

IL CORO STRANIATO.  
CONSIDERAZIONI SULLA VOCE CORALE  
NELLE *FENICIE* DI EURIPIDE

La tragedia che Euripide ha dedicato alla sanguinosa caduta della casa regnante di Tebe prende il titolo, in modo che può apparire sorprendente, dal gruppo di donne straniere, originarie della Fenicia, che ne costituisce il coro. È una scelta particolare, cui corrisponde un trattamento poco consueto della voce corale che fin da epoca antica ha suscitato imbarazzo negli interpreti e causato non poche critiche all’operato del poeta, soprattutto in relazione al legame fra il coro e l’azione tragica, che molti hanno giudicato troppo debole<sup>1</sup>. Non di meno, non è mancato chi opportunamente ha posto l’accento sul fatto che nelle *Fenicie* Euripide sembra aver cercato vie nuove nell’utilizzare questa componente così importante della rappresentazione tragica<sup>2</sup>. A un aspetto che mi sembra rilevante della ricerca euripidea in direzione di un nuovo ruolo della voce corale intendo dedicare le considerazioni che seguono.

L’identità del coro è punto di partenza obbligato dell’analisi. Le donne che lo compongono non soltanto non fanno parte della collettività tebana, ma addirittura non appartengono al mondo greco. Si tratta di giovani non sposate (cf. vv. 224-25), venute a Tebe dalla città fenicia di Tiro, dove per la loro bellezza sono state prescelte dalla stirpe regnante degli Agenoridi come offerte per Apollo Delfico, presso il cui tempio svolgeranno la funzione di schiave sacre (ἱερόδουλοι: cf. vv. 202-205). Il solo elemento che le collega alla comunità tebana è la lontana parentela – risalente a parecchie generazioni addietro – tra i Fenici, discendenti di Agenore, e la stirpe di Cadmo, anch’egli figlio (o nipote, secondo un’altra versione) di Agenore. Ad accrescere la di-

<sup>1</sup> Cf. ad esempio il giudizio dello Schol. in Aristoph. *Ach.* 443 οὗτος (*scil.* Euripide) γὰρ εἰσάγει τοὺς χοροὺς οὔτε τὰ ἀκόλουθα φθεγγόμενος τῇ ὑποθέσει, ἀλλ’ ἱστορίας τινὰς ἀπαγγέλλοντας, ὡς ἐν ταῖς Φοινίσσαις, ed anche lo Schol. in Eur. *Ph.* 202 (I 276, 23-29 Schwartz) discusso più avanti. Non ripercorro qui il vivace dibattito sulla questione della partecipazione del coro tragico all’azione drammatica e in particolare sul noto giudizio espresso da Aristotele in *Poet.* 1456a 25 ss. secondo il quale il coro va considerato come uno degli attori e deve “cooperare” (συναγωνίζεσθαι) all’azione. Mi limito a rimandare alle osservazioni di V. Di Benedetto in Di Benedetto e Medda 1997, 249-53 e a Mastronarde 1998, 67 ss., da cui si ricavano ulteriori indicazioni bibliografiche.

<sup>2</sup> Mastronarde 1998, 61 osserva che “nel tardo Euripide si riscontrano casi in cui il poeta sembra sperimentare vie nuove, evitando appositamente entrambi gli aspetti, senza mettere in scena né il gruppo della comunità, né coetanei o compagni di un personaggio principale (*Fenicie*, *Ifigenia in Aulide*, *Baccanti*)”. Foley 2003, 24-25 tende a vedere nelle *Fenicie* un’eccezione o comunque una variazione rispetto alla tendenza dei cori dell’ultimo Sofocle e dell’ultimo Euripide ad essere coinvolti nell’azione.

stanza fra il coro e la vicenda rappresentata concorre la natura casuale e temporanea del soggiorno tebano delle giovani. La destinazione ultima del loro viaggio è Delfi, e all'inizio del primo episodio esse spiegano a Polinice di essersi trovate in visita a Tebe proprio nel momento in cui sopraggiungeva l'esercito argivo (vv. 280-87). Si tratta dunque di testimoni involontarie della guerra, il cui grado di coinvolgimento emotivo non può essere paragonabile a quello delle donne tebane scelte a suo tempo da Eschilo come coro dei *Sette a Tebe*, che si pongono sullo sfondo come termine di contrasto per il gruppo corale delle *Fenicie*.

È probabile che nel definire l'identità di questo coro Euripide abbia voluto rimarcare la differenza rispetto al coro dei *Sette a Tebe*, che è molto coinvolto nell'azione e si confronta anche duramente con Eteocle sul piano del comportamento civico. Non credo tuttavia che si debba insistere troppo su questo dato, arrivando, con Foley 1985, 114 e Hose 1990, I 143, a ipotizzare un gioco con le attese del pubblico messo in atto da Euripide tramite l'annuncio dell'arrivo del coro dato dal Servitore ai vv. 196 ss. (le donne sono descritte come partecipi del turbamento diffuso in città, ma poi entrano in scena in modo assolutamente tranquillo: questo frustrerebbe negli spettatori l'attesa di un coro in preda al panico come quello dei *Sette a Tebe*). La notazione relativa alla paura dei cittadini ha l'aria di una motivazione generica necessaria per l'introduzione del coro, e l'accento cade soprattutto sulle possibili maldicenze delle donne nei confronti di Antigone.

Φοίνισσαι era il titolo anche di una famosa tragedia di Frinico, che aveva portato sulla scena le stesse vicende dei *Persiani* di Eschilo e aveva un coro di donne fenicie (*TrGF* 3 F 8-12). Alcuni studiosi ritengono che il titolo euripideo richiami intenzionalmente quel precedente, ma è difficile immaginare quali punti di contatto fra i due drammi potessero giustificare l'allusione. In Frinico il coro è perfettamente inserito nel contesto orientale del dramma, cosa che non si può dire per il dramma euripideo, di ambientazione tebana. Valckenaer 1755, 76 colse una somiglianza fra l'attacco della parodo Τύριον οἶδμα λιποῦσ' ἔβαν (*Ph.* 202) e il frammento delle *Fenicie* di Frinico in cui il coro iniziava il canto con le parole Σιδώνιον ἄστυ λιποῦσα (*TrGF* 3 F 9); Wecklein 1894, 11 n. 2 e Kranz 1933, 111 e 296n andarono oltre, interpretando la somiglianza come un richiamo voluto. Kranz in particolare pensava ad una caratterizzazione esotica della parodo, da interpretare come uno dei tratti 'arcaizzanti' che connotano i canti corali delle *Fenicie*. L'affinità fra i due attacchi può tuttavia essere casuale, essendo del tutto normale che un coro dichiari preliminarmente la propria provenienza (cf. ad es. *Ba.* 64 ss., *IA* 164 ss.). Un dato che merita di essere notato è la persistenza nel tempo dell'insolito titolo, ripreso in relazione a drammi tebani sia dai comici ateniesi Aristofane (*PCG* III 2, 570-576 K.-A.) e Strattis (*PCG* VII 2, 46-53 K.-A.), sia dai tragediografi latini Accio e Seneca: certamente un segno del successo dell'opera euripidea.

Sesso femminile, giovane età, provenienza straniera, presenza casuale a Tebe: tutti questi fattori concorrono a fare delle donne fenicie uno dei gruppi corali euripidei meno integrati rispetto alla collettività cui appartengono i personaggi principali del dramma. È probabile inoltre che ad essi vada aggiunta anche la condizione servile delle donne. Decisiva in proposito è l'interpretazione delle due espressioni ἀκροθίνια Λοξίτα e δορὸς... ἀκροθίνιον con cui

il coro si qualifica al v. 203 e ai vv. 281-82. Se si sta al loro senso letterale, come credo si debba fare, traducendole rispettivamente “primizia del bottino per il Lossia” e “primizia del bottino di una guerra”, ne consegue che il coro è composto di prigioniere di guerra, non originarie di Tiro, donate dagli Agenoridi ad Apollo Delfico.

A questa conclusione si oppose a suo tempo Hermann 1840, xi-xii, con l'argomento che essa risulterebbe inconciliabile con la descrizione che le giovani danno di sé come donne di Tiro all'inizio della parodo e soprattutto con il v. 214, nel quale il coro usa l'espressione πόλεος ἐκπροκριθεῖς ἑμᾶς, “prescelta nella mia città”. Hermann riteneva che gli Agenoridi avessero mandato a Delfi un gruppo di fanciulle libere, le più belle della loro città, come offerta per la vittoria in una guerra che non viene nominata. La difficoltà sollevata da Hermann non sembra insormontabile<sup>3</sup>. Non mancano infatti in tragedia esempi di cori servili che tendono a identificarsi con i loro padroni, come nelle *Coefore* di Eschilo; e soprattutto colpisce il parallelo dell'*Ione*, in cui le δμῶαί (v. 234) di Creusa, che non possono essere ateniesi d'origine, si identificano con la casa dei padroni al punto che al v. 719 definiscono Atene ἐμὴν πόλιν, e al v. 236 si riferiscono a Xuto e Creusa con le stesse parole τῶν ἐμῶν τυράννων con cui il coro delle *Fenicie* designa gli Agenoridi in *Ph.* 292. L'interpretazione di Hermann comporta inoltre la necessità di dare a δορός... ἀκροθίνιον il senso generico di “offerta per una guerra”, che Pearson 1909, 97 cercò di sostenere con il parallelo di Pind. *Ol.* 2.4 Ὀλυμπιάδα δ' ἔστασεν Ἡρακλῆς ἀκρόθινα πολέμου (inteso come “Eracle istituì la festa Olimpica come offerta per la vittoria nella guerra”). Non sono convinto che il passo pindarico apporti un contributo decisivo per l'interpretazione di *Ph.* 280-81. Dallo stesso Pindaro, *Ol.* 10.43-59, sappiamo che Eracle radunò a Pisa tutto il bottino della guerra contro il re degli Epei, e che la cerimonia di istituzione dei giochi coincise con la spartizione del bottino stesso e con il sacrificio delle primizie. È possibile dunque che il poeta in *Ol.* 2.4 abbia creato un audace nesso brachilogico per evidenziare la coincidenza fra l'istituzione della festa e l'offerta delle primizie, senza per questo intendere che l'Olimpiade si identificasse con l'offerta stessa. D'altra parte, il senso naturale di δορός ἀκροθίνιον è quello di “primizia del bottino di guerra”, e non è sufficiente a sostenere l'altra interpretazione il parallelo di *HF* 49, dove l'altare costruito da Eracle per ricordare la vittoria sui Minii è detto καλλινίκου δορός ἄγαλμα, “offerta per una bella vittoria in guerra”. Ἄγαλμα è infatti termine più generico di ἀκροθίνιον, e la presenza di καλλινίκου specifica e chiarisce il genitivo δορός. In *Ph.* 281-82 invece ἀκροθίνιον dovrebbe avere senso generico proprio nel momento in cui Euripide con δορός lo accosta a uno specifico contesto bellico. L'argomento linguistico mi sembra rilevante e non superabile con l'osservazione di Mastronarde 1994, 228-29, secondo il quale gli spettatori erano portati a interpretare δορός... ἀκροθίνιον nel senso indicato da Hermann e Pearson perché sino a questo punto si erano formati l'idea che le donne fossero di Tiro. Le scarse testimonianze sull'istituto della ἱεροδουλία delfica, raccolte da Hepding 1913, 1464 attestano l'uso di inviare come offerta a Delfi dopo una vittoria dei prigionieri di guerra (cf. Paus. 4.34.9, Diod. 4.66, Paus. 9.33.2). Non vi sono invece

<sup>3</sup> Resta valida per altro la confutazione offerta da Hermann della notizia offerta dallo Schol. ad v. 202 (I 276, 12-17 Schwartz), secondo la quale gli Agenoridi avrebbero conquistato l'isola di Tiro e avrebbero mandato a Delfi le prigioniere fatte in quell'occasione.

attestazioni certe della pratica di celebrare una vittoria con l'invio di liberi cittadini destinati alla servitù sacra<sup>4</sup>. Se si accetta l'idea che la prassi comune fosse la dedica di prigionieri di guerra, è possibile ipotizzare che Euripide abbia contaminato l'idea originaria di un coro di fanciulle di Tiro con un tratto reale della *ἱεροδουλία*, attribuendo alle coreute la qualifica di prigioniera di guerra, normale per delle schiave sacre, senza preoccuparsi della lieve incongruenza che ne derivava, per altro scarsamente significativa agli occhi del pubblico in relazione alla situazione drammatica<sup>5</sup>.

Cori di schiave compaiono spesso in Euripide, e si può notare che nei drammi posteriori al 415 a.C. la presenza di gruppi di questa natura si intensifica, con varie combinazioni nell'interrelazione fra identità del coro, luogo e personaggi della vicenda. Nelle *Troiane* un coro di prigioniera troiane, compagne della protagonista Ecuba, si trova nel campo greco a Troia, e dunque ancora nella propria terra, anche se perduta. Nell'*Ione* le serve dell'ateniese Creusa accompagnano la padrona nel viaggio a Delfi. Nell'*Ifigenia fra i Tauri* il coro è costituito da donne greche prigioniera del re dei Tauri, in terra straniera; tuttavia, la loro qualità di serve di Artemide nel tempio in cui è sacerdotessa Ifigenia permette loro di sviluppare un rapporto simpatetico con la protagonista. La stessa condizione sussiste per il coro dell'*Elena*, costituito da donne greche prigioniera di Teoclimeno in Egitto, che simpatizzano con Elena. Nelle *Fenicie* Euripide completa la gamma delle possibilità rovesciando la situazione dell'*Ifigenia* e dell'*Elena*. In questo caso, infatti, invece di donne greche schiave in terra straniera si ha un gruppo di schiave fenicie in terra greca, con la conseguenza che, essendo i personaggi del dramma tutti tebani, si riduce al minimo la possibilità di sintonia affettiva fra questi ultimi e il coro.

Più limitati, e di natura diversa, appaiono i precedenti per l'origine straniera del gruppo corale (mi riferisco al caso specifico di cori che provengano dall'esterno della comunità che vive nel luogo dove è ambientato il dramma, eventualmente anche costituiti da persone di origine non greca)<sup>6</sup>.

<sup>4</sup> Mastronarde 1994, 208 richiama come possibile parallelo Strabo 6.1.6 e Plut. *Thes.* 16, dove si riportano alcune leggende di fondazione in cui dei liberi cittadini (Calcidesi nel primo caso, Cretesi nel secondo) vengono dedicati a Delfi e successivamente migrano da Delfi verso una colonia. Nel passo di Plutarco, per altro, si parla di *ἀπαρχαὶ ἀνθρώπων*, senza specificare se liberi o schiavi. I soli ad essere menzionati specificamente sono i discendenti degli Ateniesi trattenuti in servitù sull'isola di Creta.

<sup>5</sup> Appare ragionevole l'osservazione di Craik 1988, 183 che "the exact status of the chorus, particularly with regard to anterior events, is unimportant: they are conveniently given past experience of war". Tra i commentatori recenti delle *Fenicie*, la Craik e Mueller-Goldingen 1985, 66 s. si pronunciano per la condizione servile; Mastronarde 1994, 208 e Amiech 2004, 287 per lo *status* di libere cittadine.

<sup>6</sup> Diverso è il caso di cori come quello delle *Coefore* di Eschilo, composto da schiave verosimilmente di origine straniera che però vivono da molto tempo nella casa di Elettra e

Straniero è il gruppo corale delle *Supplici* di Eschilo, che giunge in Argo per chiedere aiuto a Pelasgo; straniere sono le madri dei Sette caduti a Tebe che nelle *Supplici* di Euripide vengono ad Atene nella speranza di essere aiutate a recuperare i corpi dei figli. In entrambi i casi l'identità del gruppo corale discende direttamente dal mito trattato e risulta funzionale alla condizione di supplica in cui esso si pone rispetto alla comunità che lo accoglie e lo protegge. Questo fa sì che il senso della presenza di una collettività (argiva in un caso, ateniese nell'altro), anche se non mediato dal coro, resti comunque elemento di forte rilievo drammatico. Nelle *Fenicie* le cose sono diverse. L'origine straniera del coro dipende solo da una precisa scelta dell'autore, una scelta forte, per la quale non è facile trovare un parallelo, se non nelle successive *Baccanti*, dove Euripide procederà in una direzione ancora diversa e particolare, ideando un coro di straniere asiatiche che si fa portatore di una linea di pensiero apertamente conflittuale rispetto a quella del re Penteo.

Quanto infine alla presenza casuale del coro a Tebe, il dato appare nuovo nella drammaturgia tragica nota, e il riscontro più vicino resta quello, di poco posteriore alle *Fenicie*, dell'*Ifigenia in Aulide*, che ha come coro un gruppo di giovani donne di Calcide che vengono sulla costa d'Aulide solo per la curiosità di vedere l'immenso esercito accampato<sup>7</sup>.

Al di là dei tratti che possono accostare il coro delle *Fenicie* a quelli di altre tragedie, si deve riconoscere che l'inusitata combinazione e interazione di fattori stranianti conferisce a questo gruppo corale un carattere unico in termini di 'marginalità' nei confronti della vicenda<sup>8</sup>. Un coro di questo genere non ha titolo per proporre una valutazione etico-politica delle azioni di Eteocle e Polinice, né sarebbe credibile un suo schierarsi attivamente a favore dell'uno o dell'altro dei contendenti; non può farsi portatore dei valori politici e religiosi condivisi dalla collettività tebana, né far leva su una lunga familiarità con la gente della casa per sentirsi direttamente coinvolto nella vicenda, come accade per altri cori anche di condizione servile.

hanno con lei un rapporto di quotidiana vicinanza. Per altri possibili cori stranieri nelle tragedie frammentarie si veda il prospetto offerto da Foley 2003, 26-27. Un caso particolare è quello delle Oceanine del *Prometeo Incatenato* di Eschilo, tragedia con personaggi divini ed ambientata in una zona desertica dove non c'è una collettività civica di riferimento.

<sup>7</sup> Che nel *Palamede*, ambientato nel campo greco a Troia, il coro fosse composto da un gruppo di "Dionysosdienerinnen" in procinto di recarsi sull'Ida per compiere riti (il che costituirebbe un interessante parallelo per il coro delle *Fenicie*) è solo un'ipotesi difficilmente dimostrabile di Wilamowitz 1895, I 115 n. 11.

<sup>8</sup> Uso il termine 'marginalità' nell'accezione che esso ha assunto in una serie di importanti studi recenti sul coro tragico: cf. Gould 1996, Goldhill 1996, Mastrorade 1998, Foley 2003. Sull'argomento si vedano anche Hose 1990, Calame 1994-1995, Henrichs 1994-1995, Di Benedetto e Medda 1997, 233-83.

Quale strategia drammatica può aver spinto Euripide a procedere tanto in direzione della dissociazione del coro dalla collettività tebana? Una motivazione di primo livello si può intuire facilmente. La scelta di un coro non cittadino permetteva di non reintrodurre nella tragedia una componente che nella lettura euripidea del mito tebano doveva restare in ombra, e cioè la reazione della comunità di fronte al comportamento di una stirpe regale che conduce la città sull'orlo della rovina. Il fuoco drammatico delle *Fenicie* è centrato sulle motivazioni individuali dei personaggi e sulla dimensione familiare della contesa. La salvezza di Tebe non dipende dalla vittoria di Eteocle su Polinice, ma da un diverso ordine di eventi, condizionati in ultima analisi dalla volontà divina. Un coro straniero che non ha preoccupazioni per la propria sopravvivenza, comunque garantita dalla rasserenante destinazione delfica<sup>9</sup>, e che non è coinvolto personalmente nelle emozioni dei personaggi può guardare a tutta la vicenda con una prospettiva più ampia, e introdurre nella tragedia una serie di dati derivanti dal mito che permettono di leggere i fatti in una chiave molto diversa da quella in cui li intendono i personaggi che ne sono protagonisti<sup>10</sup>. In più, la presenza delle Fenicie nello spazio drammatico della città permette di creare un riuscito effetto di straniamento nella scena in cui Polinice, tornando in patria da esule e da nemico, viene accolto davanti alla propria casa non da sue concittadine, ma da un gruppo di straniere, in presenza delle quali avviene anche il confronto con Eteocle<sup>11</sup>.

Il compilatore dello Schol. ad v. 202 (I 276, 25-29 Schwartz) individuava la motivazione della scelta del coro nella volontà di dare alle donne la libertà di rimproverare apertamente Eteocle: ἐπίτιδες δὲ οὐκ εἰσιν ἐγχώριαί αἱ ἀπὸ τοῦ χοροῦ, ἀλλὰ ζέσαι καὶ ἱερόδουλοι,

<sup>9</sup> È vero che le Fenicie non godono di particolare protezione, e dunque potrebbero teoricamente essere coinvolte nelle conseguenze della eventuale vittoria argiva. Tuttavia è evidente da parte di Euripide l'intento di rimuovere per gli spettatori la questione della sorte futura del coro, insistendo nella parodo sulla prospettiva del servizio delfico. Nella parte finale della parodo, in particolare, il coro parla della sua partecipazione ai dolori dei parenti, presentando tendenzialmente la possibile rovina dei Tebani come un lutto cui partecipare, non come una sciagura che lo minaccia in prima persona (cf. vv. 239-59). E quando ai vv. 256-58 le Fenicie dicono Ἄργος ὦ Πελασγικόν, δευμαίνω τὰν σὰν ἄλκᾶν καὶ τὸ θεόθεν, l'accento cade evidentemente sulla paura che Tebe possa essere sconfitta più che sulla loro sorte personale.

<sup>10</sup> Per l'individuazione delle connessioni tra le narrazioni mitiche contenute nei canti corali e la vicenda drammatica resta fondamentale lo studio di Arthur 1977.

<sup>11</sup> Si noti come la situazione rovesci la normale prassi per cui gli abitanti del luogo o la gente della casa accolgono un forestiero dandogli informazioni e offrendo ospitalità. In questo caso infatti colui che arriva da fuori appartiene in realtà – e con rango reale – alla città e viene accolto, davanti alla sua stessa casa, da gente estranea. Anche la reazione del coro alla rivelazione dell'identità di Polinice, con l'enfasi che pone sulla parentela fra gli Agenoridi e il principe tebano (cf. vv. 291-92), introduce un risvolto amaro, essendo quella l'unica parentela non problematica per Polinice al momento del suo ingresso in Tebe.

ὅπως ἐν τοῖς ἐξῆς ἀδεῶς ἀντιλέγοιεν πρὸς τὴν Ἐτεοκλέους ἀδικίαν “οὐκ εὖ λέγειν χρὴ μὴ ἔπι τοῖς ἔργοις καλοῖς” (v. 526). αἰεὶ γὰρ ὁ χορὸς παρρησιαζόμενος τοῦ δικαίου προΐσταται. πῶς οὖν ἔμελλον τὸν βασιλέα ἐλέγχειν, εἰ ὑπ’ αὐτοῦ ἐβασιλεύοντο; Questa interpretazione, pur cogliendo un dato reale, sopravvaluta largamente il peso dei vv. 526-27, che sono il solo punto della tragedia in cui il coro biasima l’ἀδικία di Eteocle (per altro in uno di quei brevi commenti con cui il coro usa separare i discorsi dei due contendenti nell’ambito di un agone). Ad essi si aggiungono i vv. 258-60, nei quali le Fenicie riconoscono un fondamento di giustizia alle pretese di Polinice. Non credo che su una base così ristretta si possa costruire l’immagine di un coro che assume il ruolo di voce libera e si oppone alla prepotenza del sovrano, e tanto meno sostenere che in funzione di tale ruolo Euripide abbia ideato l’identità del gruppo corale<sup>12</sup>.

La motivazione appena analizzata, benché certo parzialmente operante, non è tuttavia ancora sufficiente a spiegare la drastica limitazione del contatto sul piano affettivo fra il coro e i personaggi femminili del dramma, così duramente colpiti dagli eventi. Alcuni interpreti antichi delle *Fenicie*, la cui opinione è riportata da uno scolio ai primi versi della parodo, erano rimasti colpiti da questo aspetto della tragedia: ἔδει δὲ, φασίν, ἀπὸ πολιτίδων ἢ συγγενίδων τῆς Ἰοκάστης τὸν χορὸν εἶναι, αἴτινες ἔμελλον παραμυθήσασθαι αὐτὴν ἐπὶ τοῖς συμβᾶσιν (Schol. ad v. 202 [I 276, 23-25 Schwartz]). Pur nella ristrettezza di una prospettiva critica che con il comodo ἔδει vorrebbe correggere l’autore riportando il fenomeno a una rassicurante ‘norma’, l’osservazione coglie un punto importante, e cioè la scelta euripidea di non attribuire al coro la tradizionale funzione consolatoria nei confronti dei personaggi sofferenti<sup>13</sup>.

Si potrebbe essere tentati di spiegare questa scelta in termini generali di regressione della componente corale nelle tragedie dell’ultimo Euripide, chiamando in causa la tendenza del poeta a creare cori dall’identità debole che permettono di spostare sugli attori sia l’azione sia l’espressione delle emozioni, anche in forma lirica (le *Fenicie* presentano in effetti ampie parti cantate assegnate ad Antigone, Giocasta ed Edipo, cf. vv. 103-92, 301-54, 1485-1581). Questo giudizio coglie probabilmente una parte di verità. Tuttavia, il fenomeno regressivo non si manifesta con regolarità nell’ultimo

<sup>12</sup> Sulla linea dello scolio si è posta recentemente Amiech 2004, 32, con un’insistenza a mio parere eccessiva sull’importanza del giudizio espresso dal coro. Per un’analisi dello scolio al v. 202 nel quadro del rapporto di soggezione che spesso si instaura fra personaggi e gruppi corali si veda Mejerling 1985, 96-97.

<sup>13</sup> Si confrontino le analoghe critiche al terzo stasimo introdotte da ἔδει ed ἐχρῆν in Schol. ad v. 1019 (I 356, 8-11 Schwartz) e Schol. ad v. 1053 (I 360, 3-4 Schwartz). Sulla funzione consolatoria del coro si veda in generale Pattoni 1989. Euripide tornerà a mettere in discussione questa funzione nella parodo dell’*Oreste*, dove Elettra per tutelare il precario sonno del fratello ammalato zittisce il coro che vorrebbe confortarla. In quel caso però il grado di vicinanza fra coro e attore resta assai maggiore che nelle *Fenicie*.

Euripide, i cui cori presentano sensibili differenze nel grado di partecipazione all'azione e nell'intensità del rapporto affettivo con i personaggi, per cui una generalizzazione di questo tipo rischierebbe di lasciare in ombra la specificità del caso delle *Fenicie*.

Per cogliere appieno tale specificità io credo sia necessario mettere in luce un'altra caratteristica della voce corale di questa tragedia, quella che a me sembra in assoluto la più impressionante, e che sorprendentemente è rimasta ai margini dell'approccio critico degli interpreti. Mi riferisco all'innovativa scelta formale per cui nelle *Fenicie* Euripide esclude di fatto dalla rappresentazione una componente importante quale il dialogo fra coro e attori.

Nessuno dei canti corali (parodo e quattro stasimi) ha natura dialogica: tutti sono eseguiti dalle donne di Tiro a scena vuota<sup>14</sup>, compreso il quarto stasimo, che pure costituisce il punto di maggior avvicinamento emotivo del coro alla sofferenza di Giocasta. Ed anche nel corpo degli episodi non si incontra alcun dialogo significativo fra attori e coro né in forma lirica né in forma lirico-epirrematica: tutto si riduce alla battuta (dall'evidente funzione strumentale) dei vv. 291-300, con cui il coro si prostra davanti a Polinice e chiama la regina fuori dalla casa, e alle due battute docmiache dei vv. 1340-41 e 1350-51 con le quali il coro reagisce alle novità portate dal secondo Messaggero<sup>15</sup>. Quanto poi alle parti in trimetri giambici, gli scambi dialogici fra la Corifèa e gli attori sono pochissimi e quasi insignificanti, al di sotto anche del ridotto livello di partecipazione del coro al dialogo che normalmente si riscontra in queste sezioni.

Le battute dialogiche della Corifèa all'interno delle parti in trimetri giambici si limitano a:

1) pochi distici di routine che intercalano la preparazione e lo svolgimento della scena agonale (vv. 355-56, 443-45, 497-98, 526-27, 586-87);

2) un distico che evidenzia il turbato silenzio di Creonte dopo la terribile richiesta di Tiresia (vv. 960-61);

3) tre brevi battute informative che comunicano a Creonte l'allontanamento di Giocasta che è accorsa sul campo di battaglia (vv. 1322-23, 1325-26, 1329-31). Appena al di sopra di questo livello elementare di comunicazione si pongono gli otto trimetri con cui il coro si presenta a Polinice (vv. 280-87).

Nessuna delle tragedie euripidee degli ultimi anni presenta scelte altrettanto radicali. *Ione*, *Elena* e *Oreste* hanno articolate *parodoi* dialogiche (*Ion*

<sup>14</sup> È possibile in teoria, ma fortemente improbabile, che Eteocle resti in scena durante l'esecuzione del primo stasimo: cf. la dettagliata discussione della questione offerta da Mastronarde 1994, 347-48.

<sup>15</sup> L'attribuzione delle battute nei vv. 1335 ss. è incerta nei manoscritti e controversa anche in relazione al dibattito relativo alla presenza di Creonte (Fraenkel 1963, 71-86 ha proposto di rimuovere del tutto il personaggio da questa scena). Mi attengo qui alla sistemazione offerta da Mastronarde 1988 e 1994. Anche con altre soluzioni, tuttavia, il ruolo corale resta molto limitato.

184-236, *Hel.* 179-252, *Or.* 140-207), e cori che simpatizzano e collaborano anche attivamente con i personaggi. Hanno inoltre natura dialogica la scena dell'*Elena* in cui il coro si contrappone a Teoclimeno quando questi vuol punire Teonoe (*Hel.* 1627-41)<sup>16</sup> e quella dell'*Oreste* in cui le donne argive aiutano Oreste ed Elettra nell'attuazione del loro piano di vendetta (*Or.* 1246-1310). Forme di dialogo fra coro e attore restano vitali anche quando il coro si pone in rapporto conflittuale con la collettività del luogo in cui è ambientata la vicenda. Nelle *Baccanti* si hanno due dialoghi lirici (coro e Dioniso, vv. 576-603; coro e Agaue, vv. 1168-99) e uno lirico-epirrematico (fra il coro e il secondo Messaggero, vv. 1024-42). Persino il coro dell'*Ifigenia in Aulide*, tradizionalmente bollato come uno dei più slegati dall'azione e non unito da alcun vincolo affettivo ad Ifigenia, è protagonista di una scena dialogica (vv. 1475-1531) in cui accompagna la giovane alla morte eseguendo gli atti rituali da lei richiesti (vv. 1466-74) e pregando Artemide perché il sacrificio abbia buon esito.

Coerente con la limitazione di una componente di rilievo come il dialogo fra coro e attore appare l'evidente regressione del ruolo del coro nel finale, che – almeno nella forma in cui lo leggiamo – è totalmente affidato agli attori. Escludendo i versi 1764-66, certamente spurî, l'ultima battuta significativa del coro è quella dei vv. 1480-84, quasi trecento versi prima della fine del dramma<sup>17</sup>. Il dato colpisce soprattutto se si considera che le *Fenicie* recuperano intenzionalmente alcune forme della drammaturgia eschilea dei *Persiani* e dei *Sette a Tebe*, riproponendo nella seconda parte lo schema di una tragedia 'epica', nella quale alle ampie narrazioni dei due Messaggeri, che riferiscono gli eventi terribili avvenuti fuori scena, fa seguito l'espressione scenica del lutto, intensificata sul piano visivo dall'arrivo in scena dei cadaveri, come accadeva nei *Sette a Tebe*. Ogni lettore di Eschilo ricorda quale importanza assuma il coro in quei finali, affiancando nella lamentazione antifonale il personaggio stroncato dal colpo divino (*Persiani*) o ponendosi autonomamente come protagonista del lamento (*Sette a Tebe*)<sup>18</sup>.

<sup>16</sup> Non credo che in questo passo dell'*Elena* si debba seguire Clark nell'attribuire a un anonimo servitore le battute che i manoscritti danno al coro: cf. Di Benedetto e Medda 1997, 231-32.

<sup>17</sup> Sul distico dei vv. 1582-83 gravano sospetti: cf. la discussione di Mastrorarde 1994, 594-95. Da questo punto di vista le *Fenicie* appaiono in linea con gli altri drammi tardi di Euripide. Nell'*Oreste* il coro non parla più dopo il v. 1553; nelle *Baccanti* dal v. 1200 alla fine compaiono solo due brevissimi interventi della Corifea (vv. 1200-201, 1327-28). Il finale dell'*Ifigenia in Aulide* che ci è pervenuto nei manoscritti è spurio e non permette una verifica, ma si può dire con un buon grado di probabilità che il coro non vi svolgeva un ruolo rilevante.

<sup>18</sup> Ritengo sia nel giusto chi ritiene che nell'esodo dei *Sette a Tebe* non comparissero originariamente Antigone e Ismene, e che la lamentazione dei vv. 874-1004 fosse condotta da

La forte partecipazione corale al lamento ricostituisce, sia pure nella dimensione del dolore, l'unità della comunità colpita. Non così in Euripide, dove il proposito di piangere i cadaveri con accenti barbari, espresso dal coro nel quarto stasimo (vv. 1294-95, 1302-1303), non trova realizzazione e il lamento finale resta confinato alla dimensione personale e familiare dei personaggi di Edipo e Antigone, che vanno incontro al definitivo allontanamento dalla città di Tebe<sup>19</sup>.

Nelle *Fenicie*, in sostanza, Euripide ha plasmato una voce corale che non parla per i protagonisti del dramma. Non avendo materialmente occasione di percepire le enunciazioni del coro, nessuno dei personaggi coinvolti nella tragica sequenza di morte ed esilio (Eteocle, Polinice, Giocasta, Antigone, Edipo) acquisisce consapevolezza del dato più importante che il coro introduce nella vicenda, e cioè il legame profondo che sussiste fra la contesa dei figli di Edipo e il lontano passato mitico di Tebe.

È interessante osservare la strategia euripidea per cui anche Giocasta, che è il personaggio più legato al passato, dal quale ci si potrebbe attendere di conseguenza qualche punto di contatto con la lettura degli eventi offerta dalle Fenicie, non si fa in alcun modo portatrice del recupero delle antiche storie proposto dal coro. Nel prologo (vv. 1 ss.) ella richiama il giorno in cui Cadmo arrivò a Tebe e lo definisce un giorno sventurato, ma solo perché Cadmo, sposando Armonia, avviò la stirpe da cui nacquero Labdaco, Laio ed Edipo. Nessun cenno vien fatto ad altri eventi importanti e dolorosi come l'uccisione del serpente e la nascita degli Sparti, che sono oggetto di ampie sezioni corali. Anche più avanti, ai vv. 1204-1207, nell'apprendere la notizia della morte di Meneceo, la regina reagisce individuando come causa della sciagura che ha colpito Creonte le nozze fra lei e Edipo e le sventure che ne sono derivate, ma omette di ricordare l'appartenenza di Meneceo alla stirpe degli Sparti.

Il solo personaggio del dramma che sia in grado di istituire il collegamento con il remoto passato di Tebe è Tiresia, che deriva la sua conoscenza direttamente dalla divinità, e che pur senza interagire con il coro in forma di dialogo si pone tuttavia in sotterranea sintonia con la lettura degli eventi suggerita nei primi due stasimi. Nella *rhexis* dei vv. 930 ss. Tiresia rivela che per salvare Tebe è necessario superare la ristretta dimensione temporale della contesa dei figli di Edipo e risalire nel passato fino a Cadmo e all'ira di Ares per la morte del serpente, che oggi impone che si versi il sangue di un discendente degli Sparti. Ora, questo 'ritorno a Cadmo' è simbolicamente rappresentato nella tragedia proprio dalla presenza del

due semicori. A un interpolatore si deve anche l'introduzione della figura dell'Araldo (vv. 1005 ss.): cf. Hutchinson 1985, 209 ss.

<sup>19</sup> Questo aspetto trova corrispondenza nel finale delle *Baccanti*, ancor più cupo nel rappresentare Agaue e Cadmo che si avviano separatamente all'esilio da Tebe. Il coro delle *Baccanti* è però apertamente ostile alla famiglia di Cadmo, e il suo silenzio finale appare più naturale.

gruppo corale, che anche fisicamente, con il suo viaggio dalla Fenicia a Tebe, ripropone l'antico itinerario del fondatore<sup>20</sup>, e che per provenienza e antica parentela ha titolo per rileggere la storia mitica della città, evidenziandone l'intima duplicità e l'alternarsi di eventi felici ed orribili violenze<sup>21</sup>. È questo il ruolo essenziale che il coro svolge nella tragedia.

La sintonia fra le parole di Tiresia e le narrazioni mitiche delle donne fenicie è una spia del rilievo che Euripide annette al coro esteriormente 'marginale' di questa tragedia. Come le donne dei *Sette a Tebe* sul piano delle emozioni elementari, così le Fenicie sono in grado di cogliere sul piano della memoria collettiva un livello più profondo della realtà: ma per loro è venuto meno, rispetto alle donne dei *Sette*, l'impulso a comunicare questa diversa visione delle cose ai personaggi, e a cercare di modificarne i comportamenti. Il coro si pone come una figura 'esterna' che non pretende di esercitare un influsso diretto nella dimensione intradrammatica. Da questo punto di vista mi sembra interessante il raffronto che si può istituire per contrasto con il trattamento dato da Sofocle in *Ant.* 1091-1114 dell'analogia sintonia che il coro manifesta rispetto alle richieste avanzate da Tiresia a Creonte. Appena udite le parole del vate, i vecchi si preoccupano subito di intervenire presso il re perché le tenga nel dovuto conto, per il bene della città, e riescono addirittura a farlo desistere dal suo intento.

Euripide dunque ha organizzato le cose in modo tale che il referente unico dell'enunciazione corale viene ad essere il pubblico presente in teatro, con un procedimento per cui alla forte marginalità del gruppo corale nella dimensione intradrammatica fa da contraltare l'accresciuta importanza della sua voce nell'orientare la lettura degli eventi da parte degli spettatori. Questo aspetto avvicina le donne di Tiro, forse più di ogni altro gruppo corale tragico, all'idea del coro come spettatore interno al dramma, una sorta di osservatore dei fatti che una serie di caratteri rendono affine allo spettatore reale, sollecitando l'adesione intellettuale ed emotiva di quest'ultimo alle enunciazioni della voce corale. Le caratteristiche che accostano il coro delle *Fenicie* agli Ateniesi assiepati nella cavea del teatro di Dioniso non sono poche, in effetti: il delicato equilibrio fra la consapevolezza di essere estraneo agli eventi e l'impulso alla partecipazione emotiva agli stessi; la capacità di collegare la vicenda a un patrimonio di memoria collettiva e di leggere così i fatti in un contesto più vasto rispetto ai personaggi del dramma<sup>22</sup>; la reazione

<sup>20</sup> Cf. Nancy 1986, 463.

<sup>21</sup> La stessa duplicità si ripropone nelle parole di Tiresia, che aprono la strada della salvezza, ma tornano anche a chiedere che si versi sangue della stirpe degli Sparti, richiamando l'antica, mai sopita ostilità divina.

<sup>22</sup> Gould 1996, 225, coglie finemente il ruolo di portatore di una memoria collettiva 'altra'

di paura e compassione che le donne manifestano nel quarto stasimo di fronte alla sciagura che colpisce Giocasta (τρομερὰν φρίκῃ τρομερὰν φρέν' ἔχω· διὰ σάρκα δ' ἐμὰν ἔλεος ἔλεος ἔμολε ματέρος δειλαίας, vv. 1284-86), così vicina alle celebri formulazioni di Gorgia e di Aristotele sugli effetti della poesia e della rappresentazione tragica<sup>23</sup>. La prospettiva futura del coro, del quale non appare minacciata la sopravvivenza, suggerisce inoltre un senso di protezione rispetto alla vicenda che si rappresenta, così bruciante di attualità nello scontro civile tra fratelli, che resta comunque una realtà 'altra', dalla quale lo spettatore, interno o esterno che sia, potrà alla fine distaccarsi senza esserne emotivamente travolto.

Scuola Normale Superiore, Pisa

ENRICO MEDDA

#### BIBLIOGRAFIA

- Εὐριπίδου Φοίνισσαι, interpretationem addidit H. Grotii; graeca castigavit e manuscriptis, atque adnotationibus instruxit; scholia, partim nunc primum evulgata, subiecit L. C. Valckenaer, Franequerae 1755.
- Euripidis tragoedias* recensuit G. Hermannus, vol. II p. IV, *Phoenissae*, Lipsiae 1840.
- Ausgewählte Tragödien des Euripides*, für den Schulgebrauch erklärt von N. Wecklein, 5. Bd., *Phönissen*, Leipzig 1894.
- Euripides. *The Phoenissae*, edited by A. C. Pearson, Cambridge 1909.
- Euripides. *Phoenician Women*, edited with translation and commentary by E. Craik, Warminster 1988.
- Euripides. *Phoenissae*, edidit D. J. Mastronarde, Leipzig 1988.
- Euripides. *Phoenissae*, edited with introduction and commentary by D. J. Mastronarde, Cambridge 1994.
- Euripidis Fabulae*, edidit J. Diggle, t. III, Oxford 1994.
- Euripides. *Helen, Phoenician Women, Orestes*, edited and translated by D. Kovacs, Cambridge MA-London 2002.
- C. Amiech, *Les 'Phéniciennes' d'Euripide*, commentaire et traduction, Paris-Budapest-Torino 2004.
- M. B. Arthur, *The Curse of Civilization: The Choral Odes of the 'Phoenissae'*, "HSCP" 81, 1977, 163-85.
- C. Calame, *From Choral Poetry to Tragic Stasimon: the Enactment of Women's Song*, "Arion" s. III 1, 1994-95, 136-54.
- Id., *Performative aspects of the choral voice in Greek tragedy: civic identity in performance*, in *Performance culture and Athenian democracy*, ed. by S. Goldhill and R. Osborne, Cambridge 1999, 125-153.

rispetto ai personaggi che il coro assume nelle *Fenicie*.

<sup>23</sup> Si confrontino i versi citati con Gorg. *Hel.* 9 τὴν ποιήσιν ἅπασαν καὶ νομίζω καὶ ὀνομάζω λόγον ἔχοντα μέτρον· ἧς τοὺς ἀκούοντας εἰσηλθε καὶ φρίκη περίφοβος καὶ ἔλεος πολὺδακρυς e con la celebre teorizzazione aristotelica sulla reazione di ἔλεος e φόβος causata nello spettatore dalla rappresentazione tragica (cf. in particolare Aristot. *Poet.* 1453b 5: φρίττειν καὶ ἐλεεῖν).

- E. Cerbo, *Il Coro nelle 'Fenicie' di Euripide: una testimonianza della nuova espressività teatrale*, "Dioniso" 55, 1984-85, 183-91.
- V. Di Benedetto, E. Medda, *La tragedia sulla scena. La tragedia greca in quanto fenomeno teatrale*, Torino 1997 (2002<sup>2</sup>).
- H. P. Foley, *Ritual Irony. Poetry and Sacrifice in Euripides*, Ithaca N.Y.-London 1985.
- Ead., *Choral Identity in Greek Tragedy*, "CPh" 98, 2003, 1-30.
- E. Fraenkel, *Zu den 'Phoenissen' des Euripides*, "SBAW" 1963, Heft I, München 1963.
- S. Goldhill, *Collectivity and Otherness. The Authority of the Tragic Chorus: Response to Gould*, in *Tragedy and the Tragic. Greek Theatre and Beyond*, edited by M. S. Silk, Oxford 1996, 244-56.
- J. Gould, *Tragedy and Collective Experience*, in *Tragedy and the Tragic. Greek Theatre and Beyond*, edited by M. S. Silk, Oxford 1996, 217-43 (ora anche in J. Gould, *Myth, Ritual, Memory, and Exchange. Essays in Greek Literature and Culture*, Oxford 2001, 378-404).
- A. Henrichs, *Why should I dance? Choral Self-Referentiality in Greek Tragedy*, "Arion" s. III 1, 1994-1995, 56-111.
- H. Hepding, v. *Hieroduloi*, *RE* 8, 1913, 1459-68.
- M. Hose, *Studien zum Chor bei Euripides*, I-II, Stuttgart 1990.
- G. O. Hutchinson, *Aeschylus. Septem contra Thebas*, Oxford 1985.
- W. Kranz, *Stasimon. Untersuchungen zu Form und Gehalt der griechischen Tragödie*, Berlin 1933.
- D. J. Mastrorade, *Il coro euripideo: autorità e integrazione*, "QUCC" n.s. 60, 1998, 55-80.
- R. Meijering, *Aristophanes of Byzantium and Scholia on the composition of Dramatic Chorus*, in *SCHOLIA: Studia ad criticam interpretationemque textuum graecorum et ad historiam juris Graeco-romani pertinentia viro doctissimo D. Holwerda oblata*, ed. W. J. Aerts, J. H. A. Lokin, S. L. Radt, N. van der Wal, Groningen 1985, 91-102.
- C. Mueller-Goldingen, *Untersuchungen zu den 'Phönissen' des Euripides*, Stuttgart 1985.
- C. Nancy, *La voix du choeur*, "ASNP" s. III 16, 1986, 461-79.
- H. W. Nordheider, *Die Chorlieder des Euripides in ihrer dramatischen Funktion*, Frankfurt am Main 1980.
- H. Parry, *The Choral Odes of Euripides. Problems of Structure and Dramatic Relevance*, Diss. Berkeley 1963.
- M. P. Pattoni, *La 'sympatheia' del Coro nella parodo dei tragici greci: motivi e forme di un modello drammatico*, "SCO" 39, 1989, 33-82.
- C. Prato, *Il Coro di Euripide: funzione e struttura*, "Dioniso" 55, 1984-1985, 123-45.
- U. von Wilamowitz-Moellendorff, *Euripides. Herakles*, Berlin 1895<sup>2</sup>.