

# VOCIDI PRIGIONIERE. DRAMMATURGIA CORALE COME ESPRESSIVITÀ DEL TRAGICO

*Ester Cerbo*

## **ABSTRACT**

VOICES FROM CAPTIVE WOMEN. CHORAL DRAMA AS AN EXPRESSION OF THE TRAGIC ESSENCE

Euripides' play *Trojan Women* was first performed in Athens in 415 b.C. The tragedy represents the poor destiny of the Trojan women, who survived the disasters of war and whose destiny is to serve as mistress for Greek leaders. It's a choral tragedy, where the pain sentiment is shared by characters and chorus, by individuals and community, and this represents the real essence of tragic.

Shortly before World War I, Franz Werfel, Expressionist author, continues and remakes Euripides' drama, and published it in 1915. In this remake the chorus gains a very important role, due to the enhancement of rhythmic and musical elements, and plays on the modern stage the most archaic attribute of the tragic form.

Da jedes Gedicht eine Materialisation der Frage nach dem Sinn ist,  
kann ich mir auch kein anderes Gedicht denken, als ein *tragisches*.

(F. Werfel, *Brief an einen Staatsmann*)<sup>1</sup>

Cos'altro è la rappresentazione di donne prigioniere, se non la «materializzazione della domanda di senso» che costituirebbe la natura del tragico? Davanti alle macerie fumanti della propria città le Troiane, vittime innocenti della guerra, destinate a servire il letto del nemico, piangono il

---

<sup>1</sup> In «Das Ziel», 1916, p. 95.

proprio marito, i propri figli, il proprio triste destino. Dimensione tragica dell'esistenza e tragedia in quanto forma letteraria<sup>2</sup> coincidono perfettamente nella scelta del soggetto portato in scena da Euripide con le *Troiane* e poi ripreso e rielaborato – in età moderna – da Franz Werfel nell'omonima opera<sup>3</sup>.

L'accampamento dei Greci vincitori costituisce l'ambientazione scenica; oltre l'*acting area*, la rocca di Troia. La sorte delle donne è già decisa, ma esse ancora non la conoscono e trepidano: si crea così l'attesa per l'arrivo di Taltibio, l'araldo greco, che ha il difficile compito di riferire alle Troiane il misero destino di schiavitù, stabilito dai Greci. Ecuba sarà assegnata ad Odisseo, Cassandra ad Agamennone, Polissena immolata sulla tomba di Achille, Andromaca sarà di Neottolemo. Anche il piccolo Astianatte verrà sacrificato alla causa dei vincitori, facendolo precipitare dalle mura per decisione di Odisseo. Dei Greci, oltre all'araldo Taltibio, compare in scena Menelao, personaggio insulso, che intende riportare in patria Elena perché sia condannata a morte per il suo tradimento e per i tanti lutti inflitti ai Greci; nonostante il monito di Ecuba, egli soccomberà di fronte al fascino dell'ancora attraente Elena, dai biondi capelli e dalle vesti splendenti, una presenza scenica di forte contrasto con Ecuba e le altre donne che hanno il capo rasato e indossano cenci laceri e scuri in segno di lutto.

---

<sup>2</sup> Sul rapporto fra "tragico" e "tragedia" si vedano le interessanti osservazioni di A. Rodighiero, *La tragedia greca*, Il Mulino, Bologna 2013, pp. 7-10; sempre valido il saggio di A. Pagliaro, *La tragedia e il tragico secondo Aristotele*, in Id., *Altri saggi di critica semantica*, D'Anna Editrice, Firenze 1961, pp. 1-38, dove l'indagine è condotta in riferimento alle discusse origini della tragedia in quanto forma letteraria. Si veda anche S. Givone, *Tragico antico e tragico moderno*, in *Metamorfosi del tragico fra classico e moderno*, a cura di U. Curi, Laterza, Roma-Bari 1991, pp. 51-60.

<sup>3</sup> Le *Troiane* di Euripide furono rappresentate, insieme con i perduti *Alessandro*, *Palamede* e il dramma satiresco *Sisifo*, alle Grandi Dionisie del 415 a.C.; la tetralogia ottenne il secondo posto agli agoni tragici. Franz Werfel inizia a tradurre la tragedia euripidea nell'estate del 1913; dopo una prima stampa di alcune scene in «Die Weißen Blätter» (maggio 1914), il testo completo dell'opera viene pubblicato nel 1915 a Lipsia per la casa editrice di Kurt Wolff, che curerà la stampa di tutta la produzione poetica di Werfel.

La tragedia si apre in modo insolito con l'intervento di due divinità, un intervento generalmente riservato da Euripide alla *lysis* del dramma: il dio Poseidone, che disilluso decide di abbandonare al proprio destino la città un tempo a lui cara, e, a seguire, la dea Atena, che chiede aiuto al fratello per annientare i Greci, un tempo a lei cari. Non meno desolante è la conclusione della tragedia: Troia è data alle fiamme ed Ecuba e il coro delle Troiane si avviano tristemente alle navi greche, verso una meta non conosciuta, dopo aver eseguito un ultimo patetico lamento antifonale<sup>4</sup>.

La guerra del Peloponneso per il drammaturgo greco e la vigilia del primo conflitto mondiale per lo scrittore austriaco costituiscono lo sfondo storico in cui collocare il tragico destino dei sopravvissuti e denunciare l'insensatezza dell'azione bellica, in ogni luogo, in ogni epoca<sup>5</sup>. È lo stesso

---

<sup>4</sup> Per il testo e la traduzione della tragedia greca si utilizza il volume Euripide, *Le Troiane*, a cura di E. Cerbo (traduzione, note, appendice metrica) e V. Di Benedetto (introduzione e note), *Classici greci e latini*, BUR, Milano 1998. Per il testo delle *Troerinnen* di Werfel si fa riferimento all'edizione integrale dei drammi in due volumi, F. Werfel, *Die Dramen*, I-II, S. Fischer, Frankfurt 1959, curata da Adolf D. Klarmann (*Die Troerinnen* sono contenute nel I volume, alle pp. 41-89 e pp. 538-548).

<sup>5</sup> Dopo la pace del 421 a.C. nella politica ateniese si ha una svolta profonda in senso espansionistico, di cui l'espressione più cruda è l'attacco alla piccola isola di Melo (inverno del 416: cfr. Thuc. V 84-116); inoltre, nella primavera del 415 Atene va maturando la decisione della spedizione in Sicilia, compiuta poi nell'estate di quello stesso anno (cfr. Thuc. VI 8-26): in tale contesto per Euripide, fautore di una politica di pace e critico verso il comportamento assunto ora da Atene, il mito della guerra di Troia (e i suoi antefatti) diviene una scelta "obbligata" per mostrare a teatro gli infelici esiti di un conflitto – diretti e indiretti – sia per le vittime sia per i vincitori e rappresentare la follia della guerra e la vacuità della vittoria. Per la contestualizzazione dell'opera euripidea nella realtà storica, politica e sociale dell'Atene del V secolo a.C. si veda V. Di Benedetto, *Euripide: teatro e società*, Einaudi, Torino 1971, pp. 186-192. Werfel affronta specificamente il problema circa il rapporto tra politica e poesia e rispettive funzioni nella lettera ad un ignoto uomo di stato (*Brief an einen Staatsmann*, cit., pp. 95-98). La riflessione sul tema della guerra e delle sue conseguenze trova ampio spazio nel dialogo drammatico *Euripides oder über den Krieg*, composto da Werfel nel dicembre del 1914: nell'Ade le ombre di Euripide e di Alcibiade si trovano a discutere sul valore della vita e sul suo sacrificio in guerra (cfr. M. Bambozzi, *Al di là degli eroi: retorica e drammaturgia della morte eroica dalle Troiane di Euripide alle Bearbeitungen di F. Werfel*, in «L'immagine riflessa», n.s. X, 2001, pp. 321-362). Cfr. anche E. Cerbo, *Un mito antibellicista a teatro. Le Troiane di Euripide e la Bear-*

Werfel a spiegare nella *Vorbemerkung* alla prima edizione dell'opera che il dramma di Euripide ha attirato la sua attenzione soprattutto perché esso è scaturito da una crisi simile a quella del XX secolo in Europa<sup>6</sup>. Che l'essere umano debba soffrire senza colpa, senza responsabilità è – nelle parole di Werfel – «der unsinnigste Unsinn der unsinnigen Welt»; Werfel si riferisce alla protagonista della tragedia, l'infelice Ecuba, incarnazione della stessa *Menschheit*, che non comprende il senso di tale castigo, ma per la quale «ist das Blut auf Golgatha noch nicht geflossen»: nella sua resistenza al caos del mondo, la donna dà un senso ai propri patimenti e, a conclusione del dramma, – malgrado tutto – assolve al “dovere” di vivere, dimostrando così la propria natura eroica nella virtù e quella fiducia in un riscatto attraverso il dolore e il sacrificio, secondo la prospettiva cristiana<sup>7</sup>.

Nel risemantizzare il finale di tragedia – desolante e senza sbocchi catartici in Euripide – Werfel va, dunque, oltre il modello; e dato che il teatro è il luogo della *opsis*, risulta allora emblematica la differente realizzazione della scena conclusiva. In Euripide, all'arrivo di Taltibio col seguito di armati che recano in mano le fiaccole per appiccare il fuoco, Ecuba cerca di correre per gettarsi nel rogo, ma può solo fare qualche stentato passo con le gambe tremanti verso lo sfondo dello spazio scenico, prima di venire bloccata dai soldati. Il corpo di Ecuba che non risponde, la fisicità lesa dalla sofferenza riconducono al quadro di frustrazione e di desolazione con cui si apriva il dramma; anche il dialogo lirico tra la donna e il coro, con spunti di antifonalità verbale e gestuale, richiama con un'efficace

---

beutung di Franz Werfel, in *Miti antichi e moderni*, a cura di D. Gavrilovich-C. Occhipinti-D. Orecchia-P. Parenti, Universitalia, Roma 2013, pp. 57-70.

<sup>6</sup> «Die Übersetzung der vorliegenden Tragödie ist durch das Gefühl veranlaßt worden, daß die menschliche Geschichte in ihrem Kreislauf wiederum den Zustand passiert, aus dem heraus dieses Werk entstanden sein mag» (*Die Dramen*, cit., p. 546). Più di Eschilo e Sofocle, il “moderno” Euripide risponde alla sensibilità del poeta e drammaturgo Werfel, che addirittura lo considera «als Vorboten, Verkünder, als frühe Taube des Christentums» (ivi, cit., p. 548).

<sup>7</sup> «Die Pflicht des Menschen ist, zu leben! Und das Leben des Menschen ist die Pflicht» (ivi, cit., p. 548). Per questa lettura in chiave religiosa del personaggio di Ecuba, cfr. A. Jhala, *Die poetologische Rekursivität des Mythos*, Edition Praesens, Wien 2003, pp. 97-103 e M. Bambozzi, *Al di là degli eroi: retorica e drammaturgia della morte eroica dalle Troiane di Euripide alle Bearbeitungen di F. Werfel*, cit., pp. 350-362.

*Ringkomposition* la parte iniziale della tragedia, come a ribadire che fin dall'inizio tutto era già compiuto. Ma con il primo e definitivo allontanarsi di Ecuba dalla scena insieme al coro e con la scena che si svuota tra fuoco, fumo e crolli<sup>8</sup> si impone il senso di una distruzione totale, di una fine a cui è sottratto persino il conforto del rito: solo morte e desolazione, esiti naturali della guerra. Werfel crea un gioco impressionante di contrasti: la musica assordante di fanfare, flauti, trombe viene improvvisamente interrotta per le ultime parole di Ecuba, che si alza dalla posizione in ginocchio e sale su un piedistallo; la luce fiammeggiante delle fiaccole portate dai soldati, diffusa tra orizzonte e proscenio, lascia il posto ad un'ossimorica e al contempo simbolica «luce nera» che illumina la protagonista («*Sie steht ganz in einem schwarzen Licht*»), in una sorta di apoteosi del personaggio; poi una nuova ondata di fiamme e fanfare inghiotte la scena.

La patetica allocuzione dell'Ecuba euripidea alle proprie membra tremanti, che devono sostenere il passo per procedere verso la schiavitù, in concomitanza con la prima e ultima uscita di scena della protagonista, sembra perdere di intensità nella scelta di regia operata da Werfel, il quale sposta l'asse emozionale sulla nuova ultima battuta di Ecuba: «[...] so nehme ich mein Leben an die Brust und trag's zu Ende!! Nun zu den Schiff!»<sup>9</sup>. Il *tableau* scenico di Ecuba posta tra le macerie – salda – su un rialzo, intorno al quale affluisce l'onda delle donne come verso una scogliera («*wie an einem Riff*»), serve così a focalizzare l'attenzione sulla regina di Troia quando pronuncia il suo intervento conclusivo. Come fulcro della vicenda e della storia, la protagonista attira verso di sé e incarna l'umanità sofferente, rappresentata con grande efficacia teatrale dalle prigioniere troiane; e proprio col “dovere” di vivere, Ecuba trasforma mediante la virtù il caos del mondo in un nuovo ordine (*Kosmos*)<sup>10</sup>.

<sup>8</sup> Stando alla battuta del v. 1325, divisa tra Ecuba e il coro («Avete appreso, avete sentito? – Sì, il fragore di Pergamo»), è probabile che si sentissero effettivamente dei rumori provenienti dal fondo della scena, per dare risonanza al crollo di Troia, causato dall'incendio: cfr. V. Di Benedetto-E. Medda, *La tragedia sulla scena*, Piccola Biblioteca Einaudi, Torino 1997, p. 138.

<sup>9</sup> *Die Dramen*, cit., p. 89.

<sup>10</sup> In questa prospettiva Werfel inquadra «die tragische Gesinnung, die das Chaos in den Kosmos verwandelt» (ivi, cit., p. 547). Sembra esserci qui anche un riflesso della conce-

Di per sé molto significativo ed evocativo è il titolo della tragedia: le *Troiane*, infatti, indicano non solo le donne che costituiscono il coro, come generalmente avviene con le denominazioni collettive, ma anche le protagoniste stesse del dramma: Ecuba, personaggio principale in scena dall'inizio alla fine; Cassandra, la profetessa invasata che preannuncia la propria morte e quella di Agamennone e l'amaro ritorno di Odisseo ad Itaca (I episodio); Andromaca, dolente moglie di Ettore, ma aspra e dura nell'invettiva contro le barbarie messe in atto dai Greci, quando apprende che il figlioletto Astianatte – stretto fra le sue braccia – le verrà strappato per essere condotto a morte (II episodio). Perfino Elena partecipa di questa cittadinanza, acquisita grazie alle nozze con Paride, e tuttavia ciò che emerge è la distanza rispetto alle altre Troiane, sottolineata da un'efficace regia: Elena porta ancora la chioma intonsa per la quale viene trascinata in scena dai soldati, anch'ella prigioniera (III episodio) – ed Euripide fa in modo di evidenziare questa entrata forzosa della donna<sup>11</sup>, diversamente dalle Troiane che sono uscite dalle tende greche di propria iniziativa; ma, diversamente dalle Troiane, Elena è destinata come “prigioniera” al marito Menelao, non ad un usurpatore, e andrà in patria, non in una terra straniera.

Un dramma, dunque, in apparenza costruito a quadri, ma che trova coesione nella coralità della performance, nella variegata polifonia di voci convogliate verso un effetto musicale unitario – quello del lamento<sup>12</sup> –,

---

zione pantragica di Nietzsche: il sì alla vita, al di là del bene e del male (così S. Givone, *Tragico antico e tragico moderno*, cit., p. 59).

<sup>11</sup> Nella didascalia che precede l'ingresso di Elena, oltre a descriverne il costume raffinato ed elegante, Werfel aggiunge il particolare che la donna ha le mani legate («*Sie ist aufs herrlichste gekleidet, mit ungeheurem Schmuck behangen, nur ihre Hände sind gefesselt*», *Die Dramen*, cit., p. 72).

<sup>12</sup> Le diverse forme del lamento, che caratterizzano quasi tutte le scene di questa tragedia, sono state analizzate da A. Suter, *Lament in Euripides' Trojan Women*, in «*Mnemosyne*», n. 56, 2003, pp. 1-28. Proprio attraverso la modalità espressiva del lamento nel linguaggio e nel canto, le donne di Troia coinvolgono emotivamente gli spettatori sia durante sia oltre la rappresentazione, rendendo così comprensibili il vero costo e le disastrose conseguenze di una guerra; sulla funzione del lamento nella performance tragica di

nelle diverse forme sceniche del dolore, che si tramutano esse stesse in azione. In mancanza di un vero e proprio conflitto tragico, la tragicità converge nella consapevolezza della sofferenza e del lutto, è ricercata nell'essenza dei *pathemata* che si manifestano con intensità progressiva<sup>13</sup>. *Fil rouge* di questo crescendo emotivo è Ecuba, per la sua figura di regina, madre, sposa, privata ormai di tali prerogative – Troia è crollata, Priamo ucciso, i figli morti (vv. 100-107) –, ma lo è anche il coro, nel ruolo di *synagonistes*<sup>14</sup>; esso partecipa ai *commoi* con la protagonista e fornisce la cornice unitaria al dramma di Troia, delineando nei canti corali il legame tra mito, storia e attualità<sup>15</sup>. Così la *sympatheia* tra Ecuba e il coro, che si esprime sia verbalmente sia nella gestualità antifonale del lamento, dà coerenza ed amalgama agli eventi, rappresenta il forte vincolo tra individuo e comunità, rinsaldato dalla costante presenza in scena di entrambi, e riconduce persino all'origine della forma letteraria tragica<sup>16</sup>. Sotto questo

---

donne prigioniera si veda C. Dué, *The Captive Womans's Lament in Greek Tragedy*, University of Texas Press, Austin 2006 (per le *Troiane* le pp. 136-150).

<sup>13</sup> «[...] il tragico non consiste nel non sapere, ma consiste invece nel sapere, un sapere turbato e conflittuale, che si sostanzia di sofferenza e di lutto»: così V. Di Benedetto in V. Di Benedetto-E. Medda, *La tragedia sulla scena*, cit. p. 389.

<sup>14</sup> Cfr. Aristotele, *Poetica*, 1456a 25-30: qui lo Stagirita raccomanda il *synagonizesthai* del coro con gli attori, esprimendo un giudizio negativo sulla tendenza a svincolare i canti corali dall'azione e a ridurli a puri intermezzi (*embolima*); una tendenza affermatasi con Agatone, ma che Aristotele avrebbe riscontrato già in Euripide.

<sup>15</sup> Nella parodo il coro esprime l'ansia per il proprio destino e poi il desiderio di protendersi verso terre lontane a lui gradite; il primo stasimo è incentrato sul racconto dell'ingresso del cavallo nella città festante e sul sanguinoso agguato; nel secondo stasimo viene rievocata la prima distruzione di Troia ad opera di Eracle e Telamone e poi la vicenda di Ganimede e Tithono, i figli del re troiano Laomedonte, elevati sull'Olimpo; nel terzo stasimo c'è il ricordo nostalgico della felicità di un tempo, contrapposta allo stato di desolazione attuale. Diversamente dalla parodo dialogata e dai *commoi* con Ecuba, dominati da intenso *pathos*, negli stasimi prevale la tendenza alla ricerca formale, con la costruzione di immagini belle e lussureggianti, sostenute da uno stile metrico-musicale innovativo: cfr. V. Di Benedetto, *Euripide: teatro e società*, cit., pp. 239-272; per l'analisi metrica con commento di tutte le parti liriche della tragedia, si rinvia all'Appendice metrica curata da E. Cerbo in Euripide, *Le Troiane*, cit., pp. 263-281.

<sup>16</sup> Proprio il dialogo lirico tra il coro e l'attore, in funzione di guida (*exarchon*), costituisce una cellula fondamentale della prima fase tra quelle enumerate da Aristotele nella *Poetica*

aspetto, nelle trasposizioni moderne è il coro a garantire il legame genetico con lo spettacolo antico e ne identifica quella dimensione collettiva e unitaria, espressa nell'alternanza pronominale del "noi" e dell' "io" e modulata sul registro performativo dell'unisono nel canto e della voce singola nella battuta recitata dal corifeo: recupero di una componente essenziale del tragico e delle sue emozioni<sup>17</sup>. Nella riscrittura di Werfel questo recupero si manifesta soprattutto nell'intensificazione dell'elemento ritmico-musicale – in origine tratto peculiare del coro, poi trasferito anche all'attore che diviene abile interprete del canto e della danza<sup>18</sup>. Tale operazione viene messa in atto su più piani tra loro convergenti: sul piano linguistico, tramite nessi allitteranti, assonanze, rime interne e finali di sequenza, riecheggiamenti tra parole e tra versi; sul piano metrico, tramite la contiguità di misure ritmiche di diversa natura (p. es. dattili, trochei, spondei, anapesti, giambi), che nel loro variato susseguirsi creano un vigoroso contrappunto, un contrasto anche di sentimenti, «Ausdruck der seelischen Stimmungen»<sup>19</sup>; sul piano performativo, tramite interventi corali

---

(1449a 10-30) circa lo sviluppo della forma tragica. Non è questa la sede per discutere il complesso problema dell'origine della tragedia: si veda al proposito A. Pagliaro, *La tragedia e il tragico secondo Aristotele*, cit.

<sup>17</sup> Tra i numerosi contributi sul ruolo e la messa in scena del coro tragico in età moderna si segnalano: *Der Chor im antiken und modernen Drama*, a cura di P. Riemer e B. Zimmermann, J.B. Metzler, Stuttgart-Weimar 1999; M. Treu, *Coro per voce sola. La corallità antica sulla scena contemporanea*, in «Dioniso», n. 6 (n.s.), 2007, pp. 286-311; «... un enorme individuo, dotato di polmoni soprannaturali». *Funzioni, interpretazioni e rinascite del coro drammatico greco*, a cura di A. Rodighiero e P. Scattolin, Edizioni Fiorini, Verona 2011.

<sup>18</sup> Nell'enfasi conferita all'aspetto ritmico-musicale dell'opera attraverso il coro sembra affiorare la linea di pensiero espressa da Nietzsche circa il ruolo del coro tragico, «il quale produce fuori di sé la visione e parla di essa con tutto il simbolismo della danza, del suono e della parola» (*Die Geburt der Tragödie*, 1872, trad. it. *La nascita della tragedia*, Adelphi, Milano 1979<sup>3</sup>, pp. 61-62). Sui diversi fattori che hanno influenzato questa messa in scena basata prevalentemente sul valore espressivo del ritmo e della musica si veda C. Horn, *Remythisierung und Entmythisierung. Deutschsprachige Antikendramen der klassischen Moderne*, Universitätsverlag, Karlsruhe 2007, pp. 216-221.

<sup>19</sup> H. Meister, *Franz Werfel und ihre Inszenierungen auf der deutschsprachigen Bühne*, Diss. Universität Köln 1964, p. 59: la notazione è riferita specificamente allo stile, ma ritengo



eseguiti a voce unificata<sup>20</sup>, a voce distinta tra due semicori, a voce solista nella figura nuova della *alte Dienerin* – una sorta di corifea –, la cui creazione è funzionale soprattutto all’altrettanto nuovo *Wechselgesang* introdotto da Werfel (vd. *infra*). Il movimento ritmico e scenico dell’esecuzione corale viene ulteriormente sottolineato da apposite didascalie registiche, che rivelano la cura dell’autore per una performance di forte impatto emotivo. Ma perché questa operazione avesse successo, bisognava ridurre i tratti più specificamente greci, dai quali sono connotati in particolare gli stasimi; e bisognava altresì smussare quel gusto compiaciuto per l’immagine bella e preziosa, a cui tende la nuova lirica euripidea<sup>21</sup>, e accrescere l’intensità patetica del contenuto con la musicalità del canto e del ritmo verbale. Cosa che Werfel fa, introducendo mirati adattamenti, senza alterare la sequenza compositiva del modello. Egli estende a tutti i canti corali la divisione in due semicori, che Euripide presenta solo nella parodo commatica; così la triade strofica tradizionale viene articolata nelle battute dei due semicori per la strofe e l’antistrofe – e qui l’irregolarità ritmica scardina la struttura del sistema responsivo –, e poi nella battuta dell’intero coro per l’epodo. Quindi, sostituisce al secondo stasimo euripideo un vivace e pregnante *Wechselgesang* a tre voci, trasforma due brevi interventi recitati del corifeo in due brevi corali infraepisodi-

---

che si possa estendere all’elemento metrico-ritmico che lo determina; sulla partitura metrica dell’opera cfr. anche la dissertazione di A. Martin, *Franz Werfel. Des Dichters Welt und Weg zwischen Lyrik und Drama. Sein frühes Verhältnis zur Zeit*, Universität Freiburg (Schweiz) 1956, pubblicata solo nel 2008 in versione e-book, p. 184.

<sup>20</sup> Le battute all’interno dei dialoghi – diversamente dalla prassi antica – sono spesso assegnate all’intero coro. Questo si verifica nella II, III, V scena (*Auftritt*) e nella nuova conclusione della scena di Elena (IX *Auftritt*), in cui il coro è coinvolto nell’azione (le donne vogliono lanciarsi su Elena, ma Ecuba le blocca); da notare anche che l’annuncio dell’arrivo in scena di Andromaca non è assegnato al coro come in Euripide, ma viene suddiviso tra due personaggi femminili (di cui uno è la *alte Dienerin*), con perfetta simmetria di battuta sia per il numero dei versi, sia per le rime finali: il primo si rivolge ad Ecuba, il secondo ad Andromaca.

<sup>21</sup> Secondo V. Di Benedetto, *Euripide: teatro e società*, cit., pp. 239-272, la tendenza della nuova lirica euripidea verso il calligrafismo verbale e musicale sarebbe espressione della progressiva perdita di contatto del poeta tragico con la realtà politica e sociale del suo tempo.

ci, infine assegna ad un semicoro l'azione scenica del portare l'ornamento delle spoglie frigie per il corpo di Astianatte, azione che Euripide delega a personaggi muti, le inservienti di scena. Un'amplificazione del ruolo del coro, non solo cassa di risonanza del lamento dell'attore, ma esso stesso interprete dell'espressività emozionale del dramma<sup>22</sup>.

### *I stasimo/I Chorlied*

«Circa Ilio, o Musa/con lacrime cantami/una melodia (ὠδάν) funebre di nuovi inni. Ora un canto (μέλος) per Troia farò risuonare [...]» (vv. 511-515). L'attacco dello stasimo euripideo presuppone e innova il modulo incipitario proprio dei poemi del *Ciclo*<sup>23</sup>: il canto della Musa viene correlato al pianto e, in luogo del racconto epico in esametri dell'aedo, si ha qui il canto lirico corale, con un interscambio tra la ὠδή della Musa e il μέλος del coro (vv. 514-515). Un'ulteriore patina arcaica viene conferita allo stasimo sia dalla struttura strofica, con l'articolazione in strofe, antistrofe ed epodo (la triade tipica dell'antica lirica corale), sia dalla partitura metrica, con i dattilo-epitriti (anch'essi peculiari dell'antica lirica corale) che nel finale lasciano il posto al ritmo più serrato e incalzante dei dimetri giambici. Questo accompagnamento metrico-ritmico ben si associa al susseguirsi – in fuga – di quadri evocanti l'ingresso del cavallo in città e la festa di

---

<sup>22</sup> Sulle novità introdotte da Werfel, alla luce della sua adesione al movimento dell'Espressionismo, e, più in generale, sulla ripresa del testo euripideo, si veda la puntuale analisi di L. Secci, *Il mito greco nel teatro espressionista*, Bulzoni Editore, Roma 1969, pp. 115-131.

<sup>23</sup> Qui si pensa in particolare alla *Piccola Iliade*: cfr. Euripide, *Le Troiane*, cit., p. 178, n. 139. Per il significato di questa “nuova musica”, come passaggio dalla tradizione musicale frigia a quella greca, impostasi con la violenta distruzione di Troia e della sua cultura, si veda L. Battezzato, *The New Music of the Trojan Women*, in «Lexis» n. 23, 2005, pp. 85-90; un'altra interpretazione della “nuova musica”, vista alla luce del rapporto con l'epica e con il frammentario *Palamede* euripideo, è offerta da D. Sansone, *Euripides'New Song: The First Stasimon of Trojan Women*, in *The Play of Texts and Fragments. Essays in Honour of Martin Cropp*, a cura di J.R.C. Cousland e J.H. Hume, Brill, Leiden-Boston 2009, pp. 193-203.

quella notte fatale, infine l'agguato e le stragi da parte dei Greci: la cura calligrafica e quasi miniaturistica dei particolari attenua l'effetto patetico insito nella rievocazione di tale evento.

Nel primo *Chorlied*<sup>24</sup> Werfel elimina all'inizio il riferimento al nome della città, rimarcato da Euripide con le due varianti Ilio/Troia, e aggiunge una connotazione specifica del canto: «Sing das entsetzliche, strömende Lied jetzt,/Muse, stimm an die Gesänge des Tods nun!/Gebt eure Stimmen, ihr Mädchen, zum Kranz her,/Windet mir weinend Gewinde des Grams!». Il *Lied* che come un diluvio – di lacrime e dolori – fluisce tremendo e si accorda ai canti di morte trova adeguata forma metrica nell'andamento dattilico ampio e disteso della prima parte (*erster Chor*); poi il ritmo diviene più compresso e irregolare nella seconda sezione (*zweiter Chor*), dove l'alternarsi di sequenze brevi e lunghe riproduce la suggestiva atmosfera, quasi irrealistica, di festa e stupore di fronte al dono doloroso dei Greci. Nella terza pericope la ricerca di un mimetismo espressivo-musicale sembra essere ancora più esasperata e questo risulta dalle attente note di regia, che Werfel appone al testo per una performance di intenso *pathos*. Dopo l'esecuzione delle prime due strofe a cori divisi, il gruppo corale si riunifica per il canto della terza strofe, in cui la paura e il terrore causati dall'evento inatteso si concretizzano nell'esplosività del ritmo: “*ungeheuer ausbrechend*”. L'irregolarità metrico-ritmica accompagna musicalmente le immagini del caos e dell'isteria collettiva, prima con un sovrapporsi confuso di voci – “*Ganz ineinander verwirrt*” –, poi di nuovo con la potenza dell'unisono – “*Wieder gesammelt*” – sostenuto dall'incalzante andamento trocaico. Verso la fine della strofe (e dell'intero canto) il “*Decrescendo*” dell'intensità tonale e del ritmo dà la giusta misura allo stato di frustrazione e rassegnazione delle donne di fronte all'accaduto, fino allo spegnersi – “*Verlöschend*” – delle voci in un flebile «Weh», il monosillabo interiettivo che con forte contrappunto chiude «das entsetzliche, strömende Lied».

---

<sup>24</sup> *Die Dramen*, cit., pp. 60-61.

*Il stasimo/Wechselgesang*

Alla fine del II episodio, Andromaca esce di scena e, dalla *eisodos* opposta, si allontanano anche Taltibio e i soldati, portando via il piccolo Astianatte per condurlo a morte; in dolenti anapesti Ecuba saluta il bimbo rivolgendogli intense allocuzioni, combinate con incalzanti interrogative e sostenute dalla gestualità trenodica dei colpi al petto e al capo (vv. 790-798). Il coro intona lo stasimo, in cui rievoca la prima distruzione di Troia ad opera di Eracle e Telamone (I coppia strofica) e poi la vicenda di Ganimede e il mito di Eos e Tithono (II coppia strofica)<sup>25</sup>; la narrazione lirica diviene fine a se stessa, la squisitezza formale attenua la violenza implicita negli eventi ricordati, e così alla ricerca del *pathos*, pur conforme al tema trattato, si sostituisce il piacere del raccontare e descrivere – anche qui – attraverso una serie di quadri solo formalmente connessi l'uno all'altro e impostati sulla tecnica del chiaroscuro. In continuità con l'attacco del primo stasimo, le sequenze dattilo-epitritiche della prima coppia strofica e dell'inizio della seconda ben si adattano alla rievocazione del passato mitico di Troia, mentre il ritmo più eterogeneo della parte conclusiva dell'ode interpreta il compianto del coro sul destino di morte della città.

Per la conclusione dell'episodio Werfel, sulla scia di Euripide, enfatizza con l'espressione verbale e gestuale il tremendo dolore di Ecuba nel distaccarsi da Astianatte: la donna pronuncia esasperata una lunga serie di interrogative, puntellate da numerose anafore (in particolare si notino il «was» e il «noch»), terminando il proprio intervento con la vibrante battuta «Gibt's noch einen Schmerz, einen Schmerz auf der Welt,/In den unser Schicksal nicht einging?!!»; poi, diversamente dal modello, si accascia al suolo («*Sie sinkt in sich*»), di nuovo in un abbraccio simbolico con la

---

<sup>25</sup> Vv. 799-859; la predilezione degli dèi per Ganimede, rapito da Zeus per la sua bellezza e portato sull'Olimpo, e per Tithono, condannato alla vecchiaia perenne per l'improvvida richiesta di immortalità fatta da Eos, nulla ha potuto per risparmiarlo a Troia il destino di morte: «l'amore degli dèi per Troia non c'è più» (vv. 857-858).

terra<sup>26</sup>. A questo punto, Werfel innova e al canto corale della tragedia euripidea sostituisce un *Wechselgesang* a tre voci<sup>27</sup>, impostato sull'eco delle rime finali di verso: prima il coro, poi la *alte Dienerin* ed Ecuba che si alternano in una breve ma intensa sticomitia, conclusa dall'intervento di Ecuba (sette battute come quelle iniziali del coro), infine "*Alle furchtbar*", in una sequenza di dieci battute. Il personaggio della *alte Dienerin* assolve qui al ruolo drammatico di porre ad Ecuba una serie di domande, dalle quali far emergere il senso etico dell'opera. «Was muß ich leiden? Ohne Schuld und rein?» chiede la donna ed Ecuba risponde: «Vernimm! Nie wird die Unschuld glücklich sein!»; e poi ancora l'anziana servitrice: «Doch welche Strafe trifft die Missetat?» ed Ecuba replica con amara ironia: «Die wandelt stolz in goldenem Ornat». Incalza disperata la *Dienerin*: «So kennt nur Frevel Glück, und Güte Pein?», e la protagonista, richiamando la precedente battuta, afferma: «Und doch ist gut sein mehr als glücklich sein!». È questo il nucleo rilevante del dialogo che predispone e conduce al grido finale, con cui Ecuba, ora in ginocchio e con le braccia levate al cielo ("*Die Arme zum Himmel auf*"), invoca nel proprio dolore «[...] Gerechtigkeit,/Und was ich rufe ist ein armes Wort.». Un grido riecheggiato – possente – da tutte le donne all'unisono: «Gerechtigkeit!!».

---

<sup>26</sup> *Die Dramen*, cit., p. 69. Sia in Euripide sia in Werfel è questa una costante della messa in scena del personaggio di Ecuba, che anche per chiudersi in una dimensione di cupo isolamento si lascia cadere al suolo (così nell'incontro con Cassandra). Già all'inizio della rappresentazione Ecuba è in terra, ondeggia su un fianco e sull'altro come nave in balia delle onde, poi lentamente e a fatica si alza da sola; attraverso il contatto col suolo c'è quasi un voler rimanere attaccati alle proprie radici, al proprio passato felice, alla propria terra.

<sup>27</sup> *Die Dramen*, cit., pp. 69-70.

*Trimetri didascalici/brevi corali infraepisodici*

L'episodio di Elena, il terzo (vv. 860-1059), è l'unico nella tragedia di Euripide a non avere sezioni liriche; e questo è un dato significativo in una tragedia che fa del canto e del lamento la sua cifra stilistica predominante: Ecuba, Cassandra, Andromaca esprimono i propri stati d'animo, le proprie sofferenze nella forma della monodia o dell'amebeo lirico. Elena si pone a parte sia per la messa in scena (l'abbiamo visto) sia per i moduli espressivi; deve affrontare il marito Menelao e poi Ecuba nell'agone dei discorsi, in una disputa retorica che non suscita particolari emozioni. Euripide, da abile regista, interrompe con questo episodio l'intensità patetica della rappresentazione, così da concedere una pausa agli spettatori prima del finale, in cui il dramma precipita nel dolore assoluto. La partecipazione del coro si limita così a due battute didascaliche della corifea (di tre trimetri giambici ciascuna) che, secondo la prassi, sono poste alla fine delle due *rheseis* dell'agone.

Nella nona scena (IX *Auftritt*) Werfel si discosta dal modello e trasforma l'intervento della corifea in due brevi corali, caratterizzati da un fraseggio ritmico a corto respiro e compatto che produce una vistosa frattura con le sequenze lunghe dei discorsi delle due donne. La didascalia scenica preposta al primo corale indica esplicitamente il modo della performance "*in die wild skandierten Anapäste*"<sup>28</sup> con cui il coro esterna l'indignato commento alle parole di Elena; una quartina iterata a mo' di efimnio incornicia il sistema anapestico di diciotto sequenze, rafforzando così l'efficacia espressiva della parola e del ritmo. Meno esteso (dodici sequenze), ma più incalzante nel suo empito è il secondo corale, dominato dall'apostrofe a Menelao a che vendichi l'onta di Elena, a ribadire quanto detto subito prima da Ecuba.

Interventi corali, dunque, di rinforzo per la protagonista; nell'acme del contrasto tra Ecuba ed Elena, tra la figura della *mater dolorosa* e quella della *femme fatale*, quest'ultima deve assolutamente soccombere e ciò deve avvenire anche a livello della messa in scena: un obiettivo che va conseguì-

---

<sup>28</sup> Ivi, cit., p. 75.

to con le forze riunite dei due agenti teatrali, coro e protagonista. Ma questo finale, dove Ecuba ha l'ultima parola e Menelao dice di acconsentire alla sua richiesta di non viaggiare sulla stessa nave con Elena («Doch ich gehorche dir, dein Rat ist gut»), non soddisferà più Werfel, quando nel 1920 per la *première* a Vienna scrive, insieme con il nuovo prologo, una nuova conclusione di tale episodio. La scena finale, cui partecipano Ecuba, Menelao, Elena e il coro, diviene molto più animata, come testimoniano le numerose didascalie, e c'è un ribaltamento della precedente chiusa: Elena ha l'ultima parola e vince la sua partita – lo dichiara subito Ecuba nella battuta rivolta al coro «O Troerinnen, sie gewinnt das Spiel!»<sup>29</sup>; poi con un gesto di sfida, ormai libera dalle catene, si avvicina ad Ecuba, la saluta con sarcasmo e si allontana, in un'aura trionfante sull'acuto dolore delle sopraffatte Troiane.

### *Il coro inascoltato/il coro in azione*

Il destino tragico del piccolo Astianatte si è compiuto e con la sua morte anche Troia non ha più speranze di risorgere dalle macerie, secondo l'accurato auspicio di Ecuba (vv. 701-705). La sepoltura irriuale del bimbo comunica il senso di un cupo stravolgimento della realtà, enfatizzando l'effetto patetico della sequenza scenica<sup>30</sup>. Dopo il discorso di Ecuba, ricco di commoventi allocuzioni alle singole parti del corpo del bimbo, il lamento antifonale tra la protagonista e il coro (vv. 1216-1239) stavolta stenta a decollare, perché Ecuba sembra trascurare gli inviti del suo interlocutore:

---

<sup>29</sup> Ivi, p. 545.

<sup>30</sup> Diversi elementi concorrono a rendere anomala la sepoltura di Astianatte: è presente la nonna e non la madre, il corpo sarà lavato dai Greci e non dai familiari e sarà seppellito in una fossa, scavata dai nemici, su uno scudo e non in una cassa, gli ornamenti destinati al matrimonio sono usati invece per il seppellimento: cfr. L. Battezzato, *Il monologo nel teatro di Euripide*, Scuola Normale Superiore, Pisa 1995, pp. 153-154. Cfr. anche M. Dyson-K.H. Lee, *The Funeral of Astyanax in Euripides' Troades*, in «Journal of Hellenic Studies», n. 120, 2000, pp. 17-33.

non al compianto collettivo, dunque, ma alla voce singola dell'attore Euripide affida il *pathos* della scena.

In Werfel, invece, il coro guadagna più spazio e si correla più strettamente all'evento scenico. Le mute inservienti della tragedia greca sono sostituite dal primo semicoro nell'assolvere al compito di andare a prendere e portare gli *agalmata* per Astianatte, secondo la richiesta di Ecuba («O Frauen geht und bringt den Totenschmuck»); l'azione viene accompagnata da un breve corale di nove sequenze, caratterizzato da anafore, rime, omoteleuti che rendono il ritmo sostenuto in sincronia con il movimento effettuato dalle donne del coro («Wir bringen, wir bringen [...]»)<sup>31</sup>. Questa nuova pericope avvia il rito e il lamento funebre; ad essa fa da *pendant* – a guisa di struttura responsiva impura – la strofetta di otto versi anapestici eseguita dal secondo semicoro, mentre Ecuba cinge con la corona il capo del bimbo («Wenn mit Kranz, wenn mit Reif/Seine Stirn du ihm krönst.»): un recupero arcaizzante della funzione drammaturgica tipica del sistema anapestico corale.

L'intensità dell'azione scenica trova dunque efficace risonanza nell'adesione emotiva del coro, espressa attraverso questi due brevi corali e in seguito nelle più rapide battute del commo con Ecuba; poi è la *alte Dienerin*, in luogo del coro euripideo, ad introdurre con la sua voce isolata nell'interrogativa-esclamativa «Wo bist du, Hekuba?!» le amare e sarcastiche parole della protagonista a conclusione del rituale funebre per Astianatte<sup>32</sup>.

Che nelle *Troerinnen* il coro, attraverso il canto, la musica, le movenze e la parola, rappresenti ancora quella cellula fondamentale dell'esperienza tragica rivificata nella ripresa moderna, si evince non solo dal testo di Werfel, ma soprattutto dalla sua messa in scena per la *première* sia al Lessing Theater di Berlino (22 aprile 1916) con la regia di Victor Barnowski, sia al Burgtheater di Vienna (20 maggio 1920) con la regia di Franz Her-

---

<sup>31</sup> *Die Dramen*, cit., p. 84.

<sup>32</sup> *Ivi*, p. 85.



terich, le due rappresentazioni più significative dell'opera agli inizi del Novecento<sup>33</sup>.

Per la prima berlinese, le cronache dell'epoca<sup>34</sup> evidenziano il grande rilievo conferito dal regista alla performance del coro, che agisce sia come gruppo, accovacciandosi, gridando all'unisono, franando a terra, sia come singoli individui, che affidano ad una toccante gestualità l'espressione degli stati emotivi: per esempio, una donna muta si stacca dal coro e si rannicchia in sé stessa, presso l'entrata dell'accampamento, mentre le altre eseguono il lamento; due coreute si dirigono verso Ecuba inerte e sostengono lei, anziana, con le loro giovani braccia. La frammentazione del coro avviene anche a livello musicale, per cui il canto è eseguito ora da due gruppi di voci corali, soprano e contralto, ora da singole voci; viene così esaltata la grande musicalità che contraddistingue l'intera opera<sup>35</sup>. Una regia del coro, dunque, particolarmente apprezzata («mit großem künstlerischen Geschmack herausgebracht [...] alles gelang vortrefflich») che restituisce lo spirito dell'opera, a fronte di un'interpretazione dei personaggi «nicht so ganz harmonisch abgestimmt»<sup>36</sup>.

Per la messa in scena al Burgtheater di Vienna, è lo stesso Herterich che, in una sorta di manifesto dell'Espressionismo teatrale, espone i principi ai quali egli si è ispirato per la propria regia<sup>37</sup>. Lo spazio scenico rappresenta lo spazio interiore, profondo dell'animo umano; luce, colore e

<sup>33</sup> Sulle diverse messe in scena di questa tragedia (e dell'intera produzione teatrale) di Werfel nella prima metà del Novecento, si rimanda a H. Meister, *Franz Werfel und ihre Inszenierungen auf der deutschsprachigen Bühne*, cit., pp. 55-93 (alle pp. 263-264 si trova un elenco cronologico con data, luogo, regista, scenografo e numero di repliche delle più importanti rappresentazioni).

<sup>34</sup> Cfr., in particolare, l'anonimo recensore in «Neue Freie Presse», Wien, 28. Mai 1916, p. 18; cfr. anche S. Jacobsohn, *Die Troerinnen*, in «Die Schaubühne XII», n. 24, 1916, pp. 428-430 e A. Polgar, *Die Troerinnen*, in ivi, pp. 599-601.

<sup>35</sup> «Die elf Szenen des Schauspielers werden wie elf Strophen eines Heldenliedes vorgetragen; das Drama wird zur ergreifenden Rhapsodie»: così in «Neue Freie Presse», cit., p. 18.

<sup>36</sup> Citazioni e critica da «Neue Freie Presse», cit., p. 18.

<sup>37</sup> Cfr. F. Herterich, *Zur Inszenierung der Troerinnen*, in «Blätter des Burgtheaters», n. 9, 1920, pp. 12-21; come risulta da una cronaca dello spettacolo teatrale, il regista stesso interpretava il ruolo di Poseidone: cfr. «Neue Freie Presse», Wien, 21 Mai 1920, p. 8.

linea («Licht, Farbe und Linie») diventano i nuovi strumenti dello spettacolo per coglierne l'infinita ampiezza e coinvolgere al livello emozionale lo spettatore: la luce in contrasto con l'oscurità come indizio della mutevole disposizione d'animo, il colore come valore affettivo connesso con l'esperienza interiore, la linea non più margine dell'oggetto, ma segno per il movimento umano nello spazio. Dunque, grande impiego di effetti scenici, possibili grazie anche ai nuovi supporti teatrali, quali l'illuminotecnica, per interpretare visioni ed emozioni e rendere quella particolare atmosfera che, come un'allucinazione, si può definire con le parole di Ecuba «ein Traum, in dem nur Leiden wirklich sind».

In questa scelta registica il coro assume un'importante valenza semantica; come afferma lo stesso Herterich, il coro «wird Ausdruck einer Masseseele, eines Volkes, einer Menschheit»<sup>38</sup>. Di conseguenza nella rappresentazione egli evita di frammentare il coro in singole voci e affida l'espressione dell'*enthousiasmos* dionisiaco meno al movimento, più al ritmo e alla risonanza delle parole pronunciate – talora gridate – all'unisono, con la musica strumentale di sottofondo, ritenendo così di interpretare al meglio il proposito dell'autore<sup>39</sup>.

La linea melodica – già ricca – del dramma euripideo riceve ulteriore impulso nella *Bearbeitung* di Werfel soprattutto attraverso il coro, come recupero e approfondimento della dimensione originaria del tragico. Ritmo verbale e ritmo musicale si armonizzano in una dirompente «Symphonie der Leidenschaften»<sup>40</sup>, interpretata con vibrante emozionalità da voci di prigioniera, autentico vettore del messaggio antibellicista di matrice euripidea e ora anche messaggio etico-religioso, nella riscrittura di Werfel.

---

<sup>38</sup> F. Herterich, *Zur Inszenierung der Troerinnen*, cit., p. 20.

<sup>39</sup> Queste le parole di Herterich in riferimento alla scena finale: «Die ganze Gewalt dieses Zusammenbruchs, die in der letzten Szene sich ballt, kann wieder, wie mir scheint, nicht in einer akademisch edlen, apollinischen Tragik, sondern nur in einem ans Dionysische grenzenden Schmerzenstaukel so erschütternd gestaltet werden, wie sie vom Dichter beabsichtigt wurde» (ivi, p. 20).

<sup>40</sup> A. Martin, *Franz Werfel. Des Dichters Welt und Weg zwischen Lyrik und Drama. Sein frühes Verhältnis zur Zeit*, cit., p. 183.