanto sappiamo dalle fonti antiche, lo differenziano dal canto di Clitemestra; ma certo questa è la menzione più antica dell'espressione, e riprende alla lettera l'espressione *nomos orthios*. Fraenkel obietta che l'uso del plurale esclude un riferimento al *nomos orthios*: in realtà il plurale è usato da

¹⁵ Cfr. Fleming 1977.

¹⁶ Per una rassegna si veda Medda 2018 *ad Aesch. Ag.* 1153; cfr. Kranz 1933, p. 140; Fleming 1977, p. 231; Haldane 1965, p. 39; Tomasello 2012, pp. 80-82.

¹⁷ Medda 2018 *ad Aesch. Ag.* 1153.

Eschilo altrove in riferimento a una singola melodia (*Suppl.* 68-69 Ἰαονίοισι νόμοισι¹⁸, *Choe.* 423-424 ἔκοψα κομῶν Ἄριον ἔν τε Κισσίας | νόμοις ἠλεμιστρίας). In ogni caso il canto in toni acuti è richiamato dal verbo *orthiazein* o *eporthiazein*. Eschilo lo usa nei *Persiani* (687, 1050) in collegamento con il lamento funebre (*goos*). Lo usa nell'*Agamennone* come sinonimo di *ololygmos*, il grido acuto di gioia delle donne. Si tratta di nuovo del grido delle Erinni, invocato da Cassandra (1117-1119):

Cassandra: La Discordia insaziabile levi sulla stirpe
il grido rituale (κατολολυξάτω) per un sacrificio che merita lapidazione.
Coro: Che significa questa Erinni,
cui ingiungi di levare la sua voce sulla casa (ἐπορθιάζειν)?

Cassandra non potrà che confermare (*Ag.* 1186-1192):

mai infatti lascia questo tetto un coro che canta all'unisono, dalla voce spiacevole: non sono buone le cose che dice. E dopo aver bevuto sangue umano, così da diventare ancor più ardita, resta nella casa, difficile da cacciar fuori, la torma (κῶμος) ebra delle Erinni della stirpe, difficile da cacciar fuori. Insediate in casa cantano un inno sull'atto rovinoso che è prima origine di tutto, e a turno sputano abominio sul letto di un fratello, ostile a chi lo calpesta.

Non solo: esiste anche un «peana» delle Erinni. Il messaggero dell'*Agamennone* vi fa esplicito riferimento (645 παιᾶνα τόνδ' Ἐρινύων). Questa espressione paradossale, quasi blasfema, immagina le Erinni che cantano un canto di ringraziamento ad Apollo per la loro vittoria, vittoria che consiste nel rovesciare gli effetti normali del peana, che appunto dovrebbe portare la salvezza.

In conclusione: nell'*Agamennone* la performance delle Erinni è presentata più volte come quella di un coro 'musicale', che si contrappone al coro dei vecchi di Argo. Il coro delle Erinni si impossessa della loro voce: il coro dei vecchi diventa un ventriloquo per il coro delle Erinni, che ancora non compare in scena, ma che si sta già impadronendo della voce corale. E il coro delle Erinni riunisce in sé i principali generi letterari: il peana, il *komos* (canto di baldoria), il *threnos* (lamento funebre), il *nomos orthios*, l'*ololygmos*.

5. Il lamento funebre mancato

C'è un genere corale ripetutamente menzionato nell'*Agamennone* - ma mai messo in atto: il lamento funebre. Abbiamo visto che il canto delle Erinni è più volte anticipato nell'*Agamennone* (645, 1189-1190 *komos* delle Erinni). Non solo: il coro dell'*Agamennone* anticipa esplicitamente il coro delle Erinni. Il fallimento del peana di Calcante, la soppressione del peana di Ifigenia, sono gli elementi che portano al terzo stasimo dell'*Agamennone*, in cui nel cuore del coro «un canto non richiesto, non pagato, fa profezie» (*Ag.* 979). I vecchi di Argo affermano che il loro animo sta già mettendo in scena il coro della terza tragedia (990-993):

dentro di me l'animo intona
il funebre canto (ὑμνωδεῖ θρηῆνον) senza lira dell'Erinni
che da solo ha appreso.

Questa affermazione anticipa insieme il lamento funebre delle *Coefore*, e il canto delle Erinni nell'ultima tragedia. L'autoannullamento della voce corale dei vecchi di Argo è esplicito nella conclusione del terzo stasimo: se il destino potesse essere cambiato, dice il coro, «il mio cuore,

¹⁸ Su questo passo si veda Cannatà Fera 1980.

precedendo la lingua, | avrebbe già versato fuori questi pensieri; | ora invece esso fremente nell'ombra | addolorando l'animo e senza speranza | di compiere mai niente di opportuno, | mentre la mente è in fiamme» (1028-1032). Il coro condanna se stesso all'inopportunità, all'inazione e al silenzio. Il cuore del coro si limita a mormorare nell'ombra, lasciando lo spazio corale alle Erinni.

Il coro può solo cantare dentro di sé il lamento funebre per una uccisione che non ha ancora avuto luogo; il lamento funebre che il coro stesso non pronuncerà, bloccato da Clitemestra.

Infatti il coro stesso, dopo l'uccisione del re, chiede a Clitemestra (1541-1542):

Chi lo seppellirà? Chi leverà il lamento funebre?

E Clitemestra risponde che questo compito spetterà alla famiglia, non al coro: sarà Ifigenia, nell'Ade, ad accoglierlo. Il lamento funebre mancato della prima tragedia naturalmente diventa un tema delle *Coefore*: saranno Oreste ed Elettra, accompagnati dal coro, a intrecciare una lunghissima sezione lirica, in cui compenseranno il canto funebre mai svolto, ricordando le espressioni di cordoglio smorzate dal controllo di Clitemestra. Il coro dirà (*Choe.* 510) che le «lunghe parole» di Elettra e Oreste «ripagano la tomba per la mancanza di pianto (ἀνομιόκτου τύχης)».

6. Il coro delle *Coefore*

Il coro delle *Coefore* ha una identità molto diversa dal ruolo che si affretta a ricoprire. È formato da schiave: loro stesse nella parodo parlano della «casa paterna» e della «costrizione inflitta alla città» (74-77) di origine, che le ha portate ad essere schiave. Sono schiave Troiane? Molti lo hanno sostenuto: ad esempio Lloyd-Jones nella sua traduzione e, a quanto pare, almeno uno degli scoliasti antichi¹⁹. Però, come ha osservato McCall, non c'è nessun indizio a favore e ce ne sono due contrari. In primo luogo il coro afferma di cantare un lamento funebre «persiano» (423). Questo non è decisivo: qualsiasi coro può farlo, anche un coro greco; certo, un coro di schiave che comprende alcune donne di origine persiana lo può fare con maggior competenza e pratica. C'è un secondo indizio: il coro afferma, nel terzo stasimo, che «la giustizia è giunta alla casa di Priamo» (935), cioè la distruzione di Troia è un atto di giustizia. Che un coro troiano possa fare una affermazione simile è assurdo: l'identificazione con la casa di Agamennone non può giungere fino al punto di giustificare l'uccisione dei propri cari nel sacco della città²⁰.

Il coro delle *Coefore* ha una funzione rituale precisa, che si rifiuta di compiere: accompagnare l'offerta con una preghiera che riconcili Clitemestra con il defunto Agamennone. In realtà il coro si dimostra tutt'altro che servile nel corso della tragedia. Con grande abilità retorica e cautela, spinge Elettra a non effettuare la preghiera richiesta dalla madre, ma a pregare per il ritorno di Oreste; ribadisce ad Oreste la necessità della vendetta, sottolineando la legge del taglione; persuade la nutrice a ingannare Egisto e le suggerisce il modo di manipolare il messaggio di Clitemestra cosicché Egisto non venga accompagnato da una scorta; e infine tenta di rinfrancare Oreste, ormai perseguitato dalle invisibili Erinni, riaffermando la giustizia della vendetta.

Questo è in forte contrasto con il coro dell'*Agamennone*, che, come noto, non agisce per fermare Clitemestra e si oppone a lei solo al termine della tragedia, senza ottenere né risultati pratici né una decisiva vittoria verbale. Questo ruolo corale prepara lo sviluppo delle *Eumenidi*, in cui il coro è al centro dell'azione drammatica.

Il coro delle *Coefore* prepara il coro delle *Eumenidi* anche in altri modi. Il modo principale è il peana: il peana viene messo in atto e ridefinito, completando i 'peani' mancati e soppressi dell'*Agamennone*. Non solo: il coro prepara il pubblico al ruolo che spetterà all'*ololygmos*.

7. Il peana nelle *Coefore*

¹⁹ Lloyd-Jones 1970, p. 11; *schol.* Aesch. *Cho.* 75 (cfr. McCall 1990, pp. 18-19).

²⁰ McCall 1990.

La prima trasformazione avviene quando Elettra accetta il consiglio del Coro di pregare per l'arrivo di Oreste, e perché la vendetta si compia. Elettra invita il coro a cantare il «peana del defunto» (150-151):

è costume che voi offriate un ornamento consistente in lamenti funebri, pronunciando il peana del defunto (παιᾶνα τοῦ θανόντος).

In anni recenti sono usciti molti importanti studi sul genere letterario del peana²¹. La gran parte degli studiosi ritiene che espressioni come «peana del defunto» o «peana delle Erinni» siano appunto una contraddizione in termini, un ossimoro, perché applicano un canto gioioso a un avvenimento e a un tema luttuoso. In realtà il peana, come ha mostrato Rutherford, è una preghiera che deve salvare dagli eventi luttuosi e quindi è ben adatta ad un contesto luttuoso. Käppel ha addirittura sostenuto che non ci sia nulla di paradossale in queste espressioni: a parere di Käppel, il peana varrebbe come richiesta di aiuto rivolta ad un defunto²². In realtà, il fatto che espressioni paradossali come queste ricorrano spesso in tragedia non ci autorizzano ad annullare questo sovvertimento dei generi letterari. Il fatto stesso di rivolgere un peana a un eroe defunto, o di far cantare il peana alle Erinni, significa rovesciare il modo normale della performance. C'è un altro aspetto importante: il peana viene qui cantato dalle donne. Già Eschilo attribuiva ad Ifigenia un peana femminile nella parodo dell'*Agamennone*, forse in un tentativo di ricreare un'età eroica in cui i costumi (e la separazione tra i ruoli di genere sessuale) era differente²³.

Il coro stesso sottolinea che il peana che ha appena cantato non è il peana giusto; non è cantato nella maniera appropriata. Nel corso del lamento funebre per Agamennone le donne del coro osservano (340-344):

Ma ancora da questa vicenda, volendolo, un dio
potrebbe realizzare dei canti dal suono più bello:
in cambio di lamenti sulla tomba
il peana nel palazzo regale potrebbe accompagnare
un brindisi amico da poco mescolato.

Qui si mostra la continuità con un tema dell'*Agamennone*: il tema del canto cambiato. Nel secondo stasimo dell'*Agamennone* infatti il coro sottolineava che i Troiani avevano dovuto «disimparare» il canto di nozze, l'imeneo che avevano cantato per Elena e Paride, e al posto di quel canto avevano dovuto imparare un canto, anch'esso ispirato da Paride, ma consistente in un lamento funebre (699-716). Per converso il coro delle *Coefore* si augura di cambiare il suo canto funebre con un vero peana: in questo modo può compensare il peana negato di Ifigenia, il peana inefficace di Calcante, l'inquietante peana delle Erinni e del defunto. E poco dopo il coro spiega in cosa consisterà il suo nuovo canto (386-392):

che io possa cantare
l'acuto canto di gioia (ὄλολυγμόν)
per l'uccisione dell'uomo,
per la morte della donna. Perché infatti coprire
ciò che vola comunque davanti al mio animo?
Dalla prora del cuore
soffia aspra la rabbia,
odio pieno di rancore.

²¹ Käppel 1992, Schröder 1999, D'Alessio 1994 e 2000, Rutherford 2001, Ford 2006, Swift 2012.

²² Käppel 1992, p. 48.

²³ Cfr. Medda 2018 ad 244-245, con bibliografia. Anche le Deliadi cantano peani: *Hymn. hom. in Apoll.* 157-178 e soprattutto Eur. *Herc.* 687-690, Rutherford 2001, p. 29.

Il nuovo peana sarà un *ololygmos*: un grido di giubilo. Qui Eschilo riprende un tema già anticipato nei *Sette contro Tebe*: Eteocle invitava il coro a «pronunciare come peana l'*ololygmos* sacro, canto propizio» (268). Il coro quindi preannuncia l'*ololygmos*, il grido di giubilo, come compimento e sostituzione del peana. Lo fa di nuovo nel terzo stasimo (819-826):

e allora oramai lanceremo
lo splendido canto, liberatore della casa,
canto di donne, che soffia un prospero vento,
che stride acuto, incantatore:
«Per la città questo è bene;
il mio guadagno, il mio, si accresce
e la rovina si tiene lontana dagli amici»

In questo passo l'identificazione delle schiave con la casa di Agamennone è totale: Oreste rientrerà in possesso delle sue ricchezze, e questo porterà prosperità alla città. Il coro sembra identificare «il mio guadagno» con la ricchezza della città.

8. L'*ololygmos* nelle Coefore

Il coro delle *Coefore* realizza il suo obiettivo nella performance: realizza il lamento funebre per Agamennone, e sopprime ogni forma di lamento per Clitemestra ed Egisto. E soprattutto mette in atto l'*ololygmos*. Lo mette in atto in una forma che sarà cruciale per le *Eumenidi*: diventa un imperativo, rivolto dalle donne del coro a se stesse, ma che implica potenzialmente la città. Quando Oreste fa entrare in casa la madre, deciso ad ucciderla, il coro inizia il terzo stasimo. Se nel *kommos* il coro parlava di due *Dikai*, di due Giustizie che si scontrano, nel terzo stasimo si ha una unica Giustizia, la figlia di Zeus, *Dike Dios kore*, che ha aiutato Oreste in battaglia così come ha aiutato Agamennone contro i Troiani. Per questo il coro può invitare a «gridare per la gioia» (*Choe.* 942 «gridate per la gioia» ἐπολολύξατ'). Il canto di giubilo viene quasi subito sostituito da una musica differente: quella della paura. È proprio Oreste ad affermare (1024-1025): «presso al cuore la paura è pronta a cantare e a danzare al suono della rabbia».

9. Il canto delle Erinni

Concludiamo la discussione con alcune brevi osservazioni sulla ripresa del tema nelle *Eumenidi*. Le Erinni riprendono il tema della soppressione del lamento funebre. Questo era un tema dell'*Agamennone*, e questa mancanza viene sottolineata ripetutamente *Coefore* (*Choe.* 433 ἀνοίμωκτον ἄνδρα, 511 τῆς ἀνοιμώκτου τύχης). Nelle *Coefore* il coro, Elettra e Oreste tentavano di ovviarvi (retrospettivamente). Le Erinni invece proclamano che la punizione di Oreste porterà all'abolizione del lamento funebre. Ecco la sorte del colpevole (563-565):

dopo aver fatto cozzare
contro lo scoglio di giustizia
la sua antica opulenza...
egli perisce, senza compianto, non visto

proprio come chi rischia il naufragio secondo quanto si dice nel terzo stasimo dell'*Agamennone*: il rischio è di urtare «contro uno scoglio invisibile» «ma se la cautela getta almeno una parte del carico | per difendere le ricchezze acquisite con lancio misurato, allora non affonda tutta la casa sotto il peso di un'eccessiva abbondanza ed essa non fa sprofondare la barca» (1007-1014). E anche

precedentemente il coro invita a non rivolgere più preghiere alle Erinni - se Oreste non deve essere punito, nessuno più lo sarà, e non ci sarà fine alla violenza, dato che nessuno teme la punizione.

Il coro delle Erinni, nel primo stasimo delle *Eumenidi*, canta un «inno incantatore» (331-332 = 344-345: ὕμνος ἔξ Ἐρινύων, | δέσμιος) che come i canti magici toglierà forza e imprigionerà Oreste²⁴. Nel secondo stasimo le Erinni addirittura diranno di essere delle «menadi» (*Eum.* 500), cioè le baccanti seguaci di Dioniso: nel momento in cui le Erinni si trovano a Delfi, in un luogo sacro ad Apollo, evocano l'altra divinità che divide con lui il potere: Dioniso appunto che, con l'aiuto delle Baccanti, punì Penteo. Il potere di Dioniso su Delfi e la vicenda di Penteo sono ricordate dalla Pizia nel prologo delle *Eumenidi* stesse (24-26). In questo modo le Erinni affermano la sostituzione di un canto 'apollineo' come il peana, con un canto dell'Ades.

Anche il coro delle Erinni, come quello dell'*Agamennone*, ha una duplice voce, si scinde. Il coro delle Erinni farà sentire due voci molto distinte: quella della prima metà del dramma è una voce di punizione e di minaccia, una punizione che rischia di distruggere Oreste e con lui la sovranità ad Argo; quella della parte finale del dramma invece è la voce della paura incanalata in una funzione di utilità pubblica, e la voce delle benedizioni all'Attica.

Nella conclusione della trilogia però il coro delle Eumenidi tace, sostituito da un nuovo coro: quello delle assistenti al culto di Atena, che intonano un canto civico, il canto delle Panatenee. E questo canto viene rappresentato come un *ololygmos* (1032-1048):

Raggiungete la vostra dimora
o potenti venerabili dee,
figlie senza prole della Notte,
seguendo questo corteo a voi benevolo.
Pronunziate parole di buon augurio,
o abitanti del paese.

...

Benigne e propizie a questa terra
qui venite, o venerande,
e vi allietino durante il cammino
le fiaccole divorate dal fuoco.
Ora levate un grido di giubilo ai nostri canti!

Libagioni al lume di fiaccole
per sempre nelle case ai cittadini
di Pallade: così Zeus che tutto vede
e la Moira concordarono.
Ora levate un grido di giubilo ai nostri canti!

Questo termine generico è scelto appunto alla conclusione perché riecheggia tutti gli *ololygmoi* della tragedia: quello della guardia che apprende la sconfitta di Troia, quello di Clitemestra che uccide Agamennone, quello del coro delle *Coefore* che festeggia l'uccisione di Clitemestra. E soprattutto perché ricorda il grido in onore di Atena delle feste Panatenee.

10. Conclusione

L'interpretazione del 'grido' finale delle *Eumenidi* può essere duplice. Il grido allude alla «realtà di sofferenze e di tensioni»²⁵, alla serie di uccisioni celebrate con giubilo nella trilogia: la strage di

²⁴ Su questo inno si vedano Faraone 1985, Tomasello 2012.

²⁵ Di Benedetto in Di Benedetto - Medda - Battezzato - Pattoni 1995, pp. 126-127.

Troia, la morte di Agamennone, di Egisto, di Clitemestra. Ma a cosa dobbiamo dare più importanza? Al fatto che il canto civico sostituisce e sradica i canti di giubilo precedenti? Oppure al fatto che anche nel momento della celebrazione Eschilo riecheggia le tensioni dei drammi precedenti, sottolineando che solo la paura ispirata dalle Erinni li può tenere a freno?

Questi intrecci di *personae*, di maschere corali, di voci plasmano i diversi cori dell'*Oresteia*: i cori a volte parlano con le stesse immagini, con una stessa voce, come nel caso di alcune affermazioni etiche generali, ma sono scissi al loro interno, in particolare il coro dell'*Agamennone*, fino al punto di far sentire la voce delle Erinni, che solo alla fine, nell'ultimo dramma, si udrà direttamente - per poi cedere il passo, finalmente, al canto delle donne di Atene. La voce dei cori e dei canti dell'*Oresteia*, evocati, interrotti, distorti e cancellati, penetra anche nell'ultimo canto, quello delle accompagnatrici della processione. Le accompagnatrici della processione sono invitate a *euphemein* (1035 «pronunziate parole di buon augurio», 1038 «pronunziate parole di buon augurio, o abitanti del paese!»)²⁶ e cantare un *ololygmos* (1043, 1048 ὀλολύξατε νῦν ἐπὶ μολπαῖς «elevare un grido di giubilo ai nostri canti», al termine nel secondo ritornello). Queste (1048) sono proprio le parole che concludono la trilogia. Il coro rievoca qui il grido da cui è partita la trilogia, l'ὀλολυγμὸν εὐφημοῦντα (Ag. 28) il grido di buon auspicio che la guardia dell'*Agamennone* invitava Clitemestra ad elevare. Clitemestra non aveva avuto successo.

Bibliografia

- Alexiou 2002: M. Alexiou, *The ritual lament in Greek tradition*, Lanham, MD 2002.
- Amendola 2005: S. Amendola, *Il grido di Clitemestra: l'ὀλολυγμός e la 'donna virile'*, *Lexis* 23, 2005, pp. 19-29.
- Battezzato 2005a: L. Battezzato, *The new music of the Trojan Women*, *Lexis* 23, 2005a, pp. 73-104.
- Battezzato 2005b: L. Battezzato, «Structural Elements: Lyric», in J. Gregory (ed.), *Blackwell Companion to Greek Tragedy*, Oxford 2005, pp. 149-166.
- Bees 2009: R. Bees, *Aeschylus: Interpretationen zum Verständnis seiner Theologie*, München 2009.
- Bierl 2017: A. Bierl, «*Melizein pathe* or the tonal dimension in Aeschylus' *Agamemnon*: voice, song, and choreia as leitmotifs and metatragic signals for expressing suffering», in N.W. Slater (ed.), *Voice and voices in Antiquity*, Leiden-Boston 2017, pp. 166-207.
- Brown 2018: A. Brown, *Aeschylus: Libation bearers*, Liverpool 2018.
- Cannatà Fera 1980: M. Cannatà Fera, *Ἰαονίοισι νόμοισι* (Aesch. Suppl. 69), *GIF* 32, 1980, pp. 189-193.
- Cannatà Fera 1990: M. Cannatà Fera, *Pindarus: Threnorum fragmenta*, Romae 1990.
- Cannatà Fera 2007: M. Cannatà Fera, «Elementi 'corali' nella narrazione tragica e lirica», in F. Perusino, M. Colantonio (ed.), *Dalla lirica corale alla poesia drammatica: forme e funzioni del canto corale nella tragedia e nella commedia greca*, Pisa 2007, pp. 75-94.
- D'Alessio 1994: G. B. D'Alessio, *The Greek Paeon*, *CR* 44, 1994, pp. 62-65.
- D'Alessio 2000: G. B. D'Alessio, *Recensione a Schröder 1999*, *Bryn Mawr Classical Review* 2000.01.24 <<http://bmc.brynmawr.edu/2000/2000-01-24.html>>.
- D'Alessio 2009: G. B. D'Alessio, «Defining local identities in Greek lyric poetry», in I. Rutherford, R. Hunter (ed.), *Wandering poets in ancient Greek culture: travel, locality and Pan-Hellenism*, Cambridge 2009, pp. 137-167.
- Denniston - Page 1957: J. D. Denniston - D.L. Page, *Aeschylus: Agamemnon*, Oxford 1957.
- Di Benedetto 1978: V. Di Benedetto, *L'ideologia del potere e la tragedia greca: ricerche su Eschilo*, Torino 1978.
- Di Benedetto - Medda - Battezzato - Pattoni 1995: V. Di Benedetto - E. Medda - L. Battezzato - M.P. Pattoni, *Eschilo, Oresteia: Agamennone, Coefore, Eumenidi*, Milano 1995.
- Easterling 2002: P. E. Easterling, «Actor as icon», in P. E. Easterling, E. Hall (ed.), *Greek and Roman actors: aspects of an ancient profession*, Cambridge 2002, pp. 327-341.
- Faraone 1985: C. A. Faraone, *Aeschylus' ὕμνος δέσμοος* (Eum. 306) and Attic Judicial Curse Tablets, *JHS* 105, 1985, pp. 150-154.
- Fleming 1977: T. J. Fleming, *The musical nomos in Aeschylus' Oresteia*, *CJ* LXXII, 1977, pp. 222-233.
- Ford 2006: A. Ford, *The genre of genres: paeans and paian in early Greek poetry*, *Poetica* 38, 2006, pp. 277-295.
- Fraenkel 1918: E. Fraenkel, *Lyrische Daktylen*, *RhM* 72, 1918, pp. 161-197, 321-352.
- Fraenkel 1950: E. Fraenkel, *Aeschylus: Agamemnon*, Oxford 1950.
- Fraenkel 1964: E. Fraenkel, *Kleine Beiträge zur klassischen Philologie*, Rome 1964.
- Garvie 1986: A. F. Garvie, *Aeschylus: Choephoroi*, Oxford 1986.
- Goldhill 1984: S. Goldhill, *Language, sexuality, narrative: the Oresteia*, Cambridge 1984.
- Gruber 2009: M. A. Gruber, *Der Chor in den Tragödien des Aischylos: Affekt und Reaktion*, Tübingen 2009.

²⁶ Sull'eufemia in questo canto corale si veda Stehle 2004, pp. 152-153.

- Haldane 1965: J. A. Haldane, *Musical themes and imagery in Aeschylus*, JHS 1965, pp. 33-41.
- Henrichs 1994: A. Henrichs, "Why should I dance?": choral self-referentiality in Greek tragedy, *Arion* 3, 1994, pp. 56-111.
- Herington 1985: J. Herington, *Poetry into drama. Early tragedy and the Greek poetical tradition*, Berkeley 1985.
- Käppel 1992: L. Käppel, *Paian: Studien zur Geschichte einer Gattung*, Berlin-New York 1992.
- Kranz 1933: W. Kranz, *Stasimon: Untersuchungen zu Form und Gehalt der griechischen Tragödie*, Berlin 1933.
- Lloyd-Jones 1970: H. Lloyd-Jones, *Aeschylus: The libation bearers*, Englewood Cliffs (N.J.) 1970.
- McCall 1990: M. McCall, «The chorus of the *Choephoroi*», in M. Griffith - D.J. Mastronarde (edd.), *Cabinet of the Muses: essays on classical and comparative literature in honor of Thomas G. Rosenmeyer*, Atlanta 1990, pp. 17-30.
- Medda 2011: E. Medda, *The Aeschylean chorus [review of Gruber 2009]*, CR 61, 2011, pp. 381-383.
- Medda 2018: E. Medda, *Eschilo: Agamennone*, Roma 2018.
- Palmisciano 2017: R. Palmisciano, *Dialoghi per voce sola: la cultura del lamento funebre nella Grecia antica*, Roma 2017.
- Pavlovskis 1977: Z. Pavlovskis, *The Voice of the Actor in Greek Tragedy*, CW 71, 1977, pp. 113-123.
- Pickard-Cambridge 1988: A. W. Pickard-Cambridge, *The dramatic festivals of Athens*, rev. J. Gould and D. Lewis, with addenda, Oxford 1988.
- Raeburn - Thomas 2011: D. Raeburn - O. Thomas, *The Agamemnon of Aeschylus: a commentary for students*, Oxford 2011.
- Rutherford 2001: I. Rutherford, *Pindar's Paeans: a reading of the fragments with a survey of the genre*, Oxford 2001.
- Schröder 1999: S. Schröder, *Geschichte und Theorie der Gattung Paian: eine kritische Untersuchung mit einem Ausblick auf Behandlung und Auffassung der lyrischen Gattungen bei den alexandrinischen Philologen*, Stuttgart-Leipzig 1999.
- Sier 1988: K. Sier, *Die lyrischen Partien der Choephoren des Aischylos. Text, Übersetzung, Kommentar*, Stuttgart 1988.
- Sommerstein 1989: A. H. Sommerstein, *Aeschylus: Eumenides*, Cambridge 1989.
- Stehle 2004: E. Stehle, «Choral prayer in Greek tragedy: euphemia or aischrologia?», in P. Murray - P. Wilson (edd.), *Music and the Muses: the culture of 'mousikē' in the classical Athenian city*, Oxford 2004, pp. 121-155.
- Swift 2010: L. A. Swift, *The hidden chorus: echoes of genre in tragic lyric*, Oxford 2010.
- Swift 2012: L. A. Swift, «Paeanic and epinician healing in Euripides' *Alcestis*», in D. Rosenbloom - J. Davidson (edd.), *Greek Drama IV: texts, contexts, performance*, Oxford 2012, pp. 149-168.
- Tomasello 2012: M. Tomasello, *L'inno delle Erinni e il lamento di Cassandra: canti 'performativi' nell'Oresteia di Eschilo*, QUCC n.s. 101, 2012, pp. 63-90.
- Vetta 1993: M. Vetta, «La voce degli attori nel teatro attico», in R. Pretagostini (ed.), *Tradizione e innovazione nella cultura greca da Omero all'età ellenistica. Scritti in onore di Bruno Gentili*, Roma 1993, vol. II, pp. 703-718.
- Weiss 2018: N. A. Weiss, *The music of tragedy: performance and imagination in Euripidean theater*, Berkeley 2018.
- Wilamowitz-Moellendorff 1896: U. v. Wilamowitz-Moellendorff, *Aischylos. Orestie, Zweites Stück. Das Opfer am Grabe*, Berlin 1896.
- Wilson - Taplin 1993: P. Wilson - O. Taplin, *The 'aetiology' of tragedy in the Oresteia*, PCPhS 39, 1993, pp. 169-180.
- Wilson 2000: P. Wilson, *The Athenian institution of the khoregia: the chorus, the city and the stage*, Cambridge 2000.