

**Alma Mater Studiorum – Università di Bologna**

**DOTTORATO DI RICERCA  
IN  
STUDI TEATRALI E CINEMATOGRAFICI  
Ciclo XXI**

**Settore/i scientifico disciplinari di afferenza:  
L-ART/05 DISCIPLINE DELLO SPETTACOLO**

**CHORTHEATER. GENESI DI UN MODELLO  
TIPOLOGIE CORALI NEL NOVECENTO**

Presentata da: **CHARLOTTE OSSICINI**

**Coordinatore Dottorato:  
Prof.re MARCO DE MARINIS**

---

**Relatore:  
Prof.ssa PAOLA BIGNAMI**

---

## Indice

**Premesse metodologiche e bibliografiche** ..... 4

INTRODUZIONE. **Il coro fra Modernismo e Postmodernismo** ..... 8

### CAPITOLO PRIMO. **Prodromi storici**

#### **I. Il coro nell'Antica Grecia**

I. 1. *Le origini* ..... 11  
I. 2. *L'azione del coro in scena*..... 19  
I. 3. *Metateatralità e performatività*..... 27  
I. 4. *Molteplicità singola e singolarità multipla* ..... 30  
I. 5. *Liminalità*..... 33

#### **II. L'uso del coro nella teatralità latina e il suo influsso fino alla fine del Settecento**

II. 1. *Il coro nella teatralità latina*..... 37  
II. 2. *Ambiguità del coro nella cerimonia liturgica medievale*..... 42  
II. 3. *Riflessioni intorno al coro tragico e la sua 'invenzione' nel Cinquecento*..... 45  
II. 4. *Una caso paradigmatico: l'Edipo tiranno a Vicenza* ..... 49  
II. 5. *Seicento e Settecento: Dramma per musica vs Tragedia*..... 54

#### **III. Ottocento: la metamorfosi del coro**

III. 1. *Da una scena reale ad una scena possibile* ..... 64  
III. 2. *La messa in scena del dramma antico nell'Ottocento* ..... 69  
III. 3. *Il desiderio di 'popolo': Victor Hugo, Meininger, l'opera lirica*..... 74  
III. 4. *Wagner, Nietzsche e il ritorno del rito*..... 77

### CAPITOLO SECONDO. **La riscoperta del coro nella prima metà del Novecento**

#### **I. Ritmo e sangue**

I. 1. *Appello al coro primitivo*..... 85  
I. 2. *Appello alla festa popolare*..... 95  
I. 3. *Appello alla massa*..... 98

#### **II. La regia di massa**

II. 1. *Tragedia Greca in Germania e influssi in Europa* ..... 101  
II. 2. *Max Reinhardt: dalla Tragedia al "Teatro dei Cinquemila"* ..... 106  
II. 3. *La cerimonia olimpionica e la "sacralità" dei corpi in movimento*..... 109  
II. 4. *"Teatro di masse – Teatro per masse": 18BL*..... 113

#### **III. Il coro come strumento di propaganda**

III. 1. *Sprechchöre, Laienspiel e cori di massa nella Repubblica di Weimar* ..... 117  
III. 2. *Piscator e il chorus filmicus* ..... 121  
III. 3. *Thingspiel e Nazionalsocialismo* ..... 124  
III. 4. *Antigone durante la seconda Guerra Mondiale* ..... 128

## CAPITOLO TERZO. **Continuità o rottura?**

### **I. Antigone: da Brecht al Living Theatre**

<i>I. 1. Cori brechtiani</i> .....	130
<i>I. 2. 1948. Antigone</i> .....	134
<i>I. 3. 1967. Antigone</i> .....	144

### **II. La messa in scena dell'antico nel secondo Novecento**

<i>II. 1. Nudi corpi</i> .....	154
<i>II. 2. Autoreferenzialità – frontalità – multiethnicità</i> .....	156

<b>III. Apollonio e la prassi del coro</b> .....	161
--	-----

## CAPITOLO QUARTO. **Chortheater. Definizione di un modello**

### **I. Il coro come strumento postdrammatico**

<i>I. 1. Il predrammatico</i> .....	164
<i>I. 2. Dal predrammatico al prediscorsivo. «La musica del senso»</i> .....	167
<i>I. 3. Corpo fatto di corpi</i> .....	171
<b>II. Tipologie corali nel Novecento</b> .....	174

## CAPITOLO QUINTO. **Chortheater e gli anni Novanta**

<b>I. Müller/Schleef</b> .....	178
<i>I. 1. Mauser</i> .....	185
<b>II. Schleef/Jelinek</b> .....	191
<i>II. 1. Sportstück</i> .....	198
<b>III. Mejerchol'd/Marthaler. Chiusura del Cerchio?</b> .....	201
<i>III. 1. Murx den Europäer! Murx ihn! Murx ihn! Murx ihn! Murx ihn ab!</i> .....	203
CONCLUSIONI.....	208
BIBLIOGRAFIA.....	210

## PREMESSE METODOLOGICHE E BIBLIOGRAFICHE

Una storia del coro in quanto strumento teatrale non è – al momento – disponibile, fatta eccezione per alcuni tentativi pregevoli che presentano, però visioni unilaterali. In lingua tedesca, disponiamo, ad esempio, del compendio compilato da Detlev Baur, *Der Chor im Theater der 20. Jahrhunderts. Typologie des theatralen Mittels Chor*<sup>1</sup> (Il coro nel teatro del XX secolo – Tipologie dello strumento teatrale coro), pubblicato nel 1999 sulla scia di una riflessione specifica nata in Germania – negli anni Novanta – intorno ad una serie di esperienze coagulatesi in una nuova modalità performativa corale. Il volume risulta d'estrema importanza per una riflessione sul coro benché testocentrica: Baur mette in primo piano Bertolt Brecht e la varietà di tipologie corali presenti nella sua produzione drammaturgica, definisce modelli e indaga una loro possibile reiterazione in altri esempi del Novecento, aprendo enormi varchi d'indagine ma lasciandoli irrisolti dal punto di vista della teatrologia.

Tracce di una storia del coro sono riscontrabili in un secondo volume di lingua tedesca: Helmut Flashar, *Inszenierung der Antike. Das griechische Drama auf der Bühne der Neuzeit*<sup>2</sup> (La messa in scena dell'Antico. Il dramma greco sul palcoscenico dell'epoca moderna), pubblicato nel 1991, il quale permette, attraverso lo sguardo di un grecista, di notare le variazioni rispetto all'antico, rispetto all'interpretazione del mito, rispetto alla ricerca delle origini, all'intento filologico o alla consapevole rottura di schemi e costrizioni. Un filo rosso dell'evoluzione del coro si presenta in modo intermittente e mette in luce come vi siano stati lunghi periodi nei quali il coro era semplicemente eliminato, o risolto in un solo personaggio, o in una suddivisione netta tra il coefore e il resto del coro che rimaneva solo come collettivo scenografico, ad altri momenti nei quali il coro fu dilatato enormemente, fino ad invadere l'intero spazio della rappresentazione, non solo di coloro che agivano ma anche di coloro che guardavano. Merito di questo volume è di mantenere un ancoraggio preciso al metodo d'indagine, senza slittamenti rispetto al percorso scelto, ma è carente, volontariamente, di riflessioni sul perché un medesimo testo, una medesima parte corale abbia potuto subire metamorfosi così estreme in luoghi e tempi diversi.

Ben diversa è l'impostazione di un altro volume, sempre dedicato alla messa in scena dell'antico ma esclusivamente nell'ultimo trentennio del Novecento: Edith Hall, Fiona Macintosh, Amanda Wrigley (a cura di), *Dionysus Since 69. Greek Tragedy at the Dawn of the Third Millenium*<sup>3</sup>,

<sup>1</sup> Detlev Baur, *Der Chor im Theater des 20. Jahrhunderts. Typologie des theatralen Mittels Chor*, Niemeyer, Tübingen 1999.

<sup>2</sup> Helmut Flashar, *Inszenierung der Antike. Das griechische Drama auf der Bühne der Neuzeit*, C.H. Beck, München 1991.

<sup>3</sup> Edith Hall, Fiona Macintosh, Amanda Wrigley (a cura di), *Dionysus Since 69. Greek Tragedy at the Dawn of the Third Millenium*, Oxford University Press, Oxford 2004.

pubblicato 2004, che nel titolo presenta un evidente richiamo al celebre spettacolo di Richard Schechner, *Dionysus in 69*, portato in scena nel '68. Un volume, costituito da una serie di interventi fra loro variegati, anche come conseguenza della formazione dei singoli relatori – classicisti, teatrologi, drammaturghi, registi – che presenta una serie di riflessioni sul *perché* di questo ritorno al dramma greco e non tanto sul *come*, sulle motivazioni, quindi, di un bisogno emergente di un teatro rituale.

Proprio sul teatro rituale ecco apparire nel 2005 il volume, pubblicato unicamente in lingua inglese, di Erika Fischer-Lichte, nota teatrologa di lingua tedesca, intitolato *Theatre, Sacrifice, Ritual. Exploring Forms of Political Theatre*<sup>4</sup>, dedicato al significato di sacrificio nell'occidente, in particolare in quei fenomeni del teatro di massa del primo Novecento, volti a modellare, ad indottrinare, a modificare appunto la popolazione, i bisogni, i desideri. Nella parte introduttiva la Fischer-Lichte ridefinisce il rapporto fra rito e teatro, attraverso un dialogo serrato con le conclusioni di Max Hermann, uno dei fondatori della *Theaterwissenschaft*, il quale in alcuni scritti del 1920 e del 1931 – in forte anticipo rispetto a medesime conclusioni riguardo alla natura della *relazione teatrale*<sup>5</sup> negli ultimi decenni del Novecento – si appella al primato dello spettacolo rispetto al testo, alla peculiarità dell'evento teatrale come *raumerlebnis*, esperienza dello spazio e particolare empatia del pubblico nei confronti dell'azione in scena, come urgenza segreta di eseguire gli stessi movimenti e di riprodurre gli stessi suoni nella gola<sup>6</sup>.

Infine, a questi si aggiunge un testo poco noto e quasi introvabile, Mario Apollonio, *Storia dottrina prassi del coro*<sup>7</sup>, pubblicato nel 1956. Com'è risaputo, proprio il suo compendio, intitolato *Storia del teatro italiano*, è modulato sulla:

presenza del coro, quale centro per la parola *teatrica* del demiurgo poeta, mediata attraverso la voce dell'interprete che si scopre proprio grazie al verbo poetico<sup>8</sup>.

<sup>4</sup> Erika Fischer-Lichte, *Theatre, Sacrifice, Ritual. Exploring Forms of Political Theatre*, Routledge, London e New York 2005.

<sup>5</sup> Nel caso degli esempi analizzati dalla Fischer-Lichte (Thingspiel, cerimonia olimpionica, il teatro dei cinquemila di Reinhardt, i peageants sionisti), è evidente un intento preciso di manipolazione secondo dinamiche ideologiche-politiche. Come, giustamente, afferma De Marinis il termine manipolazione, mutuato da Greimas-Courtés, non deve sempre essere considerato secondo queste accezioni negative, ma come una azione intrinseca «nel carattere asimmetrico e profondamente squilibrato della relazione scena-pubblico, la quale, per quanti sforzi si sono fatti e si faranno in futuro, non potrà mai diventare realmente paritaria, a meno di non trasformare il teatro in qualcos'altro», in Marco De Marinis, *Capire il teatro. Lineamenti di una nuova teatrologia*, Bulzoni, Roma 1999, n23 p. 25.

<sup>6</sup> Max Herrmann, *Das teatralische Raumerlebnis*, in *Bericht vom 4. Kongreß für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft 1930*, all'interno di *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft* 25, vol. II, Ferdinand Enke, Stuttgart, pp. 152-63, in Erika Fischer-Lichte, *Theatre, Sacrifice, Ritual. Exploring Forms of Political Theatre* cit., p. 26.

<sup>7</sup> Mario Apollonio, *Storia dottrina prassi del coro*, Morcellania, Brescia 1956.

<sup>8</sup> Paolo Puppa, *Storia e storie del teatro*, in Roberto Alonge, Giorgio Davico Bonino (a cura di), *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, vol. III, *Avanguardie e utopie del teatro. Il Novecento*, Einaudi, Torino 2001, p. 1270.

Il coro, quindi, in quanto pubblico che assiste mentre nel suo tentativo di messa in scena pratica nel secondo dopoguerra, il coro diviene il fulcro drammaturgico, l'origine dell'evento spettacolare e nuovo ideale nella fondazione di un teatro sociale. Proprio di questo periodo è il volume sopra citato che si presenta come un prontuario per l'utilizzo in scena del «personaggio collettivo animato all'unisono»<sup>9</sup>, ricco di definizioni illuminanti riguardo al rapporto con il rito, alla dicotomia tra individualità e coralità, tra monologo e coro<sup>10</sup>:

Coro come luogo degli automatismi<sup>11</sup>.

A questo si accompagna il compendio del regista e scenografo Einar Schlee (1944-2001), *Droge Faust Parsifal*<sup>12</sup>, un lascito prezioso da parte di una personalità teatrale che ha perseguito in maniera programmatica il ritorno del coro sulla scena, applicando non solo a testi antichi greci ma anche a testi contemporanei, come i drammi di Elfriede Jelinek, premio nobel per la letteratura nel 2004. La formazione di scenografo fa sì che in questo testo si guardi alla scomparsa del coro in funzione della modificazione dello spazio di rappresentazione, accanto a dichiarazioni illuminanti di un'estetica teatrale che ha per fulcro il personaggio collettivo.

Alla luce, quindi, di questi esempi, il tentativo è stato definire un modello specifico, denominato *Chortheater*, in base al termine coniato da Hans-Thies Lehmann, intraducibile in italiano ma pregnante proprio per l'inscindibile unione di coro e teatro, non inteso in quanto teatro corale, ma in quanto coro teatrale, impiegato nell'economia di uno spettacolo dal vivo secondo esigenze e scopi ogni volta diversi. Fermarsi unicamente al teatro postdrammatico avrebbe limitato l'analisi, avrebbe fatto sì che, in maniera semplicistica, il coro in quanto strumento performativo sarebbe divenuto il paradigma della sfiducia nel linguaggio, nel *lógos*, nell'insieme corpo-mente, nel rapporto tra individuo e società, nella moltiplicazione infinita di segni e significati, secondo la visuale delineata in modo lampante da Baudrillard:

<sup>9</sup> Roberto Tessari, *La drammaturgia da Eschilo a Goldoni*, Laterza, Roma-Bari 2005, p. 9.

<sup>10</sup> Ancora più straordinario se si evidenzia come Lehmann, nel suo *Postdramatisches Theater*, sigilli la dicotomia tra *Monologisierung* e *Chortheater*, in Hans-Thies Lehmann, *Postdramatisches Theater*, Verlag der Autoren, Frankfurt am Main 1999, p. 233.

<sup>11</sup> Mario Apollonio, cit., p. 91.

<sup>12</sup> Einar Schlee, *Droge Faust Parsifal*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1997.

diveniamo sempre meno spettatori alienati e passivi, e sempre più figuranti interattivi, gentili manichini liofilizzati di questo *reality show*. Non si tratta più della logica spettacolare dell'alienazione, ma di una logica spettrale di *disincarnazione*, non più di una logica fantastica di diversione, ma di una logica corpuscolare di *trasfusione*, di *transustatazione* di ciascuna delle nostre cellule<sup>13</sup>.

Per cui diviene alto il rischio di considerare tutto coro, tutta la società come corale e, pericolo sicuramente molto più grave per un teatrologo, di racchiudere sotto un'unica e limitante etichetta i fenomeni teatrali degli anni Novanta.

La tesi è stata, quindi, articolata in cinque capitoli differenti, dei quali i primi due sono dedicati alla delineazione di una nuova storia del coro teatrale, mentre il terzo e quarto ad una nuova definizione del coro e delle sue tipologie come strumento drammaturgico e performativo; infine nel quinto si porteranno alla luce alcuni paradigmi specifici attraverso l'opera d'uomini di teatro contemporanei che hanno voluto appellarsi al coro in modo rigoroso anche – paradossalmente – come rifiuto dello stesso teatro (confessione ridondante in Elfriede Jelinek), secondo le linee guida di una nuova semiotica storica:

Una semiotica storica dei fatti teatrali dovrebbe essere una semiotica (una scienza) del concreto e del particolare (si pensi alla *mathesis singularis* immaginata ancora dall'ultimo Barthes), che rispetta la, e rende conto della costituzione socio-storica di quei fatti (e quindi dei metalinguaggi che li parlano) senza per questo abdicare al suo compito elettivo di mettere in luce leggi, regolarità e invarianti (sincroniche e diacroniche, intra- e anche interculturali), che ad essi sono sottese – e da essi eventualmente trasformate – nel loro funzionamento comunicativo<sup>14</sup>.

<sup>13</sup> Jean Baudrillard, *Design e Dasein*, in «Amalgama», n. 1, giugno 2000, p. 15. Corsivi nostri.

<sup>14</sup> Marco de Marinis, *Capire il teatro*, cit., p. 72.

## Introduzione

### IL CORO FRA MODERNISMO E POSTMODERNISMO

Salomone disse: «Non c'è nessuna cosa nuova sulla terra». Come Platone ebbe un'intuizione, che tutto il sapere era nient'altro che ricordo, così Salomone diede la sua sentenza, che ogni novità non è altro che oblio (dimenticanza).  
Francis Bacon, *Saggi*, LVIII

L'impronta fossile è il negativo, è la traccia di un passaggio senza la sostanza di un organismo vivente; nonostante la sua rigidità, la sua aurea di morte, esso comunque testimonia di un particolare stadio, di una trasformazione in fieri, di qualcosa che fu e non è più. Il paragone è con il coro greco, con il personaggio collettivo, impronta fossile di un passaggio dal rito al teatro<sup>1</sup>, le cui dinamiche di evoluzione e l'esistenza in scena sono quasi impossibili da documentare, per cui il percorso d'analisi è costituito da supposizioni e ripensamenti.

Un negativo che, però, si presta a divenire corollario di una prima istanza, di un'origine della rappresentazione in ambito occidentale, e cartina di tornasole dei continui slittamenti, delle involuzioni e delle accelerazioni nel rapporto fra rito, teatro e società – o comunità. Involuzioni e slittamenti perché il vero protagonista è la dimenticanza, perché l'uomo, l'animale sociale, deve continuamente ribattezzare e ribadire se stesso in rapporto all'ambiente che lo circonda, alle modificazioni strutturali biologiche, tecnologiche e antropologiche. Che il coro, in quanto strumento teatrale e drammaturgico, possa rappresentare il bisturi per analizzare queste dinamiche è l'assunto di questa tesi, nella rigida separazione da quelle facili prese di posizione di corallità come universo.

Opinione di chi scrive è che *il coro teatrale di origine greca incarni il passaggio dal liminale al liminoide*, il passaggio dal rito al teatro o, secondo il sistema binario della performance delineato da Schechner, e citato da Turner, il passaggio tra l'«azione efficace-rituale» all'«intrattenimento-teatro»<sup>2</sup>, per cui nel Novecento, con il *ritorno in primo piano del significato del rito si origina una legittimazione del coro in quanto strumento teatrale e performativo*<sup>3</sup> – rispetto alla mera funzione di commento o al puro canto – da potersi utilizzare con declinazioni diverse secondo scopi precisi di nuova compartecipazione attiva del pubblico, in un lento e inesorabile scollarsi dell'ambito performativo-spettacolare dall'ambito testuale, con l'introduzione di variegate competenze artistiche nell'ottica di una nuova riscrittura della scena secondo i presupposti di una nascita della

<sup>1</sup> Victor Turner, *Dal rito al teatro*, il Mulino, Bologna 2007.

<sup>2</sup> Schechner in Victor Turner, *Dal rito al teatro*, il Mulino, Bologna 2007, pp. 213-214.

<sup>3</sup> «Legitimation des Chores», Detlev Baur, *Der Chor im Theater des 20. Jahrhunderts.*, cit., p. 46.

regia e, dal punto di vista drammaturgico, di un passaggio da un'estetica della rappresentazione ad un'estetica di *situazione*<sup>4</sup>. La riflessione intorno al coro teatrale appare in una fase di rottura – dal XVI secolo inizia il percorso dell'*invenzione del coro*, attraverso la volontaria restituzione della tragedia greca che originerà il melodramma – se a inizio Ottocento, in conseguenza della Rivoluzione Francese, in ambito tedesco si riflette sulla natura del coro divenuto ormai un *corpo estraneo*<sup>5</sup> all'interno della rappresentazione teatrale, è a fine Ottocento che si comprenderà la vera natura del coro, nella riscoperta del rito e, soprattutto, nel suo essere il portatore della «lacerazione del *principium individuationis*» come «fenomeno artistico»<sup>6</sup>, nei primi accenni di un passaggio dal modernismo – che comunque si presenta come positivista e che influisce anche sulla messa in scena tragica e nella stessa interpretazione del mito – al postmodernismo che invece accoglie il rito come origine dell'identità classica, il concetto di sacrificio, in un progressivo scollamento rispetto alla realtà circostante, considerata inaccettabile, e alla sfiducia nel *lógos*. Una dicotomia che si presenta anche nella tensione fra *laicizzazione* e *secolarizzazione*<sup>7</sup>, dalla distinzione fra l'agire umano e l'ambito religioso alla sacralizzazione di entità profane, come i movimenti politici, la nuova figura del martire come eroe della prima guerra mondiale che confluirà ad esempio in modo chiaro e netto nella drammaturgia espressionista, nella tensione al *Werden* oltre che al recupero di tematiche bibliche da rovesciare e rimodellare sul contemporaneo. In questo ambito torna il ritmo come elemento demiurgico di ogni componente della rappresentazione, dalla recitazione, al canto, al movimento nello spazio esattamente come l'organizzazione della scena, dell'illuminotecnica, in un volontario ritorno al prelogico:

il ritmo sopperiva all'assenza o all'oscurità dei passaggi logici, costituendo il vero filo che teneva uniti il ragionamento e le immagini poetiche, dando all'insieme un significato comprensibile e compiuto. [...] Ci si può chiedere cioè se il pubblico greco, grazie alla costante abitudine di ascoltare e di eseguire simili canti, non avesse sviluppato una particolare sensibilità per cogliere il valore della parola cantata, ovvero se il significato delle parole e del discorso, del *lógos*, non avesse nei cori che un'importanza del tutto secondaria rispetto al loro valore sonoro e musicale<sup>8</sup>.

Un valore sonoro e musicale che pieghi la lingua, che crei un tappeto ritmico coadiuvato dal movimento, in una volontaria rottura della scena a scatola ottica come della visione frontale,

<sup>4</sup> Peter Szondi, *Teoria del dramma moderno 1880-1950*, Einaudi, Torino 2002, p. 46.

<sup>5</sup> Friedrich Schiller, *Sull'uso del coro nella tragedia*, in Friedrich Schiller, *Teatro*, Einaudi, Torino 1994, p. 901.

<sup>6</sup> Friedrich Nietzsche, *La nascita della tragedia*, Adelphi, Milano 2000, p. 29.

<sup>7</sup> Cfr. Fulvio De Giorgi, *Il contesto: le scene del Novecento. I mega-trend della storia culturale*, in Annamaria Cascetta e Laura Peja (a cura di), *La prova del Nove. Scritture per la scena e temi epocali nel Secondo Novecento*, Vita e Pensiero, Milano 2005, p. 19.

<sup>8</sup> C. Molinari, *Lo spazio della tragedia: la scena ateniese nel V secolo a.C.*, introduzione a *Il teatro greco nell'età di Pericle*, il Mulino, Bologna 1994, p. 45.

nell'appello all'evento teatrale come *Erlebnis*, esperienza. A inizio Novecento, accanto alla riscoperta del coro teatrale, si produrrà subito una dicotomia fra *coro teatrale con funzione immersiva*, ovvero con funzione di coinvolgimento del pubblico in un'estasi comunitaria, in un deciso abbandonarsi alla «tentazione fisica»<sup>9</sup> della messa in scena, e il *coro teatrale con funzione straniante*, ovvero con funzione metateatrale, di messa in evidenza del gioco scenico.

La scelta di inserire il termine *Chortheater*<sup>10</sup> (intraducibile, se non con appunto la formula di coro teatrale), coniato da Hans-Thies Lehmann, dipende dalla volontaria distinzione rispetto alla tendenza a chiamare coro<sup>11</sup> elementi estremamente differenti:

Nel teatro moderno gli autori hanno spesso chiamato c.[oro] sia un gruppo che commenta l'azione secondo modelli classici, sia qualunque gruppo che parli o agisca come insieme, sia infine un singolo commentatore o storico dell'azione<sup>12</sup>.

Il coro teatrale come strumento performativo deve, a parere di chi scrive, presentare sempre l'unione di più mezzi espressivi, almeno attraverso un parlato ritmico legato al movimento nello spazio, o anche canti accostati a vere e proprie coreografie danzate, oltre alla ripetizione di individui in tutto simili e difficilmente distinguibili. Per evitare, appunto, sia la confusione con gli elementi sopra elencati, che facili stigmatizzazioni di coralità come universo teatrale e come ritrovamento di uno spazio circolare di interazione, o coralità interna alla scena data dalla regia d'ensemble, il percorso verterà su un'analisi dalle origini ai giorni nostri, per definire il modello *Chortheater* (coro teatrale) e delle sue singole tipologie.

<sup>9</sup> Antonin Artaud Antonin Artaud, *Il teatro e il suo doppio*, Einaudi, Torino 2002, nota 1, p. 156.

<sup>10</sup> Hans-Thies Lehmann, *Postdramatisches Theater*, Verlag der Autoren, Frankfurt am Main 1999, p. 233.

<sup>11</sup> Silvio D'Amico, *Enciclopedia dello Spettacolo*, Le Maschere, Roma 1954, voce coro, vol. III, colonne 1486-87-88.

<sup>12</sup> *Ivi*, col. 1486.

## Capitolo primo

### PRODROMI STORICI

#### I. Il coro nell'Antica Grecia

E invero balzando dall'alto  
con grave violenza del piede  
m'abbatto.  
Eschilo, *Eumenidi*, Coro

Se tali azioni si onorano,  
a che questo mio canto?  
Sofocle, *Edipo Re*, Coro

##### I. 1. Le origini

Delineare una storia del coro<sup>1</sup> è compito arduo, proprio per la sua natura fluida, sfuggente, per la sua intolleranza ad essere incanalato in definizioni precise.

Nella presente sezione si tenterà di fornire alcune nozioni storiche e paradigmi utili per poter in seguito comprendere le intuizioni, le modellazioni, gli slittamenti rispetto ad uno statuto prettamente performativo, ad un vuoto che chiede ogni volta di essere riempito, secondo un'evoluzione intimamente legata al rapporto fra società e teatro.

Come già affermato nell'introduzione, sarà una storia del coro teatrale assolutamente faziosa, uno sguardo di parte, rivolto unicamente agli stilemi occidentali mentre il restante ambito spettacolare non verrà preso in considerazione, se non per brevi accenni.

Lo sguardo è occidentale, focalizzato su di uno strumento cesellato in occidente.

Nell'antica Grecia, in particolare durante il V secolo a.C., avviene un passaggio dal rito al teatro – per mutuare la celebre definizione di Victor Turner<sup>2</sup> – attraverso la nascita del testo concepito per lo spettacolo e, a mano a mano, la fondazione dei mestieri gravitanti intorno alla creazione d'ogni singolo segmento dell'evento. In seguito, nel Novecento, ci si appellerà a un teatro come *contenitore di riti* attraverso declinazioni corali, ogni volta si ripresenti la minaccia di una disgregazione della collettività, ma inconsapevolmente rispetto al primo battesimo:

<sup>1</sup>«È praticamente impossibile esporre in modo completo la storia del coro nel teatro greco senza essere costretti a fare contemporaneamente una storia completa del ditirambo, della tragedia, del dramma satiresco e della commedia», in Arthur Pickard-Cambridge, *Le feste drammatiche di Atene*, La Nuova Italia, Firenze 1996, p. 317.

<sup>2</sup> Victor Turner, *Dal rito al teatro*, il Mulino, Bologna 2007.

A causa, prima di tutto, della moderna relazione sociale, ormai completamente mutata, il coro nel dramma diviene per noi estraneo, un problema per le messinscene, più volte dissolto e ridotto<sup>3</sup>.

Rimanenza fattiva di questo passaggio e portatore in sé dei germi del rito come delle successive formulazioni secondo la codifica di teatro, il coro diviene un'entità meticciosa foriera di un'irriducibile componente perturbante<sup>4</sup>, se indagata con uno sguardo a posteriori. :

che la tragedia nasca come emanazione drammatizzata d'un rituale di canto e di danza eseguito da complessi rappresentanti in chiave di musica trasfigurazione una collettività, resta confermato dalla funzione essenziale – *ma, per il nostro gusto scenico, almeno imbarazzante* – che in essa continuò a svolgere la paradossale convenzione d'un personaggio collettivo animato all'unisono da molti attori: il coro<sup>5</sup>.

Imbarazzo, inquietudine, che spesso si accompagnano con l'omissione, già dopo un breve lasso di tempo dalla sua effettiva scaturigine.

La tragedia greca rappresenta, dunque, un momento di passaggio da un ordine arcaico religioso ad uno statale e giudiziario e il coro diviene una testimonianza concreta di questa transizione: composto da cittadini, con i volti coperti da maschere e consapevoli della loro funzione performativa in quanto strumento di raccordo *temporale* tra il passato del *mythos*, che prende vita davanti alla *skéné*, e il presente della *polis*, incarnato dagli spettatori e dalle loro funzioni quotidiane, esso agisce come «intermediario del mito»<sup>6</sup> e, allo stesso tempo, rappresenta «un momento del presente del poeta»<sup>7</sup>. Una stratificazione di significati che contiene rimandi di estremo interesse nella stessa evoluzione del termine, da subito riconducibile al battesimo del luogo attraverso l'evento performativo<sup>8</sup> rituale. La parola greca per coro, *χορός*, – Platone ipotizza una

<sup>3</sup> «Erst aufgrund der modernen, völlig gewandelten gesellschaftlichen Verhältnisse wird der Chor im Drama uns fremd, bei Aufführungen zum Problem, vielfach aufgelöst und verkürzt», in Hellmut Flashar, *Inszenierung der Antike. Das griechische Drama auf der Bühne der Neuzeit*, C.H. Beck, München 1991, p. 24.

<sup>4</sup> *Unheimlich*, riferibile proprio al tema del *sosia*, in altre parole la ripetizione di individui simili, in Sigmund Freud, *Il perturbante* (1919), p. 286, contenuto in Sigmund Freud, *Saggi sull'arte, la letteratura e il linguaggio*, Bollati Boringhieri, Torino 1999. Cfr. la definizione del coro, che approfondiremo in seguito, data dallo stesso Freud, nel 1912: «una schiera di persone, tutte con lo stesso nome e lo stesso vestito», in Sigmund Freud, *Totem e tabù*, Mondadori, Milano 2004, pp. 182-183.

<sup>5</sup> Roberto Tessari, *La drammaturgia da Eschilo a Goldoni*, Laterza, Roma-Bari 2005, p. 9. Corsivi nostri.

<sup>6</sup> «Mittler des Mythos». In Hellmut Flashar, *Inszenierung der Antike. Das griechische Drama auf der Bühne der Neuzeit*, cit., p. 23.

<sup>7</sup> «ein Moment der Gegenwart des Dichters», *ibidem*.

<sup>8</sup> Evento performativo inteso proprio in base al termine «performative», coniato da John L. Austin in riferimento alla filosofia del linguaggio, in *How to do Things with Words*, a cura di James O. Urmson e Marina Sbisa, Clarendon Press, Oxford 1975.

derivazione etimologica da *χαρά*, gioia – indicava in origine «spiazzo per le danze»<sup>9</sup>, danze circolari che sembrano essere nate spontaneamente, come riportato da Omero, nel celebre passo dell'*Iliade*:

Fecevi ancora il mastro ignipotente  
in amena convalle una pastura  
tutta di greggi biancheggiante, e sparsa  
di capanne, di chiusi e pecorili.  
Poi vi sculse una danza a quella eguale  
che ad Arianna dalle belle trecce  
nell'ampia Creta Dedalo compose.  
V'erano garzoncelli e verginette  
di bellissimo corpo, che saltando  
teneansi al carpo delle palme avvinti.  
Queste un velo sottil, quelli un farsetto  
ben tessuto vestìa, soavemente  
lustro qual bacca di palladia fronda.  
Portano queste al crin belle ghirlande,  
quelli aurato trafiere al fianco appeso  
da cintola d'argento. Ed or leggieri  
danzano in tondo con maestri passi,  
come rapida ruota che seduto  
al mobil torno il vasellier rivolge,  
or si spiegano in file. Numerosa  
stava la turba a riguardar le belle  
caròle, e in cor godea. Finian la danza  
tre saltator che in vari caracolli  
rotavansi, intonando una canzona<sup>10</sup>.

Danze circolari<sup>11</sup> che divengono danze corali, come ad esempio la *pirrica*, una danza che prevedeva anche figure di combattimento, così chiamata a causa del colore rosso delle tuniche indossate dagli esecutori; le danze in onore di Apollo, quali le *peana*, rituali magici contro le malattie, o gli *iporchemi*, danze drammatiche che narravano le gesta del dio; le *gimnopedie*, eseguite da giovani, anche queste con figure di lotta; infine l'*emmèleia*, danze prevalentemente femminili, dai movimenti lenti, generalmente in circolo intorno ad un altare in onore del dio, in

<sup>9</sup> Arthur Pickard-Cambridge, *Le feste drammatiche di Atene*, La nuova Italia, Firenze 1996, p. 336, nota 78.

<sup>10</sup> Omero, *Iliade*, XVIII canto, vv. 590-606; traduzione di V. Monti, 818-841, p. 552. In *Versione dell'Iliade di Vincenzo Monti*, Vol. I e II, Gennaro Barborisi (a cura di), introduzione e commento di Gian Franco Chiodaroli, UTET, Torino 1963. Nei versi immediatamente precedenti (vv. 804-817), si accenna allo squartamento di un toro da parte di due leoni: «Ed ecco uscire/due tremendi lioni, ed avventarsi/tra le prime giovenche ad un gran tauro,/che abbrancato, ferito e strascinato/lamentosi mandava alti muggiti./Per riaverlo i cani ed i pastori/pronti accorreat: ma le superbe fiere/del tauro avendo già squarciato il fianco,/ne mettean dentro alle bramose canne/le palpitanti viscere ed il sangue», *ivi*, pp. 551-552. Come riportato da Frazer, ne *The Golden Bough: A Study in Magic and Religion*, trad. it. James G. Frazer, *Il ramo d'oro*, Bollati Boringhieri, Torino 1987, Vol. II, pp. 611-613, tra i simboli di Dioniso vi erano il toro, il leone, il grano e soprattutto, lo *sparagmos* (σπαραγμός), cioè lo smembramento del corpo di un animale o di un uomo, vivi, durante una cerimonia rituale, come auspicio di rinascita e fertilità. In pochi versi ecco che si delinea l'insieme del mito.

<sup>11</sup> Per una trattazione esaustiva sulla natura di queste danze si rimanda a Curt Sachs, *Storia della danza*, Il Saggiatore, Milano 2006, pp. 270-279 e ad Arthur Pickard-Cambridge, *Le feste drammatiche di Atene*, cit., Cap. I. *Le feste minori*, pp. 1-77, Cap. V. 2. *La danza nel dramma*, pp. 336-353.

forte contrasto rispetto alle gestualità delle *menadi*, le invasate del culto dionisiaco che eseguivano baccanali.

Nella sua *Poetica* – come noto, scritta a posteriori, probabilmente tra il 334 e il 330 a. C. – è proprio Aristotele ad imporre una linea evolutiva che prenda inizio da eventi rituali in onore di un dio per giungere, attraverso i corifei, all'arte poetica, di fondamentale egemonia per il filosofo tanto da indicare una supremazia della sfera letteraria rispetto a quella rappresentativa:

Nata dunque la tragedia all'inizio dall'improvvisazione (sia essa sia la commedia da quelli che guidavano il coro; la prima dal ditirambo, mentre la seconda dalle processioni falliche che ancor oggi sono rimaste in uso in molte città), crebbe un poco per volta, sviluppando gli autori quanto via via di essa si rendeva manifesto; e dopo aver subito molti mutamenti si arrestò, poiché aveva conseguito la natura sua propria<sup>12</sup>.

Gli autori, da un'iniziale natura spontanea all'improvviso, svilupparono ciò che poteva essere manifesto secondo una concezione oggettivistica<sup>13</sup> per cui si limitarono ad adeguarsi alla stessa inclinazione insita nell'opera da loro creata secondo il precetto di mimesi, di imitazione delle azioni<sup>14</sup>. Come le danze sopraelencate abbiano influito sulla nascita e lo sviluppo del coro tragico non è dato sapere; a ogni modo, già dalla prima metà del VI secolo a.C., i contemporanei menzionano il cosiddetto *ditirambo*, la «danza collettiva»<sup>15</sup> in circolo in onore di Dioniso, da cui si immagina sia derivata la tragedia, eseguita in origine da cinquanta danzatori ricoperti di ghirlande che si muovevano ad un ritmo frenetico almeno da quanto testimoniato dallo stesso nome *tyrbasia* (τυρβασία), «movimento violento»<sup>16</sup>. Una danza che sin dall'inizio testimonia un intento narrativo:

il solista nel mezzo rappresentava Dioniso che, seguendo il ciclo della crescita, vive, soffre, languisce e muore, per rinascere all'ora stabilita, come Osiride in Egitto e Attis-Adone nell'Asia Minore; circondandolo i cinquanta membri del coro partecipavano al suo destino, l'interpretavano e lo seguivano con lamentazioni e canti di giubilo<sup>17</sup>.

Il coro si presenta come una «collettività sapienziale»<sup>18</sup> che ripete, attraverso la voce e il corpo, il destino del singolo, quindi non come una danza cerimoniale per ingraziarsi un dio ma come un preciso mezzo atto ad aumentare i dati a disposizione degli spettatori, di quell'ulteriore massa di

<sup>12</sup> Aristotele, *Poetica*, trad. it. di Domenico Pesce, Bompiani, Milano 2000, p. 63.

<sup>13</sup> Si veda nota 69 p. 150 in Aristotele, *Poetica*, Domenico Pesce (a cura di), cit.

<sup>14</sup> *Ivi*, p. 69.

<sup>15</sup> Curt Sachs, *Storia della danza*, cit., p. 276.

<sup>16</sup> *Ibidem*.

<sup>17</sup> *Ibidem*.

<sup>18</sup> Roberto Tessari, *La drammaturgia da Eschilo a Goldoni*, cit., p. 20.

partecipanti che esperisce, grazie alla presenza dei cinquanta coreuti, una maggiore immersione nell'evento, «prima ideale scelta di autorappresentazione religiosa delle comunità elleniche»<sup>19</sup>.

Una forma rappresentativa – ancora nella sfera del rituale – d'estrema importanza, tanto che si mantenne una competizione fra i cori ditirambici delle dieci «tribù» cittadine, in tutto «dieci cori maschili e dieci femminili, ciascuno composto di cinquanta elementi»<sup>20</sup>, i quali eseguivano canti e danze in formazione circolare all'interno dell'orchestra<sup>21</sup>, *senza l'uso di maschere*, proprio durante le *Dionisie urbane*<sup>22</sup>, accanto alla gara tragica<sup>23</sup>. Il primo passaggio era la selezione di due coreghi per ciascuna tribù il cui compito era la ricerca di un locale per le prove e di un istruttore di cori, mentre il poeta e l'auleta – il suonatore dell'*aulòs*, uno strumento ad ancia più simile all'oboe che al flauto<sup>24</sup> – erano loro assegnati per statuto.

Il ditirambo ebbe due momenti di grande successo: nella prima metà del V secolo – nei nomi di Simonide, Pindaro e Bacchilide<sup>25</sup> – è evidente l'egemonia del valore letterario rispetto a quello musicale, mentre nel secondo periodo, dalla seconda metà del V fino alla prima metà del IV secolo – nei nomi di Melanippide, Frinide, Cinesia, Timoteo, Filosseno – è la musica a ricoprire il ruolo dominante e l'auleta assurge al ruolo di protagonista. Scarse sono le notizie riguardo la gara ditirambica in epoca ellenistica, ma grazie alla testimonianza di una festa a cui prese parte Plutarco<sup>26</sup>, è possibile affermare che questa usanza visse almeno fino l'anno 97 d.C. Ecco, quindi, che in questa gara si enucleano alcune importanti caratteristiche del coro: esso doveva essere

<sup>19</sup> *Ivi*, p. 8.

<sup>20</sup> H.C. Baldry, *I Greci a teatro*, Laterza, Roma-Bari 2005, p. 39. Pickard-Cambridge indica la presenza di soli cinque cori di fanciulli e cinque cori di uomini, ma in nota i curatori dell'edizione, attraverso alcune testimonianze epigrafe, confutano questa conclusione (Arthur Pickard-Cambridge, *Le feste drammatiche di Atene*, cit., nota 100 p. 104). I dati restano, quindi, incerti, mentre l'unica certezza è la presenza della gara dei ditirambi.

<sup>21</sup> A partire dal V secolo a.C. il luogo posto tra il *théatron* e la *skéné* sarà indicato con il nome di orchestra, dal verbo *orkéisthai*, danzare, inizialmente di forma trapezoidale, divenne circolare in epoca ellenistica. Cfr. Franco Perrelli, *Storia della scenografia. Dall'antichità al Novecento*, Carocci, Roma 2004, p. 14.

<sup>22</sup> Per approfondimenti si rimanda al secondo capitolo, intitolato appunto *Le Dionisie urbane*, in Arthur Pickard-Cambridge, *Le feste drammatiche di Atene*, cit., pp. 79-175, con interessanti precisazioni e confutazioni da parte dei curatori della seconda edizione, J. Gould e D. M. Lewis.

<sup>23</sup> Nel 486 a.C. fu istituito anche il concorso per le commedie mentre, grazie al ritrovamento di un frammento all'interno dell'Agorà, datato 254 a.C., con l'indicazione degli attori vincitori del primo, secondo e terzo posto nelle tragedie, commedie e drammi satireschi, si ha la prova certa che nel III secolo il terzo genere fosse, ormai, considerato al pari dei primi due. Arthur Pickard-Cambridge, *Le feste drammatiche di Atene*, cit., p. 102.

<sup>24</sup> Arthur Pickard-Cambridge, *Le feste drammatiche di Atene*, cit., p. 228.

<sup>25</sup> Proprio nel *Tèseo* di Bacchilide abbiamo l'unico canto corale dialogico a noi pervenuto che non può però illuminarci sulla trasformazione ditirambo-tragedia poiché Bacchilide operava quando la tragedia aveva già assunto la sua struttura definitiva, inoltre «va [...] dichiarata la nostra incapacità di definire la posizione storica del carme bacchilideo e persino i modi della sua esecuzione. [...] Non si può escludere che la distinzione di parti sia esterna e che all'intera massa corale si debba ritenere affidato l'intero ditirambo; non diversamente avviene per altre composizioni, anch'esse ricche di elementi dialogici», in Filippo Maria Pontani (a cura di), *I lirici corali greci*, Einaudi, Torino 1993, *Introduzione*, p. XX.

<sup>26</sup> Arthur Pickard-Cambridge, *Le feste drammatiche di Atene*, cit., p. 104, nota 78.

costituito da cittadini ateniesi per nascita, doveva adempiere alla compresenza di canto, danza e recitazione<sup>27</sup>, e per far ciò doveva sottoporsi ad un duro addestramento.

I cori erano comunque un elemento fondamentale della vita quotidiana, scandivano riti propiziatori per il successo nell'agricoltura come nella guerra, celebravano matrimoni come funerali. Il coro, però, che qui si indaga è uno statuto lontano da questa 'spontaneità', incarna un passaggio ulteriore che si allontana dall'antropologia dello spettacolo per introdursi, a piene mani, nel teatro, nel testo drammaturgico, nella formula da noi conosciuta di vero e proprio strumento performativo.

Secondo il mito, l'istituzione del primo concorso tragico ad Atene nel 534 a.C., avvenuto in occasione della riorganizzazione delle feste in onore di Dioniso, sotto la tirannia di Pisistrato, vide vittoriosi Tespi e il suo coro che diedero origine «con la loro danza e il canto di uomini dalla maschera di capro»<sup>28</sup> alla tragedia, appunto al «canto del capro» (τραγωδία). Fu lo stesso Tespi ad introdurre per primo l'attore, vale a dire se stesso, il poeta, che agiva un prologo e una parte recitata «per dare una pausa al coro»<sup>29</sup>, originando quella lenta evoluzione da un'iniziale gravidanza ad un'inesorabile atrofizzazione<sup>30</sup> unita alla sempre maggiore egemonia del parlato rispetto alla musica, alla danza e al canto. Il coro teatrale di ascendenza greca, anche se incastonato in un testo drammaturgico, è comunque fortemente legato alla presenza contemporanea di più stilemi performativi, è, in se stesso, multimediale, unione di ritmo, melodia e metro<sup>31</sup> e, proprio per questo, subirà involuzioni e ritorni nel corso dei secoli.

Accanto alla gara dei ditirambi, quindi, nel medesimo spazio performativo, si svolgevano le competizioni drammatiche, le quali continuarono almeno fino al I secolo a.C; comunque verso la fine del II secolo d.C, all'epoca di Luciano, non si scrivevano più nuovi drammi<sup>32</sup>. All'arconte eponimo si rivolgevano i poeti desiderosi di partecipare e il permesso era sancito secondo la formula del «dare un coro»<sup>33</sup>, quindi il passaggio alla messa in scena è intimamente legato alla presenza di questo protagonista, tanto che al poeta del V secolo a.C. «era generalmente riservato il

<sup>27</sup> «La pratica attoriale greca comprendeva la recitazione senza accompagnamento musicale di sorta, la recitazione accompagnata dalla musica di uno strumento e quello che si chiama convenzionalmente recitativo e il canto. Il primo modo era adoperato di norma per le parti del dramma composte in trimetri giambici (il metro considerato più vicino al discorso parlato), in forma di dialogo o monologo; il secondo modo per la recitazione dei tetrametri o giambi inseriti all'interno di sistemi lirici, il terzo per i metri lirici», *ivi*, p. 216.

<sup>28</sup> Curt Sachs, *Storia della danza*, cit., p. 276.

<sup>29</sup> Diogene Laerzio in Arthur Pickard-Cambridge, *Le feste drammatiche di Atene*, cit., p. 184.

<sup>30</sup> Termine mutuato da Roland Barthes, *Le Théâtre grec*, in AA. VV., *Historie des spectacles*, G. Dumur (a cura di), Gallimard, Paris 1965, p. 518.

<sup>31</sup> Esattamente come la poesia ditirambica. Cfr. Aristotele, *Poetica*, cit., p. 55. Poco prima Aristotele indica, invece, «ritmo, armonia e discorso» (p. 53), segno che melodia e armonia come metro e discorso sono da lui considerate equivalenti.

<sup>32</sup> «[...] la composizione di nuova poesia in onore di Dioniso è oggi in disuso, ma la riedizione di drammi antichi garantisce a chi li proponga ora, al tempo opportuno, un successo non minore», Luciano in Arthur Pickard-Cambridge, *Le feste drammatiche di Atene*, p. 114, nota 152.

<sup>33</sup> L'espressione «dare un coro» è attestata in Aristotele, *Poetica*, cit., p. 65.

compito di istruire il coro»<sup>34</sup>, attività che prevedeva anche la creazione di nuove danze<sup>35</sup> e, solo alla fine del medesimo secolo, nacque la figura dell'istruttore di cori di professione<sup>36</sup>; l'arconte, inoltre, nominava i coreghi, scelti fra i cittadini più facoltosi, ai quali era affidata la ricerca e il pagamento dei componenti del coro, compresa la fornitura dei costumi, l'ingaggio dell'auleta, talvolta di un secondo coro. Il poeta ammesso alle *Grandi Dionisie*, era tenuto a presentare oltre a tre tragedie – una trilogia modulata sullo stesso tema o tre temi mitici distinti – anche un dramma satiresco che, proveniente dallo stesso sostrato letterario, era suddiviso in *epeisodia* e *stasima* come le tragedie, ma si distingueva per un coro di natura ferina, con una maggiore libertà nei movimenti e, secondo una formulazione a posteriori, caratterizzato da una gestualità grottesca<sup>37</sup> e caricaturale, con motivi escatologici e osceni, che miravano alla discussione di temi sociali e politici di estrema rilevanza per la *polis*.

La gara comica, *Le Lenee*, nacque circa mezzo secolo dopo, nel 486 a.C., «ed infatti soltanto tardi l'arconte dette il coro ai comici mentre prima si trattava di volontari»<sup>38</sup>. I poeti, definiti da Aristotele semplici «autori di giambi»<sup>39</sup>, si dedicavano a composizioni fondate sull'esempio dei cori falloforici, del *komos* dionisiaco, che tra la fine del VI secolo e l'inizio del V a.C. plasmò partiture corali parallele a quelle ditirambiche, i cui canti e danze erano modulati sulle accentuazioni grottesche peculiari del *kordax*, «il ballo comico per eccellenza della tragedia greca»<sup>40</sup>. Il coro era molto più libero e attivo rispetto alla tragedia grazie ad un maggiore uso della specifica componente metateatrale per cui nella *parabasi*, ad esempio, avanzava verso il pubblico per rivolgersi direttamente ad esso attraverso l'*aiskrologia*, un discorso osceno, e gli *skommata*, frizzi e lazzi maligni, pare togliendosi la maschera, mentre i testi pervenutici testimoniano una battaglia dialettica continua tra protagonista e coro, o tra i due semicori, oltre alla massiccia presenza di idiomi dialettali.

<sup>34</sup> H.C. Baldry, *I Greci a teatro*, cit., p. 36.

<sup>35</sup> Eschilo «fu l'inventore di molte figure di danza, che insegnò ai coreuti», in Arthur Pickard-Cambridge, *Le feste drammatiche di Atene*, cit., pp. 126-127, nota 213.

<sup>36</sup> H.C. Baldry, *I Greci a teatro*, cit., p. 36.

<sup>37</sup> Come è noto il termine *grottesco* deriva dall'ambito delle arti figurative, tra il XV e il XVI secolo. Verso la fine del XV secolo, durante degli scavi a Roma, vennero alla luce quelle che i più cominciarono a chiamare *grotte* dell'Esquilino per via della collocazione sotterranea, mentre in realtà si trattava delle sale della *Domus Aurea* voluta da Nerone intorno al I secolo d.C. All'interno di esse era stato trovato un vero e proprio repertorio della pittura murale antica caratterizzata dall'intreccio inestricabile di elementi vegetali, umani, animali e geometrici; questa nuova forma d'arte suscitò subito l'entusiasmo dei contemporanei e nelle botteghe cominciò a circolare, a partire dal 1480, un vasto numero di schizzi che ne ricopiavano i motivi, andando a formare nuove tipologie di decorazione. Vasari ne dà una secca condanna, definendole *grottesche*, in base al luogo di provenienza: «Le grottesche sono una spezie di pittura licenziose e ridicole molto, fatte dagli antichi per ornamenti di vani, dove in alcuni luoghi non stava bene altro che cose in aria [...]», in Giorgio Vasari, *Vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri*, Einaudi, Milano 1991, Vol. I, p. 73.

<sup>38</sup> Aristotele, *Poetica*, cit., p. 65.

<sup>39</sup> *Ivi*, p. 61.

<sup>40</sup> Roberto Tessari, *La drammaturgia da Eschilo a Goldoni*, cit., p. 23.

La suddivisione fra tragedia e commedia testimonia una dicotomia d'intenti e, al contempo, un'unione dei contrari che scaturisce dalla stessa duplice ma inscindibile natura di Dioniso, da una parte ieratica e crudele e dall'altra lasciva ed ebbra – come testimoniato dalla molteplicità di animali e piante a lui sacre<sup>41</sup> – coagulantesi in due opposte collettività rappresentative.

Gli attori (indicati con il termine di *hypokrités*, “colui che declama” o “colui che risponde”) iniziarono ad essere scelti dallo stato, a mano a mano che il loro numero cresceva rispetto all'originario poeta in scena unico interlocutore del coro e, soprattutto, aumentava la loro rilevanza nell'economia dello spettacolo<sup>42</sup>. Aristotele ci informa delle modifiche apportate dai grandi tragediografi:

Il numero degli attori Eschilo per primo portò da uno a due, diminuì l'importanza del coro e promosse il discorso parlato al ruolo di protagonista; il terzo attore e la pittura della scena furono poi opera di Sofocle<sup>43</sup>.

Nell'unica rimanenza materiale a noi pervenuta – i testi drammatici – il coro aveva, quindi, già subito un declassamento a favore degli attori a causa della nuova natura dello spettacolo, che declinava verso un coacervo di apparati mentre l'occhio diveniva l'organo privilegiato da ingraziare attraverso la nascita e l'evoluzione della scenografia, nonostante la cura nell'uso della voce e nella composizione dei canti lirici. Allo stesso tempo, però, i testi contengono, ad uno sguardo attento, rilevanti informazioni sulla natura ibrida del collettivo che non subì un'evoluzione lineare di progressiva atrofizzazione, ma un processo nutrito da modifiche e ripensamenti, prima del definitivo declino.

Il coro diverrà puro interludio coreografico e musicale, posto come collante fra le cinque parti della commedia o della tragedia, mentre la *parabasi* scomparirà a partire dalla Commedia Nuova, la *Nea*<sup>44</sup>, caratterizzata dalla presenza di *tipi*, come i giovani innamorati, il vecchio scorbuto o il crapulone, declamanti comunque versi (trimetri giambici). L'eroe ellenistico, che confluirà nella spettacolarità romana, nasce alla fine del IV secolo, e proprio mentre Licurgo (fra il 338 e il 326 a.C.) ricostruisce in pietra il suo teatro, fino ad allora quasi totalmente in legno, ecco che compare «un nuovo tipo di maschera tragica, con la fronte di altezza innaturale sormontata da capelli»<sup>45</sup>.

Lo stesso spazio adibito alla rappresentazione subisce una metamorfosi parallelamente alla metamorfosi del coro: se inizialmente i protagonisti erano disposti su di una bassa piattaforma

<sup>41</sup> James G. Frazer, *Il ramo d'oro*, cit., Vol. II, pp. 611-613.

<sup>42</sup> Arthur Pickard-Cambridge, *Le feste drammatiche di Atene*, cit., pp. 128-129.

<sup>43</sup> Aristotele, *Poetica*, trad. it. di Domenico Pesce, Bompiani, Milano 2000, p. 63.

<sup>44</sup> I cui esponenti sono Difilo, Filemone e Menandro.

<sup>45</sup> H.C. Baldry, *I Greci a teatro*, cit., p. 176.

davanti alla *skené*, determinando uno spazio fluido d'interrelazione col personaggio collettivo, ecco che il luogo agito dagli eroi è ora innalzato di più di tre metri:

determinando con ciò uno stacco categorico tra attori sull'area proscenica (che ora possiamo chiamare con il suo nome specifico di *proscenio*) che qui sopra agiscono, cantano e parlano (dove al palco anche il nome di *logeion*) mentre altri – il coro o il suo surrogato – restano *isolati*<sup>46</sup>.

Isolato, quindi, nel punto più in basso, dopo l'instaurazione di una gerarchia spaziale e la netta suddivisione tra realtà e finzione, l'ibrido non possiede più un luogo deputato, non è più tenuto a rimanere in scena durante l'intera rappresentazione e a creare un legame tra il pubblico e gli eroi; ora è mero latore di intermezzi.

Triste destino, se inizialmente il poeta si era inserito per dare una pausa al coro, ora è il coro a doversi inserire per dare una pausa all'attore.

Il processo era giunto a conclusione.

## *I. 2. L'azione del coro in scena*

Quale era il ruolo del coro antico nell'economia della tragedia, commedia o dramma satiresco messo in scena?

In realtà è un quesito a cui è impossibile dare una risposta definitiva, molto è stato tentato e ancora si tenta nel cercare di tracciarne l'azione in scena, ma i dati certi sono esigui e, in ogni caso, passibili di interpretazioni in base ai riferimenti culturali di colui che indaga.

Le ipotesi corrono su due binari paralleli, inconciliabili in quanto riferibili a posizioni opposte, l'una negazione dell'altra.

In un brano dei *Problemi*, opera attribuita ingiustamente ad Aristotele ma decisamente posteriore, si afferma che il coro:

è uno spettatore *inattivo* degli avvenimenti, infatti la sua unica funzione è quella di mostrare una favorevole disposizione verso coloro che si trovano contemporaneamente sul palcoscenico<sup>47</sup>.

Inattivo, quindi, così da far intendere che non debba prendere parte agli accadimenti della scena, soprattutto se pensiamo alla definizione aristotelica della tragedia, come «imitazione di

<sup>46</sup> L. Polacco, *L'evoluzione del teatro greco comico nel IV secolo a. C.*, in «Dioniso», LVII, 1987, p. 269.

<sup>47</sup> *Problemi* (19, 48) in H.C. Baldry, cit., p. 91. Corsivi nostri.

un'azione»<sup>48</sup>, ma semplicemente rappresentare un contraltare del pubblico, un collettivo riflessivo con atteggiamento benevole. Definizione assolutamente in contrasto con quanto affermato effettivamente da Aristotele nella *Poetica*:

Anche il coro poi occorre considerarlo come uno degli attori e bisogna che sia una parte integrante del tutto e che intervenga nell'azione, non come in Euripide ma come in Sofocle<sup>49</sup>.

Il coro è un vero e proprio attore e, quindi, deve intervenire nel dialogo, essere un ulteriore agente degli avvenimenti, in diretta polemica con l'usanza iniziata da Agatone<sup>50</sup> ed ormai consolidata nel periodo ellenistico, di comporre interludi corali interscambiabili, frammenti spettacolari a sé non direttamente coinvolti nello svolgersi degli accadimenti e, ormai, portatori unicamente di argomenti di sapore universale, precetti etici e morali attraverso l'interpretazione di nuclei mitici paradigmatici.

Se lo stesso Aristotele si appella ad una maggiore *attività* del coro, in contrasto rispetto agli interventi tra una sezione e l'altra dell'avvenimento, è facile poter ipotizzare che l'anonimo dei *Problemi*, in realtà, sia concentrato su un problema ulteriore, ovvero sull'azione del coro in scena durante lo svolgersi delle parti dialogate fra i protagonisti, nel momento in cui non si effettuino uscite ed entrate e, quindi, per esigenze spettacolari il coro non può semplicemente rimanere immobile ma deve dare una giustificazione alla sua presenza, a maggior ragione se si riflette sul fatto che in questo periodo lo spazio adibito alla rappresentazione non aveva ancora subito particolari modifiche, per cui il coro ancora prendeva posizione nella sezione intermedia fra il *logéion* e il *théatron*. La sua natura scomoda ebbe come naturale conseguenza la fondazione di un momento performativo avulso dal contesto, incentrato sul virtuosismo coreutico e canoro; quanto di più lontano dalla natura del coro nel V secolo a.C. e delle sua ricezione da parte degli spettatori:

quando dal canto corale nacque la tragedia, la sostanza del cambiamento fu l'introduzione della finzione, del "facciamo finta". Alla festa di Dioniso il pubblico di Atene compiva tale mutamento in una notte passando dalla gara dei cori ditirambici senza maschere agli attori e al coro mascherati del dramma. Quale differenza era intervenuta nel loro atteggiamento da un giorno all'altro? In quale modo venivano ora coinvolti nella finzione, nell'illusione?<sup>51</sup>

<sup>48</sup> La tragedia «è dunque imitazione di un'azione e soltanto a motivo di questa lo è anche di persone che agiscono», in Aristotele, *Poetica*, cit., p. 71.

<sup>49</sup> *Ivi*, p. 107.

<sup>50</sup> «Nei poeti posteriori le parti cantate appartengono al racconto non più che ad un'altra tragedia, e così cantano una specie di intermezzo, avendo per primo iniziato a far così Agatone. Eppure qual è la differenza tra il cantare intermezzi e l'adattare da una tragedia ad un'altra una parlata o un intero episodio?», *ibidem*.

<sup>51</sup> H.C. Baldry, *I Greci a teatro*, cit., p. 98.

Gli spettatori, grazie alla loro familiarità con le danze ditirambiche, riuscivano a percepire ulteriori dati rispetto agli accadimenti attraverso l'azione del coro, come gli stati d'animo degli eroi, il percorso della narrazione, il ritmo non solo scandito dalla severità della singola suddivisione in sezioni precise ma anche dalla qualità del canto e della danza di questo personaggio collettivo e attuavano la sospensione volontaria dell'incredulità nell'osservazione proprio di questi coreuti, sempre cittadini, ma resi più distanti dall'uso delle maschere e dall'interpretazione di personaggi definiti.

L'unico corpus consistente su cui è possibile indagare la natura di questo strumento teatrale, si ribadisce, è l'opera drammaturgica: ci sono pervenuti<sup>52</sup> quarantatré drammi<sup>53</sup> del V secolo a. C., una piccola percentuale di una ipotizzabile vasta produzione, dei quali trentuno tragedie (sette di Eschilo, sette di Sofocle, diciassette di Euripide), undici commedie di Aristofane e un dramma satiresco sempre di Euripide. Nelle tragedie e nei drammi satireschi vi sono dodici coreuti, a partire da Sofocle quindici, nel caso delle commedie, invece, ventiquattro coreuti, spesso suddivisi in due semicori<sup>54</sup>. Le tragedie sono costituite da:

prologo, episodio, esodo e parte corale, quest'ultima a sua volta suddivisa in *pàrodo* e *stàsimo*; queste parti sono comuni a tutte le tragedie mentre proprie di alcune sono i canti degli attori della scena e i commi.

Il prologo è tutta quella parte della tragedia che viene prima del *parodo* del coro; episodio è tutta quella parte della tragedia che sta in mezzo a canti corali interi; esodo è tutta quella parte della tragedia dopo la quale non c'è più canto del coro; quanto poi alla parte corale, *pàrodo* è tutta intera prima espressione del coro; *stàsimo* il canto del coro che è senza anapesto e trocheo, commo il lamento comune del coro e dell'attore dalla scena<sup>55</sup>.

La suddivisione del testo drammaturgico è indicata in base al coro, vero punto nevralgico intorno al quale si dipana il racconto. Il prologo precede l'entrata del coro e il canto di ingresso, la cosiddetta *parodo* (e *parodoi* sono le due entrate laterali per l'orchestra), a ritmo di anapesti, mentre gli stasimi sono i canti corali eseguiti rimanendo fermi sul luogo; il loro numero varia da due a sei per tragedia e sono suddivisi in strofe e antistrofe. Il *commo* (κοπτομαι, «mi batto il petto») è il dialogo lirico tra il coro e un attore, appunto un lamento. Nella commedia soprattutto, ma non solo, abbiamo la *sticomitia*, ovvero un dialogo serrato costituito da un verso ciascuno, sia fra due attori sia fra coro e uno o più attori oltre alla già menzionata *parabasi*. Si rendeva necessaria, talvolta,

<sup>52</sup> Nel 330 a.C. un decreto ateniese impose il recupero di copie delle originarie opere classiche e la loro deposizione in archivio. Cfr. Roberto Tessari, *La drammaturgia da Eschilo a Goldoni*, cit., p. 13.

<sup>53</sup> «[...] queste forme si chiamino drammi, perché imitano persone che agiscono.». In Aristotele, *Poetica*, cit., p. 57. Azioni nobili nella tragedia e spregevoli nella commedia, pp. 65-67.

<sup>54</sup> A. Pickard-Cambridge, *Le feste drammatiche di Atene*, cit., p. 318.

<sup>55</sup> Aristotele, *Poetica*, cit., p. 85.

un'uscita del coro a metà della messa in scena, definita *metastasi*, il rientro in scena dopo di questa è detta *epiparodo*<sup>56</sup>. Le parti corali sono frutto dell'unione di una grande varietà di metri lirici dalla formulazione artificiosa accompagnata dal suono dell'*aulòs* o dalla cetra mentre, tendenzialmente, il dialetto è ionico-attico nelle parti dialogiche e dorico nel coro; poco meno della metà dei drammi, diciassette, portano nel titolo il nome stesso del gruppo corale. All'interno dell'intera opera drammatica pervenuta sono presenti solo quindici cori maschili, di cui undici cori di vegliardi, mentre ventuno sono i cori femminili<sup>57</sup>, i restanti sono cori costituiti da satiri o animali (come ne *Le rane* o *Gli uccelli* di Aristofane).

Il coro può indicare una popolazione, come i persiani o le tebane, o gli appartenenti ad un medesimo mestiere, come contadini o pescatori, altre ancora divinità o figure sacerdotali, come Eumenidi o Baccanti, o animali come rane o vespe – un personaggio collettivo, quindi, che rientra tanto nella sfera del quotidiano quanto nella sfera divina, semidivina, o magico-rituale.

Sulla scena pare mantenesse una formazione rettangolare, come indicato da Polluce nel suo *Onomastikon*<sup>58</sup> che, scritto nel II secolo d.C. in piena epoca ellenistica, fornisce comunque informazioni parziali sul teatro di epoca classica:

parti del coro sono la fila e la riga. Il coro tragico presenta cinque righe di tre coreuti e tre file di cinque coreuti: i membri del coro tragico sono infatti quindici. Entravano in scena a tre a tre, se la parodo avveniva per righe; a cinque a cinque, se entravano per file. Sono attestati casi di entrata in scena uno per volta. Il coro comico constatava di sei righe di quattro coreuti ciascuna, e in quattro file di sei coreuti ciascuna<sup>59</sup>.

L'entrata del coro, dalla parodo destra volgendo il fianco sinistro al pubblico, preceduto dall'auleta, dava inizio alla tragedia o alla commedia. La processione battezzava il luogo dell'azione in quello spazio – l'orchestra – posto tra il *théatron* e il *logéion*, connotato dalla presenza del timele, l'altare ove si compivano sacrifici in onore degli dei mentre la nota-chiave<sup>60</sup> data dal corifeo o, si presuppone, talvolta anche dall'auleta, segnalava l'inizio del canto unito alla danza; sono, quindi, particolari rituali. Una volta che il coro si fosse schierato all'interno dell'orchestra, ecco che lo spettacolo poteva avere inizio con il primo canto corale, la *parodo*, in quanto il *collettivo sapienziale* nella sua natura ibrida manteneva ancora il compito del battesimo

<sup>56</sup> A. Pickard-Cambridge, *Le feste drammatiche di Atene*, cit., p. 328.

<sup>57</sup> Costituiti da interpreti maschili.

<sup>58</sup> L'*Onomastikon* di Polluce ci è pervenuto tramite l'edizione di Aldo Manuzio, Venezia 1502, cfr. anche *L'epitome di Polluce: macchinaria, maschere e costumi dell'antichità* in Ferruccio Marotti, *Storia documentaria del teatro italiano. Lo spettacolo dall'umanesimo al manierismo*, Feltrinelli, Milano 1974, pp. ss. 88. Per informazioni riguardanti la scenografia, il costume, o la recitazione vedi anche Carlo Molinari (a cura di), *Il teatro greco nell'età di Pericle*, Il Mulino, Bologna 1994.

<sup>59</sup> Polluce, IV. 108-9 in Arthur Pickard-Cambridge, *Le feste drammatiche di Atene*, cit., p. 327, nota 43.

<sup>60</sup> Arthur Pickard-Cambridge, *Le feste drammatiche di Atene*, cit., p. 360.

sacro del luogo deputato alla rappresentazione e, per mezzo della sua presenza, gli dei erano invitati a prendere parte alla cerimonia performativa.

Dalle danze circolari ditirambiche, autoreferenziali, il coro assume una originale disposizione frontale per rivolgersi direttamente al pubblico<sup>61</sup>; uno schieramento geometrico non definitivo, in quanto, ad esempio nelle *Tesmoforiazuse*<sup>62</sup> di Aristofane, si accenna ben due volte ad una formazione circolare delle danze<sup>63</sup>.

In questo caso il coro femminile è costituito da celebranti di feste misteriche in onore di Demetra Tesmòfora, la «Legislatrice»<sup>64</sup>, quindi è chiaro il riferimento a danze sacre che, pare, non possano prescindere da una formazione circolare. Al contempo, però, vista la data di composizione – 411 a. C. – si deve tenere conto dell'evoluzione dello spazio scenico da una pianta trapezoidale (come nel caso del Teatro di Siracusa ultimato nel 475 a.C. dall'architetto Damocopo) ad una circolare (Teatro di Epidauro, opera di Policleto il Giovane, IV secolo a.C.) per cui, lentamente, nel momento in cui il coro perde progressivamente il ruolo di attore per divenire esecutore di danze e canti tendenti al mero virtuosismo ecco che lo spazio si modifica, perdendo nuovamente la volontà di comunicazione diretta per ripiegarsi su una vuota spettacolarità.

Da rilevare, però, che all'interno di uno spazio trapezoidale agivano in ogni caso i cori circolari della gara ditirambica e che questa aveva ricevuto un sempre maggiore consenso grazie alla ricercatezza compositiva-musicale e, quindi, anche se non materialmente documentabile, resta forte il sospetto che l'interludio corale sia scaturito in realtà dalla gara ditirambica circolare e che questo abbia spinto all'evoluzione verso uno spazio circolare per rendere più armonioso il rapporto tra l'esecuzione e il luogo deputato, mentre il coro teatrale scompariva unitamente allo spazio quadrilatero.

Il coro drammatico, sembra appurato, si spostava verso destra, durante l'esecuzione della *strophé*, per poi essere seguito da un ritorno alla posizione iniziale durante l'*antistrophé*, mentre eseguiva una serie di movimenti sul posto durante la sezione lirica della *parodo*, dei quali non abbiamo quasi testimonianza se non letteraria:

i testi dei grandi tragici mostrano chiaramente che il dolore e la gioia, l'accoglienza e l'orrore dovevano trovare espressione nei gesti del coro come in quelli degli attori<sup>65</sup>.

<sup>61</sup> «È chiaro quindi che la danza, quando diventa spettacolo, deve abbandonare la forma vaga del circolo», in Curt Sachs, *Storia della danza*, cit., p. 276.

<sup>62</sup> Proprio questa commedia, rispetto a *Lisistrata*, composta nello stesso anno, mostra già una natura ormai svagata priva di intenti politici, una progressiva perdita di fiducia nello strumento teatrale come attivatore di coscienze.

<sup>63</sup> «Facciamo/una gara: chi prima fa il giro!» e «Sotto l'ancora con piede/leggero entra nel cerchio/la mano unisci alla mano: tutte/ si muovano della sacra danza al ritmo», in Aristofane, *Le commedie*, Benedetto Marzullo (a cura di), Laterza, Bari 1968, p. 450 e p. 465.

<sup>64</sup> *Ivi*, p. 419.

<sup>65</sup> Arthur Pickard-Cambridge, *Le feste drammatiche di Atene*, cit., p. 341.

I greci consideravano la danza imitativa, i danzatori «con i ritmi accompagnati dai gesti imitano caratteri, sentimenti e azioni»<sup>66</sup> dando vita ad una tipologia ballettistica con funzione narrativa che si caratterizza per una fondamentale egemonia della gestualità, ottenuta anche attraverso il semplice movimento delle mani (χειρονομία), accompagnato da movenze del corpo ma non sempre da spostamenti nello spazio. Lo stesso termine ὄρχησις, che sta per danza, comprende ogni serie di movimenti ritmicamente ripetuti, mentre Platone, nelle *Leggi*, afferma proprio che «dall'imitazione dei discorsi per mezzo di gesti nacque tutta l'arte orchestra»<sup>67</sup>. Un carattere imitativo<sup>68</sup> che non si risolve, purtroppo, in testimonianze fattive sulla sua concreta esecuzione, fatta eccezione per alcune descrizioni di Polluce o per l'elenco trascritto da Ateneo e riportato da Pickard-Cambridge, di estrema rilevanza poiché, in questo caso, è certa la presenza di nomi databili proprio nel V secolo:

Sono figure di danza il colpo di spada, il panierino, le callabidi, la civetta e il gesto della civetta. La civetta era una figura propria di chi osservava oggetti lontani, e consisteva nel tenere alta sopra la testa la mano incurvata. Dice Eschilo negli *Inviati*: “Ed ecco qui per te questi antichi gesti da gufo”. Delle callabidi parla Eupoli negli *Adulatori*: “Cammina a callabidi, e caca dolci al sesamo”. V'è poi il passo delle tenaglie, il passo alternato (o “le mani?”), la sentinella, la mano all'ingiù, la mano all'insù, il passo doppio, la danza del bastone, la danza del cuscino (o “a gomiti in fuori?”), il panierino, la trottola<sup>69</sup>.

Figure di danza indicate con pochi accenni e prese a prestito dal mondo animale, che costituiscono un corpus coreutico preciso e codificato, un linguaggio corporeo e ritmico che si implementava grazie all'attività degli stessi poeti e/o degli istruttori dei cori. La partitura gestuale serve proprio a descrivere con il corpo ciò che accade sulla scena; in questo è riscontrabile senza ombra di dubbio il compito del coro come cassa di risonanza dell'evento dal vivo, come strumento di cesura tra il qui e ora della scena e il qui e ora del pubblico chiamato ad assistere.

La danza racconta lo stato d'animo, è espressione dell'interiorità:

Parla dunque: il cuore danza per il terrore<sup>70</sup>.

Per intuire come questa particolare partitura corporea si mostrasse in scena siamo costretti, come spesso accade, ad affidarci ad un testo posteriore e dedicato non alla danza corale ma alla

<sup>66</sup> Aristotele, *Poetica*, cit., p. 62.

<sup>67</sup> Platone, *Opere complete*, Laterza, Roma-Bari 1993, Vol. VII, *Minosse, Leggi, Epinomide*, p. 347.

<sup>68</sup> Aristotele afferma che l'arte dei danzatori è data «dal solo ritmo senza l'armonia [...] (perché anch'essi per mezzo di ritmi figurati imitano caratteri, passioni, azioni)», in Aristotele, *Poetica*, cit., p. 53.

<sup>69</sup> Ateneo, XIV. 629f in Arthur Pickard-Cambridge, *Le feste drammatiche di Atene*, cit., p. 342; *callabidi* indicava il modo di camminare a gambe larghe, trascinando le anche con le mani.

<sup>70</sup> Eschilo, *Coefore*, in Raffaele Cantarella (a cura di), cit., p. 78.

*pantomima*, spettacolo divenuto in voga in epoca romana. Nel suo dialogo, intitolato *Del ballo*, Luciano di Samosata (120-180 ca. d.C.) intreccia una difesa di un'arte fortemente condannata, considerata lasciva e foriera di «sozze moine»<sup>71</sup>, e ne delinea una dignità che l'allontani dall'essere considerata semplice intrattenimento<sup>72</sup>. Il mimo «come il Calcante di Omero, deve conoscere *quel che è, quel che sarà, quello che fue*»<sup>73</sup> e conservare nella memoria la storia che narra nei minimi particolari così da essere in grado di mimarla senza altrui aiuti, portando alle estreme conseguenze la narrazione gestuale:

Trovossi in quel tempo, che fu sotto Nerone, un mimo assai riputato, che, come dicono, non era sciocco. Ma aveva a mente molte istorie, e le gestiva benissimo: questi pregò Demetrio di cosa che parmi giustissima, di vederlo atteggiare, e poi biasimarlo; e si offerì di mostrarglisi senza flauto e senza canto: e così fece. Imposto silenzio alle nacchere, ai flauti, ed al coro stesso, ei da sé solo atteggiò la tresca di Venere e di Marte<sup>74</sup>.

Lo spettatore del coro è come colui che «vede il mimo» e quindi «deve intendere il mutolo, e udire uno che non parla»<sup>75</sup>, saper cogliere la narrazione attraverso le azioni corporee (si ricorda che, appunto, i coreuti indossavano maschere), passi di danza simili alla pantomima che ricreavano una scenografia narrativa fatta di corpi umani.

L'azione del coro si discostava, ovviamente, dalla pura pantomima, essa era costituita dall'unione di danza, canto e recitazione modulata ritmicamente ma, allo stesso tempo, non si devono dimenticare i lunghi momenti nei quali il coro rimaneva nello spazio intermedio senza essere direttamente coinvolto nello svolgersi degli accadimenti, i quali non erano sempre 'illustrati', ma avvenivano anche fuori scena, come nel caso di omicidi e azioni violente:

mentre Tecmesse racconta della follia di Aiace e si sentono le sue grida dalla tenda, il coro descrive 'non verbalmente' attraverso i gesti e i movimenti del corpo, la sua pazzia, la sua umiliazione e il suo tormento<sup>76</sup>.

<sup>71</sup> Luciano di Samosata, *I dialoghi e gli epigrammi*, trad. it. di Luigi Settembrini, Colombo, Roma 1944, vol. II, p. 179.

<sup>72</sup> «Io ti parlerò del ballo, e dei pregi che ha, e come non pure è dilettevole ma utile agli spettatori, e quante cose insegna, e di quante ammaestra, e come armonizza l'anima, avvezzandola a vedere spettacoli bellissimi, ed occupandola a udire cose ottime, e ti presenta una bellezza di animo e di corpo insieme. Che per fare questo si aiuti della musica e del ritmo, ciò non gli torna a biasimo, ma piuttosto a lode», in Luciano di Samosata, *I dialoghi e gli epigrammi*, cit., p. 179.

<sup>73</sup> Luciano di Samosata, *I dialoghi e gli epigrammi*, cit., p. 186. Kott riprende questa stessa definizione: «[...] il coro incorpora tutti i tre tempi: presente, passato e futuro», in Jan Kott, *Mangiare dio*, Sellerio, Milano 1990, p. 252.

<sup>74</sup> Luciano di Samosata, *I dialoghi e gli epigrammi*, cit., p. 190.

<sup>75</sup> *Ivi*, p. 189.

<sup>76</sup> Jan Kott, *Mangiare dio*, cit., p. 65. Cfr. «Se al posto della danza stilizzata di un coro vestito di chitoni, immaginiamo attori addestrati come nel teatro di Grotowski, certo ci avvicineremmo maggiormente al teatro crudele di Sofocle», *ibidem*.

Arnott avanza l'ipotesi che, nel *Prometeo incatenato* di Eschilo, anche il terremoto dovesse essere visualizzato dal coro, ad esempio con l'appiattirsi improvvisamente al suolo<sup>77</sup>, quindi una partitura gestuale continua, non solo dettata dal ritmo del canto lirico, il cui compito era narrare anche il decorso degli avvenimenti umani, meteorologici quanto divini. Il coro, una volta divenuto intermezzo, probabilmente iniziò ad effettuare entrate ed uscite di scena ma il coro dei testi a noi pervenuti manteneva ancora la sua atavica natura per cui, durante le sempre più lunghe sezioni testuali ove non interveniva, rimaneva in compresenza nel suo luogo deputato forse in silenzio o, forse, il ritmo della narrazione era rafforzato non solo da una partitura gestuale ma anche da una partitura sonora e strumentale. Nei drammi, infatti, è rimasta traccia di diverse interiezioni come «Oimoi» o «Otototoi»<sup>78</sup>, scomparse nelle traduzioni, che costituiscono un substrato sonoro per noi sconosciuto, eseguito probabilmente tramite suoni gutturali.

La musica, che accompagnava la danza e i canti corali come le cosiddette strutture epirrematiche<sup>79</sup>, è quasi del tutto sconosciuta. Unica testimonianza concreta è un papiro del III/II secolo a.C sul quale sono trascritte sole sette righe con note e segni ritmici di una canzone del coro contenuta nell'*Oreste* di Euripide, vv. 338-44, ma non è dato sapere se siano le stesse annotazioni dell'originale o di una rappresentazione a posteriori, inoltre risulta arduo riprodurre le melodie proprio a causa delle esigue informazioni – gli intervalli erano non solo tonali e semitonalmente, ma anche frazioni di semitono, mentre vi erano diversi modi o armonie (il modo mixolidio, il modo dorico, il modo frigio tipico del ditirambo, ecc.) – anche se, nella seconda metà del Novecento, sono stati effettuati numerosi tentativi in grado di dare solo una sorta di atmosfera sonora senza, però, raggiungere un'effettiva validità documentaria<sup>80</sup>.

Il coro era abbigliato secondo la nazionalità, il mestiere, l'età, o la funzione: nelle *Coefore* di Eschilo, il coro femminile indossa l'abito del lutto<sup>81</sup>, nell'*Agamennone* i coreuti portano con sé un bastone, nel caso delle *Baccanti* sono vestiti con pelli di animale, forse di cerbiatto, nel caso dell'*Aiace* e del *Filottete* di Sofocle sono marinai abbigliati secondo l'usanza del tempo.

Nelle commedie, essendo i cori costituiti spesso da animali, era lasciata maggiore libertà all'inventiva, mentre nei drammi satireschi il coreuta portava un «perizoma di pelle di capra (raramente sostituito da calzoncini di lino) provvisto di *phallòs* e coda equina»<sup>82</sup>.

<sup>77</sup> Peter Arnott, *Greek Scenic Conventions in the Fifth Century b.C.*, Clarendon Press, Oxford 1962, p. 54.

<sup>78</sup> Hellmut Flashar, *Inszenierung der Antike. Das griechische Drama auf der Bühne der Neuzeit*, cit., p. 19.

<sup>79</sup> Parti della parabasi dell'antica commedia greca ove il semicoro si rivolgeva direttamente al pubblico, sbeffeggiandolo.

<sup>80</sup> Hellmut Flashar, *Inszenierung der Antike*, cit., p. 23. Si rimanda per approfondimenti sull'argomento a Annemarie Jeanette Neubecker, *Altgriechische Musik*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1977, oltre alla bibliografia riguardante la musica e il metro nel dramma in Arthur Pickard-Cambridge, *Le feste drammatiche di Atene*, cit., p. 497.

<sup>81</sup> «Le vesti di lino son rotte a brandelli/per il dolore», coro in Eschilo, *Coefore*, in Raffaele Cantarella (a cura di), cit., p. 74.

<sup>82</sup> Arthur Pickard-Cambridge, *Le feste drammatiche di Atene*, cit., p. 325.

Alcune documentazioni iconografiche riportano coreuti con vesti senza maniche, fattore non improbabile se si tiene conto dell'importanza della gestualità delle mani e delle braccia, mentre gli abiti non sono sempre uniformi: il corifeo, talvolta, si presenta più riccamente vestito, o le tuniche presentano lunghezze diverse, forse per aumentare il senso del movimento ritmico attraverso la rottura dell'uniformità.

A partire dal IV secolo, i costumi del coro divengono essenziali e meno ricchi di particolari connotativi, proprio per la nuova funzione di mero interludio<sup>83</sup> avulso dalla narrazione.

La scena ove agiva il collettivo rappresentava sempre uno spazio aperto, davanti ad un palazzo o ad altri edifici, presso un tempio o in un campo aperto, mai all'interno di un edificio<sup>84</sup>. Einar Schleef, come vedremo più avanti, definisce come precipuo del coro il suo essere «vor dem Palast»<sup>85</sup>, davanti al palazzo, al di fuori ma frontale rispetto ad un luogo istituzionalizzato, in quella terra di nessuno ove il gruppo deve e vuole autodefinire se stesso.

### 1. 3. Metateatralità e performatività

Il coro, quindi, esprime il suo essere coro attraverso il legame diretto con il ritmo e la danza ma anche attraverso una funzione precipuamente metateatrale<sup>86</sup>. Lo stesso canto del coro descrive i propri movimenti, esattamente nel momento in cui agisce nomina ciò che compie secondo un modello che si avvicina alla qualità dell'*enunciato performativo*<sup>87</sup> definito da Austin che mostra, attraverso il raddoppiamento dell'azione nella parola, o canto che descrive la danza compiuta, la volontà di battezzare la funzione rituale della natura del coro, intimamente legata alla sua *performatività*, come nella citazione apposta all'inizio di questa sezione:

E invero balzando dall'alto / con grave violenza del piede m'abbatto. / E pur di chi fugge veloce / la gamba vacilla: è sventura insostenibile<sup>88</sup>.

<sup>83</sup> «Verso la fine del V secolo a. C. si stabilizza la forma del costume tragico sia per il coro che per i tre attori: abito lungo fino ai piedi con maniche che si stringono ai polsi». In Paola Bignami, *Storia del costume teatrale. Oggetti per esibirsi nello spettacolo e in società*, Carocci, Roma 2005, p. 21.

<sup>84</sup> Giusto Monaco, *La scena allargata*, in «Dioniso», Vol. LIII, anno 1982, pp. 5-18.

<sup>85</sup> Einar Schleef, *Droge Faust Parsifal*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1997, p. 21.

<sup>86</sup> Nel caso delle commedie di Aristofane, invece, innumerevoli sono gli esempi di momenti metateatrali, potremmo affermare «alla maniera tradizionale», cioè votati a scoprire la stessa natura dello spettacolo con chiari riferimenti alle macchine teatrali. Nel caso della commedia più tarda, *Rane*, è lo stesso Dioniso che scende nell'Ade per intavolare una competizione fra Eschilo e Euripide e decidere chi abbia maggiore capacità di composizione poetica. Cfr. Aristofane, *Rane*, in Aristofane, *Le commedie*, Benedetto Marzullo (a cura di), Laterza, Bari 1968, pp. 597-624.

<sup>87</sup> O «frasi performative», sono frasi che presentano verbi coniugati alla prima persona singolare del presente indicativo attivo e che pronunciate in determinati contesti rituali (come matrimoni o altri eventi cerimoniali), si mostrano in quanto frasi che sono esse stesse azioni. Il termine «performativo», derivante appunto dal verbo inglese *to perform* è stato coniato per la prima volta proprio da Austin (1955), nel campo della filosofia del linguaggio. John L. Austin, *Come fare cose con le parole*, trad. it. di M. Gentile e M. Sbisà, Marietti, Genova 1974, pp. 50-51.

<sup>88</sup> Eschilo, *Eumenidi*, in Raffaele Cantarella (a cura di), cit., p. 123.

Solo nella seconda metà dell'Ottocento attraverso le parole proferite da Nietzsche e della corrente dei cosiddetti *Cambridge Ritualist*, si avrà una modificazione strutturale del significato di teatro attraverso la ridefinizione della sua origine dal rito e non dal mito<sup>89</sup>, per cui la natura del coro teatrale potrà riscoprire terreno fertile. Per ora basti considerare come appurato che le parti corali contenute nella drammaturgia pervenuta presentano, in modo tangibile, delle contraddizioni dovute proprio alla condensazione di un passaggio in fieri per cui non solo si enuncia l'azione stessa, moltiplicando l'azione di un'azione all'infinito, ma si originano anche effetti metateatrali:

In fondamentale contrasto con il moderno tentativo, durante le rappresentazioni di tragedie antiche, di coinvolgere il pubblico attraverso effetti estranianti, (posizionamento degli spettatori sulla scena, canti corali trascritti su manifesti o emessi attraverso altoparlanti), questo coinvolgimento è per il comportamento antico sostanzialmente naturale, [...]. *I coreuti degli anni precedenti siedono ora tra il pubblico e viceversa*<sup>90</sup>.

Un effetto straniante, quindi, naturale ed insito nella natura stessa dell'evento.

Le *Dionisie urbane* erano un momento che coinvolgeva tutta la comunità cittadina, non solo come semplice compartecipazione economica, ma anche fisica in quanto il coro era costituito dagli stessi cittadini della polis che, pur consapevoli della funzione specifica votiva delle danze e dei canti corali che scandivano ogni singolo momento di passaggio sia del singolo individuo come della collettività, inseriscono, però, il dubbio rispetto all'efficacia o meno proprio di tale funzione.

In alcuni momenti si descrivono le azioni, attraverso:

la presenza di didascalie che possiamo chiamare implicite e sono dovute al fatto che l'autore, nel momento in cui concepisce e compone la sua opera «vede» l'azione drammatica nei concreti particolari [...], sicché il testo di ogni battuta ne resta condizionato e determinato. Accade così che l'uso di un dimostrativo piuttosto che di un altro («questo»-«quello»), di un verbo («tu sorridi»-«sei triste»), di una frase («voltati da questa parte»-«non toccarmi») illuminino con sicura evidenza come l'autore intende che debbano svolgersi i vari momenti della rappresentazione<sup>91</sup>.

<sup>89</sup> Ribadita anche grazie a William Robertson Smith, studioso delle religioni di origine scozzese che, nel 1889, nel suo compendio *Lectures on the Religion of the Semites*, affermò che il mito nasce a posteriori come spiegazione del rito sacrificale. Cfr. W. R. Smith, *The Religion of the Semites, The Fundamental Institutions, Burnett Lectures 1888-89*, Meridian Books, New York 1957 e Erika Fischer-Lichte, *Theatre, Sacrifice, Ritual. Exploring Forms of Political Theatre*, Routledge, London-New York 2005, pp. 30-31.

<sup>90</sup> «In fundamentalem Unterschied zu modernen Versuchen bei Aufführungen antiker Tragödien, das Publikum durch verfremdende Effekte einzubeziehen (Plazieren von Schauspielern im Parkett, Chorlieder auf Plakaten oder durch Lautsprecher), ist der Zusammenhang bei den antiken Verhältnissen insofern ganz natürlich, [...]. *Die Choreuten des Vorjahres sitzen jetzt im Publikum und umgekehrt.*», in Hellmut Flashar, cit. , p. 24. Corsivi nostri.

<sup>91</sup> Giusto Monaco, *Dai tragici greci a Pirandello. Appunti sulle didascalie teatrali*, in «Dioniso», Vol. LVI, anno 1986, p. 111.

Il linguaggio, quindi, contiene in se stesso la descrizione dello spazio e dei gesti e, attraverso espedienti, informa anche della prossemica:

*(danzando circolarmente intorno a Oreste, con le Erinni che si tengono per mano mentre cantano l'incantesimo)* Suvvia, stringiamoci in coro, / poi che canto d'orrore / vogliamo intonare / e dir come le sorti degli uomini / questa nostra schiera assegna, / noi che sappiamo essere rette giustiziere<sup>92</sup>.

Altre volte a inserirsi è il dubbio sul proprio stato d'animo, così nell'*Agamennone* di Eschilo, il coro di anziani argivi si interroga:

Perché mai questo terrore / saldamente dinanzi al cuore presago / volteggia; e il canto / non richiesto, non pagato vaticina? / Né, sputando come su oscuri sogni, / suadente fiducia siede / sul seggio del mio cuore?<sup>93</sup>

I piani sono molteplici, quasi intraducibili per la nostra personale concezione di teatro e ci ricordano ciò che in seguito fu la magnificenza di Shakespeare, la capacità di drammatizzare le riflessioni sulle proprie azioni.

Il coro danza e canta della stessa inutilità del sua danza e del suo canto di fronte ad un pubblico che ha interpretato, in prima persona, questi movimenti ed emesso queste note e, per coinvolgerlo e indurre quella pietà e terrore secondo la richiesta di Aristotele<sup>94</sup>, può affidarsi a una natura profonda di relazione impensabile per molti secoli a venire.

Nell'*Edipo* di Sofocle, di fronte all'insopportabile gravità dei delitti compiuti, il coro protesta:

Se tali azioni si onorano, / a che questo mio canto?<sup>95</sup>

L'inutilità della sua funzione rappresentativa, lo smarrimento profondo, l'indicibilità di ciò che accade attraverso il medesimo enunciato performativo – una forza incommensurabile – chiama la *polis* a partecipare attivamente e a riflettere su ciò che accade; la *Verfremdung*, l'estraniamento era già stato ottenuto, in un evento che non aveva unicamente intenti didattici. Quella pietà e terrore, e conseguente catarsi, erano chiamati non attraverso l'immersione ma attraverso il distacco scaturito, paradossalmente, da una maggiore qualità di coinvolgimento. Il coro dà voce alle riflessioni del pubblico e, al contempo, rimane internamente alla messa in scena:

<sup>92</sup> Eschilo, *Eumenidi*, in Raffaele Cantarella (a cura di), cit., p. 121.

<sup>93</sup> Eschilo, *Agamennone*, in Raffaele Cantarella (a cura di), cit., pp. 46-47.

<sup>94</sup> Aristotele, *Poetica*, cit., p. 89.

<sup>95</sup> Sofocle, *Edipo Re*, in Raffaele Cantarella (a cura di), cit., p. 188.

Che cosa, da questi esempi, non giustamente raccolgo?<sup>96</sup>

Il *collettivo sapienziale* esprime la difficoltà di comprensione e accettazione facendo scaturire un'incertezza che dilaga, per empatia, a coloro che assistono. Dopo il lungo elenco, a titolo esemplificativo, di azioni atte a indurre appunto pietà e terrore, Aristotele conclude:

E oltre queste, non ci sono altre possibilità, perché è necessario che o si agisca o non si agisca, e o sapendo o non sapendo<sup>97</sup>.

Il gruppo corale *in primis* rimane proprio in questo stato di incertezza, tra l'azione e l'inazione, tra la conoscenza e l'ignoranza e, per questo, può fungere da collante nella relazione teatrale. La danza del coro si presenta in momenti poco adatti, secondo Kott essa «porta un soffio improvviso di assurdo»<sup>98</sup>, spingendo alle estreme conseguenze la sua funzione di raccordo rispetto al pubblico:

Un evento violento è commovente o ridicolo in base alla reazione del coro<sup>99</sup>.

Le *Baccanti* di Euripide, una delle ultime tragedie del V secolo, composta nel 407/406 a.C e rappresentata postuma nel 406/405, è dedicata all'origine del coro a partire dalle danze rituali delle Menadi in onore di Dioniso («Ora dunque il candido piede/muoverò nelle danze notturne/folleggiando»<sup>100</sup>). Quando Agave riappare, tenendo un bastone alla cui sommità è infilata la testa di suo figlio Penteo, che ha ridotto a brandelli durante l'estasi del baccanale nella convinzione che fosse invece un leone – chiaro riferimento allo *sparagmos*<sup>101</sup> – la corifea chiede: «Perché mi inciti?»<sup>102</sup>. L'azione rituale-teatrale non può continuare di fronte al delitto consumatosi e il coro, all'unisono, conclude «Così è finito questo dramma»<sup>103</sup>, ovvero così si esaurisce la sua portata pericolosamente eversiva per confluire nel puro rappresentativo.

#### I. 4. Molteplicità singola e singolarità multipla

Il coro, da dramma a dramma, può presentare caratteristiche diverse nel linguaggio, nel rapporto con i protagonisti, nel generale atteggiamento rispetto agli accadimenti e rispetto agli spettatori,

<sup>96</sup> Eschilo, *Coefore*, in Raffaele Cantarella (a cura di), cit., p. 93.

<sup>97</sup> Aristotele, *Poetica*, cit., p. 91.

<sup>98</sup> Jan Kott, *Mangiare dio*, cit., p. 75.

<sup>99</sup> «A violent event is pathetic or comic because of the Chorus reaction to it», in J. Michael Walton, *The Greek Sense of Theatre. Tragedy Reviewed*, Methuen, London-New York, 1984, p. 155.

<sup>100</sup> Euripide, *Baccanti*, in Raffaele Cantarella (a cura di), cit., p. 603.

<sup>101</sup> Vedi nota 10 in questo capitolo. Il leone è uno degli animali sacri a Dioniso.

<sup>102</sup> Euripide, *Baccanti*, in Raffaele Cantarella (a cura di), cit., p. 613.

<sup>103</sup> *Ivi*, p. 623.

nella qualità della danza e dell'azione in scena, ma la sua struttura di base rimane inviolata: esso è un gruppo omogeneo e consapevole da differenziarsi rispetto al cosiddetto 'popolo'. Nell'*Edipo re*, ad esempio, oltre al coro sono indicati alcuni gruppi di comparse volte a rappresentare appunto il popolo e i servi. Il personaggio collettivo non costituisce mai «una folla mista, come accade spesso nel teatro di Shakespeare»<sup>104</sup> ma rappresenta un agente performativo specifico e compatto non dato da una momentanea aggregazione di singoli individui:

Il coro fonda la sua identità sulla consapevolezza di gruppo e non sull'autoconsapevolezza di ogni singolo componente<sup>105</sup>.

In alcuni testi vi è la presenza di singoli coreuti che, designati anche da nomi propri, si prestano a scambi di singole battute, soprattutto nelle commedie di Aristofane in conseguenza di una sostanziale differenza fra la tragedia e la commedia: nella prima vi è una fortissima suddivisione tra i singoli protagonisti e il coro, in veste di gruppo compatto che reagisce agli avvenimenti secondo una struttura rigida inalienabile mentre, sin dagli inizi, la commedia si è prestata ad una maggiore sperimentazione con declinazioni verso la dialettica e la competizione, (sino allo scherno, ad esempio tra due semicori, o il coro contro il pubblico), testimoniando una maggiore duttilità nell'osmosi tra singolo e collettivo, in fieri. Un'osmosi che si enuclea anche in un altro particolare, in questo caso comune a entrambi i generi, ovvero nello slittamento continuo dalla prima persona singolare alla prima persona plurale e viceversa. Il coro, talvolta, si esprime in prima persona singolare pur parlando all'unisono, altre volte il corifeo usa la prima persona plurale pur essendo – si suppone – l'unico a parlare:

il dato fattivo che il coro possa parlare di se stesso sia nella forma singolare che nella plurale rafforza il sentore di una natura corporativa. È possibile, semplicemente, che tutti parlassero al singolare come che uno parlasse al plurale in veste di rappresentante degli altri<sup>106</sup>.

Il coro teatrale è un agente a sé e nonostante molti studiosi propendano per l'ipotesi che nelle parti dialogiche in trimetri giambici, o più raramente trimetri trocaici, fosse il solo corifeo a parlare, in realtà non esistono effettive prove documentarie che offrano una scelta univoca e, quindi, certe

<sup>104</sup> Arthur Pickard-Cambridge, *Le feste drammatiche di Atene*, cit., p. 315.

<sup>105</sup> «Der Chor erhält seine Identität folglich ausschließlich aus seinem Gruppenbewußtsein und nicht durch das Selbstbewußtsein der einzelnen Mitglieder», in Detlev Baur, *Der Chor im Theater des 20. Jahrhunderts. Typologie des theatralen Mittels Chor*, Niemeyer, Tübingen 1999, pp. 20-21.

<sup>106</sup> «[...] the very fact that the chorus can speak of themselves in both singular and plural form strengthens the sense of a corporate nature. It is just as possible that all spoke in the singular as that one spoke in the plural on behalf of the others», in J. Michael Walton, *The Greek Sense of Theatre. Tragedy Reviewed*, Methuen, London-New York, 1984, p. 69.

conclusioni dipendono unicamente da uno sguardo a posteriori su di un modello di spettacolo per noi sconosciuto:

Nonostante sarebbe stato d'aiuto essere in grado di scoprire qualche tipo di modello discorsivo, non ve ne è stato mai nessuno convincente e non può essere più che una personale preferenza suggerire che il corifeo usualmente parlasse da solo<sup>107</sup>.

Raffigurarsi un gruppo che agisce in scena come schiera compatta e all'unisono non sembra particolarmente arduo se ci rivolgiamo agli esempi letterari pervenutici. Nell'*Edipo a Colono*, ad esempio, sono contenute alcune splendide *sticomitie* ove il coro interviene nello scambio di battute all'unisono in qualità di attore singolo:

Edipo: Ahi, vicende di sventure infinite!

Coro: Soffristi...

Edipo: Soffrii cose indimenticabili.

Coro: Facesti...

Edipo: Non feci<sup>108</sup>.

Una natura corporativa che nasce, si ribadisce, dalla natura specifica di questo strumento performativo, indivisibile anche nella stessa reazione agli accadimenti:

Privo di pensiero, non so proprio / dove io rivolga efficace sollecitudine, / ora che la casa cade<sup>109</sup>.

Una delle tragedie più tarde di Sofocle – scritta subito dopo la morte di Euripide e rappresentata postuma nel 401 a.C. – contiene, quindi, frammenti di grande duttilità nella trattazione del personaggio collettivo, per cui si svuota di senso un'ipotetica evoluzione lineare del personaggio collettivo da un iniziale rilevanza fino ad una lenta scomparsa, a favore di un processo discontinuo caratterizzato dalla fattiva compresenza di esempi performativi di varia natura.

Alla luce di quanto documentato è evidente come l'argomento del coro greco apra una serie infinita di domande, alle quali è possibile dare un'unica «risposta semplice e certa, [...] che non lo sappiamo, e probabilmente non lo sapremo mai»<sup>110</sup>, ma proprio da questa assenza, da questa

<sup>107</sup> «Though it would be helpful to be able to discover some kind of pattern of speech, non convincing one has been forthcoming and it can be non more than personal preference to suggest that the leader usually spoke alone», in J. Michael Walton, *The Greek Sense of Theatre. Tragedy Reviewed*, Methuen, London-New York, 1984, p. 69.

<sup>108</sup> Sofocle, *Edipo a Colono*, in Raffaele Cantarella (a cura di), cit., p. 240.

<sup>109</sup> Eschilo, *Agamennone*, in Raffaele Cantarella (a cura di), cit., p. 65.

<sup>110</sup> H.C. Baldry, *I Greci a teatro*, cit., p. 90.

impronta fossile ecco ricrearsi uno spazio, un vuoto che si presta ad essere ciclicamente riempito secondo tecniche e modulazioni diverse.

### I. 5. Liminalità

L'essenza del coro, qual è?

Se nel Novecento assistiamo ad una proliferazione di cori teatrali, fino all'inquietante legame con i totalitarismi, ciò dipende dalla natura di questo primo nucleo, dalla sua condizione a metà tra rito e teatro, dal suo fascino perenne che può indurre a definirlo come unica vera radice teatrale, come esempio del legame tra l'uomo e i ritmi della natura, come consapevole strumento politico di autodeterminazione di una collettività.

Nel compendio sul dramma sociale<sup>111</sup>, Turner mutua il concetto di liminalità dal celebre testo di Arnold Van Gennep, *Les rites de passage*<sup>112</sup> (1909), ove, in seguito all'osservazione di numerosi riti di trasformazione – riti che scaturiscono dalla trasgressione e rottura di alcune convenzioni nel passaggio da uno stadio all'altro, ad esempio dall'età adolescenziale a quella adulta, o dalla stagione invernale a quella primaverile, da eseguirsi secondo una rigida scansione per salvaguardare la comunità *in primis*, il singolo individuo *in secundis* – lo studioso giunge a definire uno schema tripartito universale: *separazione, margine, aggregazione*<sup>113</sup>.

Nella prima fase, la *separazione*, coloro che si apprestano al mutamento sono allontanati dalla loro famiglia, dalla loro quotidianità, dal loro stato sociale; nella seconda fase, detta *margine*, essi conducono la propria esistenza al di fuori della comunità, in uno stadio ibrido tra ciò che erano prima e quello che saranno dopo; nella terza fase, *aggregazione*, gli individui trasformati sono reintegrati<sup>114</sup>.

Turner si concentra sullo stato di margine, *limen*, sorta di limbo sociale durante il quale «gli iniziandi sono spinti il più possibile verso l'uniformità, l'invisibilità strutturale e l'anonimato»<sup>115</sup>, l'uniformità come transizione, come momento nel quale essere non identificabile, una perdita dell'identità che offra l'opportunità di un nuovo inizio:

<sup>111</sup> «Le radici del teatro sono dunque nel dramma sociale e il dramma sociale si accorda benissimo con la forma drammatica che Aristotele ha ricavato per astrazione dalle opere dei tragici greci», in Victor Turner, *Dal rito al teatro*, cit., p. 34.

<sup>112</sup> Arnold Van Gennep, *Les rites de passage*, Émile Nourry, Paris 1909, trad. it. Arnold Van Gennep, *I riti di passaggio*, Bollati Boringhieri, Torino 2006.

<sup>113</sup> *Ivi*, p. 10. In Turner divengono *separazione, transizione, incorporazione*. Victor Turner, *Dal rito al teatro*, cit., p. 55.

<sup>114</sup> Il rito di passaggio si enuclea anche nello *sparagmos*, nello smembramento del corpo del dio che porta ad una nuova rinascita. Van Gennep per primo nota questa similitudine con i riti di morte e rinascita analizzati da Frazer ne *Il ramo d'oro*, cit.. Cfr. Arnold Van Gennep, *I riti di passaggio*, cit., Cap. IX.

<sup>115</sup> Victor Turner, *Dal rito al teatro*, cit., p. 58.

l'accentuazione dell'aspetto anonimo e collettivo [...] costituisce una caratteristica universale della *liminalità*<sup>116</sup>.

Una liminalità intrisa di «dovere», di imposizione da parte della comunità, che si distingue dal passaggio *liminoide*, che per Turner «è pervaso di volere»<sup>117</sup>, ove è il singolo individuo – ad esempio la figura dell'artista nella società odierna – a scegliere di subire le conseguenze delle trasformazioni a cui lui stesso si sottopone, secondo una ricreazione originale e personale del rito di trasformazione attraverso la volontaria auto-esclusione.

Nel momento in cui ci si accosta all'osservazione sul campo la distinzione sembra, però, molto meno netta, come presso gli Ndembu<sup>118</sup>, ove «i novizi, pur venendo spogliati del nome, del rango profano e degli indumenti, emergevano ciascuno come individuo ben distinto e c'era un elemento di competitività personale»<sup>119</sup>, per cui si rende evidente come nella liminalità sia racchiuso comunque il passaggio liminoide. Turner traccia, quindi, una serie di caratteristiche distintive dei fenomeni liminali e dei fenomeni liminoidi, in base alla dicotomia tra «solidarietà meccanica» e «solidarietà organica»<sup>120</sup>: azioni collettive *versus* azioni individuali con effetti sulla collettività, integrazioni nel processo sociale *versus* personalità outsider, creazioni a carattere collettivo e di massa *versus* prodotti di individui singoli specializzati, funzioni sovversive positive *versus* proteste sociali e proclami rivoluzionari senza effetto<sup>121</sup>. Una dicotomia che si compenetra anche nelle società moderne occidentali, ove «i due generi coesistono in una sorta di pluralismo culturale»<sup>122</sup>.

Opinione di chi scrive è che *il coro teatrale di origine greca incarni il passaggio dal liminale al liminoide*, il passaggio dal rito al teatro o, secondo il sistema binario della performance delineato da Schechner, e citato da Turner, il passaggio tra l'«azione efficace-rituale» e l'«intrattenimento-teatro»<sup>123</sup>. Il coro teatrale era, nel V secolo a. C., una «realtà sociale»<sup>124</sup> per gli spettatori in quanto il quotidiano, come già rilevato, era nutrito da tipologie corali che scandivano i momenti di passaggio salienti per la comunità come la nascita o la morte di un individuo.

I cori ditirambici potevano essere anche femminili, quindi, ogni singolo cittadino della *polis* aveva conosciuto come interprete questo momento performativo, questo linguaggio spettacolare rituale.

<sup>116</sup> *Ivi*, cit., p. 85.

<sup>117</sup> *Ivi*, p. 84.

<sup>118</sup> Tribù africana, originaria dello Zambia. Cfr. Victor Turner, *La foresta dei simboli. Aspetti del rituale Ndembu*, Morcellania, Brescia 2001.

<sup>119</sup> *Ivi*, p. 85.

<sup>120</sup> *Ivi*, p. 102.

<sup>121</sup> *Ivi*, pp. 102-104.

<sup>122</sup> *Ivi*, p. 104.

<sup>123</sup> Schechner in Turner, *Dal rito al teatro*, cit., pp. 213-214.

<sup>124</sup> «a social reality» in Helen H. Bacon, *The Chorus in Greek Life and Drama*, in “Arion 3<sup>rd</sup> series”, 3.1, Winter 1994, p. 19.

Il coro teatrale:

come performer della danza rituale, [...] esiste simultaneamente all'interno della realtà drammatica della messa in scena e al di fuori di essa nella realtà politica e culturale del qui e ora. Questi due ruoli sono inseparabili<sup>125</sup>.

Il personaggio collettivo, quindi, assumeva in questo specifico lasso di tempo entrambi gli statuti, entrambe le funzioni di trasformazione rituale e di intrattenimento teatrale, divenendo una realtà a sé non avvicinabile né alla natura dei protagonisti né alla natura del pubblico, né alla natura delle comparse, una realtà che richiedeva un proprio luogo deputato, l'orchestra, che via via iniziò a scomparire già in epoca latina, seguendo lo stesso destino del coro di lenta atrofizzazione.

Uno *strumento performativo*, composto solo da cittadini uomini con i volti coperti da maschere, che rappresentava il «coro» all'interno degli accadimenti:

Il coro interpreta sempre un coro<sup>126</sup>.

Detlev Baur riprende il concetto formulato da Simon Goldhill di «special status»<sup>127</sup> del coro – uno status speciale derivato dalla basilare funzione di mediatore, dalla duplice interazione con i protagonisti e gli spettatori – traducendolo alla lettera in «*Sonderstatus*»<sup>128</sup>, ma per riferirlo alla sua «speciale» condizione strutturale:

il coro è indicato sempre attraverso la definizione teatrale di coro, il gruppo come figura (il significato) è definito tramite il gruppo figurativo (il significante)<sup>129</sup>.

Significato e significante coincidono nel caso di questo nucleo performativo, rituale e teatrale, liminale e liminoide: questa è la sua natura irriducibile a metà fra il dovere e il volere, questo il suo specifico status speciale, secondo l'opinione di chi scrive, che lo renderà uno dei protagonisti della riteatralizzazione del teatro nel Novecento.

<sup>125</sup> «As a performer of the ritual dance, [...] exists simultaneously inside the dramatic realm of the play and outside of it in the political and cultic realm of the here and now. These two roles are inseparable», in Albert Henrichs, "Why should I dance?": Choral Self-Referentiality in Greek Tragedy, in "Arion 3<sup>rd</sup> series", 3.1, Winter 1995, p. 70.

<sup>126</sup> «Der Chor spielt immer einen Chor», in Detlev Baur, *Der Chor im Theater des 20. Jahrhunderts. Typologie des theatralen Mittels Chor*, Niemeyer, Tübingen 1999, p. 26.

<sup>127</sup> Simon Goldhill, *Reading Greek Tragedy*, University Press, Cambridge 1986, p. 271.

<sup>128</sup> Detlev Baur, *Der Chor im Theater des 20. Jahrhunderts*, cit., p. 27.

<sup>129</sup> «[...] der Chor wird immer mit dem zugleich theatertechnischen Begriff Chor bezeichnet, die Gruppen-Figur (das Signifikant) ist durch die sie bildende Gruppe (den Signifikanten) definiert», *ivi*, p. 28.

Prima di allora, però, il teatro non poteva continuare ad accettare un ibrido, un elemento di disturbo nel suo lento cammino verso un riconoscimento come statuto d'arte.

## II. L'uso del coro nella teatralità latina e il suo influsso fino alla fine del Settecento

Metti da parte i lamenti, il dolore  
non solleva gl'infelici.  
Seneca, *Fedra*, Coro

### II. 1. Il coro nella teatralità latina

Nel III secolo a.C. la coreutica etrusca e greca giungono a Roma con la conseguente apertura, nonostante il clima di secca condanna<sup>130</sup>, di alcune scuole di danza. Durante l'Impero, infatti, si avrà una notevole fascinazione nei confronti della *pantomima*, esempio della danza imitativa orientale e greca, testimoniata dalla fondazione dei cosiddetti *Floralia* – feste sacre in onore di Flora, istituiti per la prima volta nel 238 a.C. – durante le quali si rappresenta, probabilmente a partire dal 211 a.C., una variante di spettacoli mimici, con interpreti sia femminili che maschili, che evolverà «progressivamente verso una maggiore complessità strutturale, verso una forma più regolare con una precisa alternanza di parti cantate, danzate e parlate»<sup>131</sup>.

I testi, oggi perduti, sono assimilabili a copioni modulati su modelli greci o su temi e personaggi fissi della commedia con incursioni nella satira politica, scritti buona parte in prosa e nella lingua del *sermo plebeius*, con una netta suddivisione, subito dopo il tradizionale prologo, tra «*diverbia*, o parti dialogate, e *cantica*, o parti liriche»<sup>132</sup>. Un'alternanza severa delle parti che scaturisce dal lento ed inesorabile metamorfosi dello spettacolo verso il mero intrattenimento, con un inevitabile svuotamento di senso della componente rituale. Un sapore della qualità di questa rappresentazione e della sua ricezione da parte del pubblico può fornircelo ancora Luciano, in un celebre passo che descrive la follia di un mimo, o *mimus*:

Rappresentando una volta Aiace, che vinto nella gara impazzisce, trasmodò tanto che parve a taluno, non già di rappresentare una pazzia, ma d'impazzire egli proprio. Ché ad uno di quelli che battono le nacchere col piede ei lacerò la veste; ad uno de' flautisti che l'accompagnavano, strappò di mano il flauto; e spaccò il capo ad Ulisse, che gli stava vicino tutto gonfio e pettoruto per la vittoria: e se non fosse stato il cappello che gli parò alquanto la botta, il povero Ulisse sarebbe morto sotto i colpi d'un mimo uscito de' gangheri. Intanto tutto il teatro era impazzito con Aiace, battevano i piedi, gridavano, si stracciavano le vesti; non pure il popolazzo, che è ignorante, e non intende di convenienza, né distingue il meglio dal peggio, credeva che quella fosse una imitazione perfettissima della passione; ma la gente colta che capivano la bruttezza della

<sup>130</sup> Come è ravvisabile anche nel citato dialogo di Luciano, *Del ballo*.

<sup>131</sup> Mario Bonaria, *I mimi romani*, Edizioni dell'Ateneo, Roma 1965, p. 2.

<sup>132</sup> *Ivi*, p. 5.

cosa, e ne sentivan vergogna, eppure non la disapprovavano tacendo, ma coi loro applausi anch'essi nascondevano la stoltezza dello spettacolo, benché vedessero benissimo che la non era pazzia di Aiace ma del mimo. Il quale non contento di tutto questo, ne fece una più grossa: scese in mezzo dov'è il senato, e si assise tra due consolari, i quali ebbero una gran paura, che ei pigliando qualcuno di loro per montone non lo frustasse ben bene: al che alcuni maravigliavano, altri ridevano, altri temevano che la imitazione non andasse a finire in una spiacevole verità<sup>133</sup>.

Un esempio negativo per riaffermare come il compito del mimo sia, in realtà, mantenere la sobrietà nell'interpretazione, talvolta disattesa anche a causa di un mutato atteggiamento degli astanti, i quali (indipendentemente dall'estrazione sociale) gradiscono l'eccesso spettacolare.

L'azione coreutica, stravolta ormai dalla sua funzione originaria, confluisce in questi spettacoli di danza imitativa che non prevedono più la compresenza di differenti abilità performative, per cristallizzarsi nella capacità di narrare attraverso il puro movimento corporeo – il mimare appunto – episodi mitici; una competenza prettamente legata alla natura stessa dello spettacolo, secondo un virtuosismo che non ha altra funzione se non il diletto del pubblico.

L'attore romano diviene un soggetto denigrato, ai margini della società – uno schiavo, liberto o giovane dilettante – che «si offre come oggetto di spettacolo e non come partecipante ad un evento»<sup>134</sup> e, per questo:

rompe definitivamente l'unitarietà dell'azione teatrale greca, distinguendo in funzioni specifiche e separate l'azione del *cantor*, dell'*actor* e dell'*histrion*, contraddistinte rispettivamente dall'uso del canto, della parola e dell'azione<sup>135</sup>.

Una rigida suddivisione dei ruoli rappresentativi che evolve di pari passo con la metamorfosi del luogo teatrale ove la superficie dell'orchestra subisce una decisa riduzione rispetto alla scena<sup>136</sup>, oltre ad essere invasa dai posti privilegiati di dominio dei senatori con la conseguente perdita della funzione di raccordo tra scena e *cavea*.

Il coro, che pur continua ad essere presente nella *fabula cothurnata* e *praetexta*<sup>137</sup>, è costretto ad unirsi agli attori sul palcoscenico con la conseguente limitazione dei suoi movimenti sulla scena

<sup>133</sup> Luciano di Samosata, *Del ballo in I dialoghi e gli epigrammi*, cit., p. 195.

<sup>134</sup> Luigi Allegri, *Teatro e spettacolo nel Medioevo*, Laterza, Roma-Bari 2006, p. 12

<sup>135</sup> *Ibidem*. Durante il Medioevo, i mimi romani confluirono in un filone istrionico parallelo all'evoluzione della lauda drammatica.

<sup>136</sup> «La lunghezza della scena deve essere il doppio del diametro dell'orchestra» in Vitruvio, *De Architectura*, Pierre Gross (a cura di), trad. it. di Antonio Corso e Elisa Romano, Einaudi, Torino 1997, Vol. I, p. 343.

<sup>137</sup> Durante l'epoca romana si delineano quattro diverse tipologie drammaturgiche, indicate in base all'abbigliamento: la commedia greca detta *fabula palliata* da *pallium*, la commedia latina detta *togata*, la tragedia greca detta *cothurnata* da coturno, la calzatura tipica greca, e la tragedia latina detta *praetexta*, dall'omonima toga con orli color porpora. Cfr. Paola Bignami, *Storia del costume*, cit., p. 36, nota 30.

anche a causa della presenza di un imponente *frons scaenae* – come è possibile intuire da alcune affermazioni di Vitruvio<sup>138</sup> – e, a partire da qui, inizierà ad assumere l'aspetto a noi più familiare (grazie soprattutto all'opera lirica contemporanea) di una massa di persone che cantano o recitano all'unisono, disposti dietro ai protagonisti in posizione di subordinazione.

Se, quindi, nella tragedia continua comunque a persistere questo elemento 'scomodo', nella commedia latina – i cui massimi esponenti sono Plauto e Terenzio – modulata sull'esempio della *Nea* ellenica<sup>139</sup>, il coro è invece totalmente assente, tanto che gli interludi corali alla maniera di Agatone sono sostituiti da semplici brevi brani musicali eseguiti da un flautista, con il compito di scandire la suddivisione in cinque atti. La rappresentazione scenica mantiene, quindi, l'unione di più *media* rappresentativi, ma questa professionalizzazione dello spettacolo in singoli ruoli ermetici origina una logica di mestiere additata come volgare dalla cerchia intellettuale, tanto da spingerla ad una riflessione puramente filosofica e letteraria molto spesso avulsa da momenti concreti di messa in scena. Accade, così, che l'unica opera tragica romana a noi pervenuta – in tutto dieci tragedie<sup>140</sup> composte da Lucio Anneo Seneca, durante l'età di Nerone – sia da ascrivere all'usanza, inaugurata da Asinio Pollione ai tempi di Augusto, della *recitatio* ovvero della lettura privata eseguita dallo stesso poeta all'interno della sua dimora, di fronte ad una ristretta cerchia di invitati.

Seneca scrive sotto l'influsso delle dottrine classicistiche dei Grammatici, e specialmente di Orazio, per cui inserisce la suddivisione in cinque atti, non tradisce il precetto sul limite di tre personaggi dialoganti presenti contemporaneamente in scena e mantiene la presenza del coro, paradigmatica incarnazione proprio di quelle caratteristiche delineate – nei versi 189-201<sup>141</sup> – nell'*Ars poetica* oraziana formulata sul modello aristotelico.

Orazio riprende il concetto del coro in quanto attore, quindi attivo sulla scena ed integrato nello svolgersi degli accadimenti, ma, subito nei versi seguenti, non mancano precetti che lo delimitano in un atteggiamento di benevole spettatore, di incarnazione di una istanza morale che guardi alla sobrietà priva di eccessi:

Il coro sostenga la parte e l'ufficio individuale d'un attore, né canti in mezzo agli atti ciò che non conviene, ma stia unito strettamente all'argomento. Egli favorisca i buoni, e consigli amichevolmente,

<sup>138</sup> Gli stessi *parodoi* sono eliminati a favore di parasceni laterali. Vitruvio, *De Architectura*, Pierre Gross (a cura di), cit., Vol. I, p. 345.

<sup>139</sup> A partire già dalla *Nea*, o Commedia Nuova, il coro cedette lentamente il posto alla monodia.

<sup>140</sup> *La follia Di Ercole (Hercules Furens)*, *Le Troiane (Troades)*, *La Fenicie (Phoenissae)*, *Medea (Medea)*, *Fedra (Phaedra)*, *Edipo (Oedipus)*, *Agemennone (Agamemnon)*, *Tieste (Thyestes)*, *Ercole sull'Eta (Hercules Oetaeus)*, *Ottavia (Octavia)*.

<sup>141</sup> «Actoris partes chorus officiumque virile/defendat, neu quid medios intercinat actus,/quod non proposito conducat et haereat apte./Ille bonis faveatque et consilietur amice,/et regat iratos et amet peccare timentis;/ille dapes laudet mensae brevis, ille salubrem iustitiam legesque et apertis otia portis;/ille tegat commissa, deosque precetur et oret/ut redeat miseris, abeat fortuna superbis», in Quinto Orazio Flacco, *Arte poetica*, introduzione e commento di Augusto Rostagni, Loescher, Torino 2002, pp. 57-58.

temperi gli adirati ed ami calmare coloro che temono, lodi la temperanza, lodi la giustizia salutare e le leggi, gli ozii della pace delle porte aperte; non riveli le cose a lui affidate, e supplichi e preghi affinché la fortuna ritorni agl'infelici, s'allontani dai superbi<sup>142</sup>.

Il personaggio collettivo, quindi, per la prima volta è definito – ufficialmente – come strumento di commento, incarnazione del punto di vista dell'autore e di un ideale sguardo sugli accadimenti, detentore della verità dei giusti e, scevro da connotazioni rituali, perde definitivamente la speciale condizione liminare, risultando piegato ad una istanza letteraria avulsa dal contesto spettacolare.

L'opera senechiana, proprio perché indipendente da una rappresentazione concreta e, quindi, dall'evoluzione dello spazio scenico, diviene portatrice di una felice invenzione linguistica che indurrà numerosi autori posteriori – primo fra tutti, Shakespeare – a eleggerla come esempio per la composizione della Tragedia. Attraverso un vasto uso di metafore, similitudini e allitterazioni, ecco il ricrearsi di visioni fantastiche, l'indugiare su particolari macabri, la modulazione di passioni terribili decisamente originali rispetto alla natura della rappresentazione tragica greca: se l'*ekkiklema*, ad esempio, serviva nel teatro greco per far comparire improvvisamente il cadavere dopo che il delitto era avvenuto fuori scena, in Seneca l'uccisione dei figli da parte di Medea si concentra in brevi precise didascalie interposte nello scambio serrato di battute con Giasone per giungere fino alla descrizione dell'ultimo gesto, compiuto subito prima di salire sul carro alato che la porterà in cielo, concentrata in una secco «gli getta i cadaveri dei figli»<sup>143</sup>.

Un modello compositivo in contrasto con il linguaggio retorico<sup>144</sup> del coro – nel caso delle parti corali Seneca elimina il senario giambico, prettamente latino, e utilizza il trimetro giambico, specificamente greco – che, isolato rispetto agli accadimenti, impersona una visione pessimistica dell'individuo smarrito di fronte al caos del mondo, ancora una volta con un concreto e moderno svuotamento di valore della *cataarsi*. Il coro<sup>145</sup> interagisce con i personaggi con atteggiamento distaccato e pronuncia riflessioni filosofiche, come nelle sticomitie, che hanno il sapore di una definitiva sentenza:

<sup>142</sup> Quinto Orazio Flacco, *L'arte poetica*, G. Fiandra (a cura di), Licinio Cappelli, Rocca S. Casciano 1909, p. 28. Si confronti con una traduzione più recente: «Il Coro abbia parte e funzione di attore in proprio, senza cantare tra un atto e l'altro nulla che non sia collegato al soggetto e non vi aderisca adeguatamente. Sostenga i buoni e li consigli come un amico, calmi gli irati e ami quelli che hanno timore di peccare: lodi i cibi di una sobria mensa, la giustizia che restaura la salute, le leggi e la pace delle porte aperte; custodisca i segreti, preghi e invochi gli dei perché la Fortuna faccia ritorno dagli infelici e abbandoni i superbi», in Quinto Orazio Flacco, *Arte Poetica (Lettera ai Pisoni)*, Claudio Damiani (a cura di), trad. e note di Giacomo F. Rech, Fazi, Roma 1995, pp. 23-25.

<sup>143</sup> Lucio Anneo Seneca, *Medea*, cit., p. 337.

<sup>144</sup> Una delle correnti della critica novecentesca ha voluto ravvisare nelle Tragedie, e in particolare nei cori, *exempla* stoici; ipotesi, ormai, confutata. Per una bibliografia ragionata dei testi critici su Seneca si rimanda a Lucio Anneo Seneca, *Tragedie*, Giancarlo Giardina (a cura di), Unione Tipografico-Editrice Torinese, Torino 1987, pp. 23-32.

<sup>145</sup> In *Ottavia* e in *Ercole sull'Eta* abbiamo due cori, i quali, al contrario della commedia classica greca, si alternano sulla scena senza mai incontrarsi.

Quanti eventi casuali fanno ruotare la condizione umana!<sup>146</sup>

Esso è onnisciente, coadiuvando l'atteggiamento del lettore-fruitore verso una riflessione sull'atteggiamento dell'uomo di fronte agli accadimenti frutto del destino e assurge, quando si rivolge direttamente ad un virtuale pubblico, a vere e proprie lamentazioni cariche di pessimismo:

Che cosa provate voi, quando ciascuno tristemente si accorge che gli è stata tolta la luce e il proprio capo è coperto da tutta la terra? Domina un denso caos e orribile tenebra, il colore maligno della notte, l'inerzia di un mondo silenzioso e vacue nubi<sup>147</sup>.

Una sola tragedia porta nel titolo l'indicazione del coro, in un'altra tragedia, *Le Fenicie*, il coro è assente; raramente si rivolge a se stesso in prima persona singolare, come nell'*Edipo*:

Se mi fosse concesso di costruire il mio destino secondo il mio arbitrio!<sup>148</sup>

Se i temi sono modulati sull'antico greco – da Medea, a Fedra, a Agamennone o Ercole – i protagonisti sono personaggi senza sfumature, personificazioni di eccessi passionali, fortemente cristallizzati su poche notazioni caratteriali velate di pessimismo, afflitti da un destino che è crudele a causa di colpe interiori, ereditarie. Ciò che si compie è «l'orrore del ripetersi di delitti ed errori all'interno di situazioni familiari, nazionali, etniche pregiudicate dal destino»<sup>149</sup>, ovvero la colpa riportata da Aristotele<sup>150</sup>, l'origine del mito, che, non accettata come nell'inquadramento greco, porta ad un sovraccarico di dati realistici, di orrore e pietà, di sostanziale incomprendimento del destino umano, del fato o fortuna, verso una definitiva decaduta della positiva componente rituale e purificante.

I cori senechiani sono, quindi, mere figure astratte, non semplici parti morali o commenti e nemmeno interludi, ma uno «strumento senza sangue, che [...] non mostra alcun senso o potere teatrale»<sup>151</sup>, per divenire espediente letterario attraverso il quale inserire riflessioni personali riguardo gli avvenimenti narrati, agglutinandosi in una monodia del singolo intellettuale chiuso in un suo sprezzante distacco dalla *plebaglia*. Una presa di posizione che, a partire dal Rinascimento, confluirà poi a pieno regime nel Barocco, in quanto ideale in un'epoca ove risulta maggiormente

<sup>146</sup> Lucio Anneo Seneca, *Fedra (Phaedra)*, in Seneca, *Tragedie*, cit., p. 405.

<sup>147</sup> Lucio Anneo Seneca, *La follia di Ercole (Hercules Furens)*, in Seneca, *Tragedie*, cit., p. 131.

<sup>148</sup> Lucio Anneo Seneca, *Edipo (Oedipus)*, cit., p. 469.

<sup>149</sup> Giancarlo Gardina, *Introduzione*, p. 14 in Lucio Anneo Seneca, *Tragedie*, cit.

<sup>150</sup> Aristotele, *Poetica*, cit., p. 87.

<sup>151</sup> «blutleeres Mittel, das [...] keinen theatralen Sinn oder Wert an sich zeigt», in Detlev Baur, *Der Chor im Theater des 20. Jahrhunderts*, cit., p. 31.

familiare il destino del singolo rispetto all'universale e, si potrebbe azzardare, ove è più congeniale una drammaturgia nata in un contesto imperiale piuttosto che in una città-stato.

## II. 2. *Ambiguità del coro nella cerimonia liturgica medievale*

A partire dal VI secolo d.C., anche in conseguenza della decadenza dell'Impero Romano, si dissolvono gradualmente le forme spettacolari sin qui definite mentre gli edifici teatrali vengono abbandonati e lasciati decadere. Come è noto, in risposta ad una condanna da parte della Chiesa e all'abbandono dei luoghi istituzionali, nel corso del Medioevo si avrà invece un proliferare di nuove forme spettacolari «fuori dal teatro»<sup>152</sup>.

Spettacolo laico e spettacolo sacro, questa diviene la precisa dicotomia: al primo, almeno fino alla prima metà dell'XI secolo, sono da ascrivere le figure dei giullari, performer declinabili in più competenze, quali l'acrobazia, la danza, la recitazione<sup>153</sup>, al secondo i drammi liturgici. Una dicotomia, però, che presenta continue ibridazioni, come nel caso della lauda drammatica contaminata da feste pagane, durante la Festa dei Folli. Fin dal 911, ad esempio, l'imperatore Corrado I aveva concesso «tre giorni per divertirsi»<sup>154</sup>, quindi un'unione di sacro e profano, basso e alto, mondo ctonio e mondo spirituale, che prevede la partecipazione attiva della comunità e, proprio per questo, diviene un'ulteriore forma di spettacolo tra rito e teatro, nell'inquadramento della *festa*<sup>155</sup> e del carnevale – a cui si appellarono in seguito i riformatori del Novecento – come espressione di una moltitudine e, soprattutto, di una possibile identificazione collettiva:

Il portatore del principio materiale e corporeo non è qui né l'essere biologico isolato, né l'individuo borghese egoista, ma il popolo; un popolo che cresce e si rinnova continuamente nella sua evoluzione. È questo il motivo per cui l'elemento corporeo è così grandioso, esagerato, infinito<sup>156</sup>.

Una festa che si struttura in modi differenti, a seconda del contesto e degli scopi sottesi.

Fin dall'Alto Medioevo, tra la fine del VI e l'inizio del VII secolo, il Concilio di Auxerre stigmatizza che «non è lecito fare in chiesa cori di laici o canti di donne né preparare banchetti», ovvero, come ribadisce il Concilio di Roma nell'anno 826, «ballare, cantare ritmi osceni, tenere e guidare danze, comportarsi come pagani»<sup>157</sup>, quindi cori danzati e cantati iscritti nella logica

<sup>152</sup> Talvolta erano anche ammaestratori di animali, Cfr. Luigi Allegri, *Teatro e spettacolo nel Medioevo*, cit., p. IX.

<sup>153</sup> Luigi Allegri, *Teatro e spettacolo nel Medioevo*, cit. p. 40.

<sup>154</sup> Paola Bignami, *Storia del costume teatrale*, cit., p. 43.

<sup>155</sup> Si rimanda per un approfondimento e bibliografia essenziale alla voce Festa, redatta da Umberto Galimberti e Luigi Allegri, in *Strumenti del sapere contemporaneo*, II, Torino 1985, pp. 310-316.

<sup>156</sup> Michail Bachtin, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare, riso, carnevale e festa nella tradizione medioevale e rinascimentale*, Einaudi, Torino, 1982, p. 24.

<sup>157</sup> *Ivi*, cit., p. 51.

dell'estasi comunitaria, azioni spontanee che esulano dalla funzione teatrale, pur avendo una consapevolezza scenica para-teatrale, come ad esempio le *Passioni* o, in area tedesca, gli *Oberammergau*, che, rimasti in uso fino ai giorni nostri, tendono a costituire i contraltari suggestivi a cui appellarsi per una riteatralizzazione del teatro<sup>158</sup>, secondo le facili stigmatizzazioni di coralità come universo teatrale e come ritrovamento di uno spazio circolare di interazione.

Il nostro percorso di analisi prevede, però, come paradigma la consapevole presenza di uno strumento performativo sia da parte del pubblico che dei coreuti stessi, non in quanto «rappresentazione di sé a sé»<sup>159</sup>, ma «rappresentazione di altro da sé»<sup>160</sup>.

Un esempio rivelante per la storia del coro teatrale è rappresentato dall'evoluzione del *Quem Quaeritis* e della *Visitatio Sepulchri*, cerimonie liturgiche che, a partire dal X secolo, saranno strettamente connesse alle celebrazioni della Pasqua o del Natale. Non è certamente questa la sede nella quale tentare una definitiva risposta a ciò che concerne la problematicità dell'ambito di studi di questo specifico periodo, sempre minata dalla cosiddetta *schizoide Methodik*<sup>161</sup> che tende a voler trattare l'intera produzione drammatica medievale come un *unicuum* onnicomprensivo secondo il «falso principio di una creazione liturgica appositamente come apparato visivo per il popolo e non come l'immanente rammentare gli accadimenti sacri durante lo svolgimento della messa»<sup>162</sup>.

Una letteratura, quindi, da considerarsi come frutto di un processo spontaneo ed insito, immanente, nella stessa struttura dell'evento liturgico secondo tempi e modulazioni diversi non inquadrabili in un modello unico. Per dimostrare questo assunto, Drumbl riporta un esempio specifico: nel *Quem Quaeritis* il coro «non è il personaggio ma il celebrante di una cerimonia»<sup>163</sup>, una cerimonia-rito, ove non si rappresenta altro da sé, ma sé a sé, mentre nel caso della *Visitatio II*, concernente la *Visitatio sepulchri* – la cui origine è situata dallo studioso nel monastero tirolese di Innichen nella seconda metà del XII secolo – rimane una traccia indelebile di una peculiare evoluzione: se nel *Quem Quaeritis* sin dall'inizio si presenta una ambiguità di fondo tra il ruolo storico e il ruolo ecclesiastico dei cosiddetti *confessores*, questa stessa ambivalenza torna anche nella *Visitatio II*, ma «i due ruoli non coesistono più nelle stesse persone chiamate *christicolae*» e

<sup>158</sup> Durante il Medioevo si stabilizza la tendenza a rappresentare il 'popolo' attraverso cori cantati – talvolta costituiti da un singolo interprete declamante e canto all'unisono, altre volte tutti i partecipanti alla liturgia si univano in un unico coro cantato – come, poi, accadrà frequentemente nel Novecento – i quali talvolta, non secondo un'evoluzione lineare, possono assumere anche funzione epica.

<sup>159</sup> Luigi Allegri, *Teatro e spettacolo nel Medioevo*, cit., p. 43.

<sup>160</sup> *Ibidem*.

<sup>161</sup> Definizione di H. Kuhn, *Aspekte*, riportata da Johann Drumbl, *Quem Quaeritis. Teatro sacro dell'Alto Medioevo*, Bulzoni, Roma 1981, p. 67. Durante questo periodo abbiamo, comunque, la nascita e l'istituzione dei cori liturgici mentre il luogo deputato all'interno della chiesa, ove frati ma anche laici, o voci bianche, eseguono canti corali a cappella, sarà chiamato coro.

<sup>162</sup> «[...] falsche Grundauffassung einer liturgischen Schöpfung als Schaustellung für das Volk und nicht als immanente Vergegenwärtigung des Heilsgeschehens im gottesdienstlichen Vorgang», H. De Boor, *Textgeschichte* in J. Drumbl, cit., p. 72.

<sup>163</sup> Luigi Allegri, *Teatro e spettacolo nel Medioevo*, cit., p. 146.

«sono affidati separatamente l'uno a due cantori (le 'Marie' e gli 'apostoli') e l'altro al coro»<sup>164</sup>, il quale non resta il semplice destinatario ma diviene «per usare un termine decisamente moderno – 'regista' che introduce le due 'visite' al sepolcro, quella delle 'Marie' e quella degli apostoli con due antifone apposite»<sup>165</sup>, ovvero assume specifiche competenze narrative e rappresentative, simili al ruolo del *meneurs de jeu*<sup>166</sup> ovvero di colui che, con in mano la bacchetta (*baculus*), coadiuvava la fruizione diacronica dello spettacolo. In questo caso, quindi, il coro ritorna consapevolmente – anche se come puro canto avulso da altri intenti performativi – e rappresenta un altro da sé in un rapporto privilegiato con gli astanti, ovvero una schiera formata dai fedeli chiamati a partecipare alla cerimonia rituale e al contempo attiva nella rappresentazione, esattamente come il coro greco era formato da cittadini, con la specifica funzione immersiva in una medesima scaturigine del teatro dal rito<sup>167</sup>. Il parallelismo diviene ancora più evidente se si pensa che proprio in quel periodo il teatro era divenuto estraneo e, quindi, le istanze rappresentative del 'collettivo sapenziale' si ripropongono spontaneamente, secondo la medesima evoluzione avvenuta nel V secolo a. C.

Al contempo, però, del teatro 'istituzionale' era rimasta una traccia descrittiva «contenuta nelle enciclopedie cristiane debitorie di antiche fonti demonizzanti [...] e impegnate in un'azione di filtro non neutro dei dati della cultura classica»<sup>168</sup>, per cui, paradossalmente, se lo strumento performativo risorge spontaneamente nell'esperienza pratica, non uguale destino subisce il coro teatrale nel momento in cui irrompe come entità a sé nella riflessione sui generi drammatici e la loro messa in scena. La collisione fra l'ambito letterario e rappresentativo aveva portato a una netta suddivisione fra il gesto e la parola, anche dovuta all'evoluzione del *mimus* a partire dall'epoca romana, così accade che, in ambito erudito, ci si possa imbattere in descrizioni di tale natura:

Tragedie e commedie solevano essere recitate in questo modo. Il teatro era un'area semicircolare, nel cui mezzo c'era una casetta detta scena; nella casetta c'era un pulpito; sul pulpito saliva il poeta e leggeva ad alta voce il suo testo; fuori, invece, stavano gli attori, compito dei quali era riprodurre nei gesti e negli atteggiamenti del corpo ciò che il poeta veniva dicendo dal pulpito, adattandolo a ciascun personaggio<sup>169</sup>.

Eppure proprio nei testi classici e nelle poetiche antiche, oltre che nella pratica dei giullari e delle rappresentazioni medievali – le quali avranno un notevole influsso sull'identificazione tra coro e

<sup>164</sup> Johann Drumbl, *Quem Quaeritis. Teatro sacro dell'Alto Medioevo*, cit., p. 234.

<sup>165</sup> *Ivi*, p. 234.

<sup>166</sup> Franco Perrelli, *Storia della scenografia*, cit., p. 41.

<sup>167</sup> Mario Apollonio, non a caso, recupererà il dramma liturgico come esempio su cui fondarsi per la creazione di un teatro con funzione sociale attraverso la definizione del coro-pubblico, come vedremo più avanti. Cfr. Mario Apollonio, *Storia dottrina prassi del coro*, Morcellania, Brescia 1956, pp. 59-71.

<sup>168</sup> Luigi Allegri, *Teatro e spettacolo nel Medioevo*, cit., p. 271.

<sup>169</sup> Si tratta del commento all'*Hercules furens* di Nicola Trevet, autore trecentesco. Il testo in latino – posto come didascalia della miniatura del codice Vaticano Urbinense 355, raffigurante, appunto, la situazione descritta dal Trevet e contenuta in E. Franceschini (a cura di), *Il commento di Nicola Trevet al Tieste di Seneca*, Milano 1938 – è riportato in italiano in Luigi Allegri, *Teatro e spettacolo nel Medioevo*, cit., p. 270.

allegoria – era rimasta una testimonianza concreta del personaggio collettivo per eccellenza impossibile da ignorare.

### II. 3. Riflessioni intorno al coro tragico e la sua ‘invenzione’ nel Cinquecento

Alla fine del Quattrocento e per tutto il Cinquecento, dunque, la cultura classicista degli eruditi umanisti tenta di ridefinire il teatro, di riscoprirlo attraverso gli esempi dell’antico quali il *De Architectura* di Vitruvio da una parte e le poetiche di Aristotele<sup>170</sup> e di Orazio dall’altra. Una riscoperta del teatro che si dispiega sotto forma privata, recitata all’interno di cortili e palazzi, presso le corti o le Accademie le quali daranno un notevole impulso alla scelta del repertorio<sup>171</sup>.

La consapevole riflessione intorno al coro teatrale appare prepotentemente quando si ‘riscopre’ la tragedia, per una logica evoluzione, in quanto, come affermato precedentemente, nel caso della Commedia – già a partire dall’ellenistica *Nea* – le parti corali erano state eliminate.

Un’analisi di questi tentativi non deve indurre a cercare gli slittamenti rispetto ad un nucleo originario, proprio per non cadere nell’inganno di uno sguardo a posteriori che indugi su errori in realtà logicamente inesistenti:

La biga alla locomotiva, e non viceversa. Si parla di incomprensioni di Vitruvio, come se l’«invenzione» del teatro non fosse l’*effetto* anche di quelle incomprensioni. Si parla di tradimenti, come se la traiettoria *verso* il teatro antico fosse invece una traiettoria *dal* teatro antico. Si parla di difetti ed errori, come se non si trattasse, com’è ovvio, di scoprire lo sconosciuto ma, al contrario, di rilevare il già noto<sup>172</sup>.

Lo sconosciuto, il coro tragico diviene, quindi, «*inventio* come ritrovamento e come creazione»<sup>173</sup>. Una creazione *ex novo* rafforzata dalla mancanza di dati, e, si ribadisce, dalla stessa natura ibrida di questo strumento come appare attraverso le sue rimanenze materiali, per cui, a partire proprio dal XVI secolo inizia il filone dell’*invenzione del coro* che ci porterà fino ai giorni nostri secondo una formulazione ogni volta diversa grazie alla natura del rapporto tra il concetto rappresentativo teatrale e l’ambito sociale in cui questo ritorna.

Il tardo Rinascimento europeo guarda soprattutto all’esempio dell’opera seneciana pur quando riflette sul repertorio classico, al primato del lamento rispetto all’azione, secondo una mentalità

<sup>170</sup> La prima traduzione in latino della *Poetica* di Aristotele appare nel 1498 a cura di Giorgio Valla.

<sup>171</sup> Le commedie di Plauto e Terenzio e le tragedie di Seneca in latino, le cui rappresentazioni furono promosse, ad esempio, dall’Accademia di Pomponio Leto a Roma.

<sup>172</sup> Franco Ruffini, *Teatri prima del teatro. Visioni dell’edificio e della scena tra Umanesimo e Rinascimento*, Bulzoni, Roma 1983, pp. 23-24.

<sup>173</sup> Fabrizio Cruciani, *Presentazione* al fascicolo monografico dedicato allo spettacolo del Cinquecento, «Biblioteca Teatrale», VI, 1974, nn. 15-16, p. 3.

allegorica di derivazione medievale che identifica la tragedia come *exemplum* da cui apprendere il dominio delle passioni e come prodotto d'ingegno da ascriversi, nonostante i tentativi di messa in scena, in primo luogo alla sfera letteraria esattamente come la trattatistica cinquecentesca, sia a causa delle affermazioni dello stesso Aristotele riguardo ad una completa autonomia letteraria della poesia drammatica<sup>174</sup> che in seguito all'evoluzione della teatralità a partire dall'epoca latina<sup>175</sup>.

Nella prima tragedia scritta in volgare senza rime, la *Sofonisba* (1514/1515), dal fisico, architetto e letterato Giangiorgio Trissino – stampata nel 1524 e messa in scena nel 1562 nella Basilica di Vicenza da parte di Andrea Palladio – vi è un largo uso del coro<sup>176</sup>, il rispetto delle tre unità e la compresenza di non più di tre personaggi dialoganti per volta mentre la trama è di origine latina, da un episodio della seconda guerra punica raccontata da Livio (Sofonisba è la figlia del comandante Asdrubale), quindi è già presente quella contaminazione fra il mondo classico e latino che si ritroverà, a partire dalla nascita del teatro moderno, in tutte le riflessioni e le modellazioni intorno al tragico.

Difatti è proprio l'*Ars Poetica* oraziana, più che la *Poetica* di Aristotele, ad influenzare la drammaturgia posteriore, anche attraverso occasionali refusi in alcuni commentari. La convinzione, ad esempio, che anticamente il corifeo fosse l'unico a declamare le parti corali degli *epeisodia*, in versi giambici, è dipesa anche da una specifica interpretazione – a partire da Bernardino Daniello nel 1536 – di un passaggio oraziano: l'«*officium(que) virile*»<sup>177</sup>, «l'ufficio individuale» inteso come il compito di un singolo uomo e non come l'azione del coro all'unisono<sup>178</sup>.

Robortello, nel suo *In librum Aristotelis De Arte Poetica Explicationes*<sup>179</sup>, del 1548, differenzia ancora affermando che il corifeo greco declamava le parti parlate, mentre il coro cantava, e Alessandro Piccolomini, nel 1572, nelle sue *Annotazioni nel libro della Poetica d'Aristotele*, giunge alla definitiva formulazione del coro come unione di due diverse componenti performative, un declamatore singolo in qualità di rappresentante che interagisce con gli altri personaggi e i canti

<sup>174</sup> «L'efficacia della tragedia infatti si conserva anche senza la rappresentazione e senza gli attori ed inoltre per la messa in scena è più autorevole l'arte della scenografia che non quella della poetica», in Aristotele, *Poetica*, cit., p. 71.

<sup>175</sup> Su questo cfr. Marco De Marinis, *Aristotele teorico dello spettacolo*, in AA.VV., *Teoria e storia della messinscena nel teatro antico*, Costa & Nolan, Genova, 1991, pp. 9-23.

<sup>176</sup> Già dopo qualche decennio il coro viene isolato e ridotto funzione di mero interludio, con caratteristiche allegoriche, come il «Coro delle Virtù» ne l'*Horatia* di Aretino (1546).

<sup>177</sup> «Actoris partes chorus officiumque virile», Quinto Orazio Flacco, *Arte poetica*, introduzione e commento di Augusto Rostagni, Loescher, Torino 2002, p. 57.

<sup>178</sup> «Il coro sostenga la parte e l'ufficio individuale d'un attore» in Quinto Orazio Flacco, *L'arte poetica*, G. Fiandra (a cura di), cit., p. 28.

<sup>179</sup> Nella stessa opera sono contenuti altri cinque trattati in cui Robortello applica i principi aristotelici a generi poetici non trattati dallo stesso Aristotele, presenti con il titolo di *Explicationes de satyra, de epigrammate, de comoedia, de elegia, de salibus*, in Bernard Weinberg (a cura di), *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*, Vol. I, Laterza, Bari 1970, pp. 493-537.

eseguiti all'unisono dal tutto il gruppo<sup>180</sup>. Friedrich Klein riporta un esempio ancora più eclatante, estratto dal compendio di Robortello: Orazio, in accordo con quanto affermato da Aristotele, descrive il coro come «actoris partes», quindi con funzione di attore, in Robortello questa formula diviene «authoris partes»<sup>181</sup>, da qui un decisivo rafforzamento del coro secondo il modello seneciano, con funzione di commento e portavoce del punto di vista dell'autore, eliminando definitivamente una sua possibile interazione attiva negli accadimenti.

Una serie di invenzioni e slittamenti dovuti proprio al rapportarsi con un elemento ignoto, come ricorda Giraldo Cinzio, nella dedica<sup>182</sup> rivolta al Duca Ercole d'Este di Ferrara – apposta all'inizio della sua tragedia *Orbecche* modulata non sul modello antico greco ma su quello seneciano, soprattutto nella ricerca di effetti orrorifici che in seguito andranno ad influenzare il teatro elisabettiano e spagnolo<sup>183</sup> – datata 1541:

E posto che ciò sia difficile in ogni sorte di composizione, egli è sommamente difficile quando altri si dà a scrivere in quella maniera de' poemi che sono stati per tanti secoli tralasciati. [...] et appresso e' Greci, che la tragedia trovarò, et appresso e' Latini, togliendola da essi, senza alcun dubbio, assai più grave la fecero. Et ancota ch' Aristotile ci dia il modo di comporle, egli oltre la sua natia oscuritade, la quale (come sapete) è somma, riman tanto oscuro e pieno di tante tenebre – per non vi essere gli auctori de' quali egli adduce l'autoritadi e gli essempli per confirmazione degli ordini e delle leggi ch'egli impone agli scrittori d'esse – ch' a fatica è intesa non dirò l'arte che egli insegna, ma la diffinitione ch'egli dà della tragedia<sup>184</sup>.

Ciò portò, a causa soprattutto di una *forma mentis* cortigiana, ad integrare i precetti aristotelici con quanto indicato nei testi latini maggiormente familiari, creando sorte di parafrasi riscontrabili ad esempio nella V e VI parte della *Poetica* del Trissino (1549 ca.):

Il coro poi si introduce di uomini o di donne savii e buoni e compassionevoli et amorevoli agli afflitti, e quasi rappresenta la persona del poeta. Ma quantunque il detto coro si introduca ne tragedie di quindici persone [...] nondimeno una sola di esse persone dee parlare e dee essere parte della tragedia et operare

<sup>180</sup> In Friedrich Klein, *Der Chor in den wichtisgen Tragödien der französischen Renaissance*, Erlangen, Leipzig 1897, p. 128.

<sup>181</sup> Robortello, *ivi*, p. 132.

<sup>182</sup> Contenuta, con il titolo di *Dedica all'«Orbecche»* in Bernard Weinberg (a cura di), *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*, cit., Vol. I, , pp. 409-413.

<sup>183</sup> In Spagna l'interesse nei confronti della tragedia sorge a metà del Cinquecento attraverso, appunto, la riflessione intorno al trattato aristotelico e a quello oraziano, oltre che alle tragedie seneciane; particolarità fu una maggiore libertà nel seguire i precetti, ad esempio una suddivisione in tre atti piuttosto che in cinque, e la quasi totale scomparsa del coro, fatta eccezione per rarissimi esempi. Cfr. Daniela Capra, *I Secoli d'Oro del teatro spagnolo*, in Roberto Alonge e Guido Davico Bonino (a cura di), *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, Einaudi, Torino 2000, *La nascita del teatro moderno*, Vol. I, pp. 669-803.

<sup>184</sup> Giraldo Cinzio, *Dedica all'«Orbecche»*, in Bernard Weinberg (a cura di), *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*, cit., p. 411.

insieme con gli altri, come si vede che fanno appresso Sofocle et Euripide. Le altre persone poi del detto coro denno tutte entrare nei luochi opportuni, cioè nei fini degli atti o vero degli episodii, e cantar denno cose appertinenti alla azione et alla favola e non diverse o discrepanti da essa, il che specialmente fece Sofocle<sup>185</sup>.

Il Trissino, classicista, unisce entrambe le formulazioni e indica come imprescindibile la sobrietà e l'istanza morale sino ad indicare chiaramente come il coro sia rappresentante dell'autore stesso, ribadendo la presenza di una sola persona declamante che interagisca con gli altri attori attraverso la legittimazione degli esempi dell'antico, mentre l'intero gruppo, composto da quindici coreuti come indicato da Aristotele, può intervenire unicamente alla conclusione dei singoli atti – da lui identificati come identici agli *epeisodia* – e cantare unicamente ciò che è pertinente agli accadimenti narrati. La consapevolezza che i greci cantassero influisce sulla scelta di un linguaggio in versi che si adatti all'esecuzione delle tipologie canore a lui contemporanee:

Vero è che si come gli antiqui poeti nelli loro cori poneano ditirambi et anapesti, i quali si cantavano, a me è paruto in vece di quelli usare nella lingua nostra canzoni e rime che sono cose attissime a cantarsi, le quali però denno essere convenienti alla materia di che la tragedia tratta<sup>186</sup>.

Il percorso non fu, però, scevro da diatribe e ripensamenti fra chi piegava all'occorrenza i precetti stilistici e chi, invece, desiderava una più profonda attinenza filologica. Il Cinzio, in una lettera<sup>187</sup> (1543) al duca – scritta dopo che un cenacolo di «begli ingegni e nobili spiriti»<sup>188</sup>, intervenuto alla lettura (*recitatio*) della *Didone*, gli aveva mosso diverse obiezioni – delinea una serie di precetti da seguire nella composizione della tragedia, come il l'obbligo di affidarsi sia ad Aristotele che a Orazio, giudicati identici, l'essere consapevoli però della superiorità della tragedia romana senza dimenticare la necessaria innovazione e esplicita ciò che accomuna il pensiero tra Cinquecento e Seicento ovvero una diffidenza cortigiana nei confronti del popolo per cui il coro greco, identificato appunto con la plebe, diviene elemento indecoroso.

Riguardo alla scelta della suddivisione in atti, indicata nella poetica oraziana e contestata dai puristi aristotelici, egli afferma:

i Greci questo artificio non usarono, perché mai la scena non rimaneva vòta appresso a loro. Perché sempre vi era il coro, come oltre all'auttorità di Aristotele si vede manifestatamente nelle favole greche che

<sup>185</sup> Trissino, *Poetica*, in Bernard Weiberg (a cura di), *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*, cit., p. 23. Intero brano, pp. 6-90. Vol. II.

<sup>186</sup> *Ivi*, p. 44.

<sup>187</sup> Contenuta, con il titolo di *Lettera sulla tragedia*, in Bernard Weinberg (a cura di), *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*, cit., Vol. I, pp. 469-486.

<sup>188</sup> *Ivi*, p. 469.

hanno superata l'ingiuria del tempo. *Ma tengo certo che in questa parte molto meglio vedessero i Romani [che] i Greci, imperò che non è punto verisimile che le grandi e signorili persone vogliano trattare le azioni di molta importanza, come sono quelle che vengano nelle tragedie, nella moltitudine delle genti, quantunque famigliari*<sup>189</sup>.

A causa, quindi, della suddivisione netta dei generi – tragedia, commedia e favola pastorale – che andava cristallizzandosi, fra sperimentazioni e ripensamenti, nel corso del Cinquecento, il coro subisce nuovamente un isolamento in conseguenza della sua irriducibile natura ibrida; in quanto rappresentante del popolo non può essere contemplato nella tragedia, intesa come «imitazione di una azione nobile»<sup>190</sup>, da inquadrarsi nell'aura cortigiana<sup>191</sup> lontana dal quel volgo che è soggetto specifico della commedia, mentre può al contrario, integrarsi perfettamente all'interno del genere misto, la tragicommedia e la favola pastorale anche grazie alla sua natura multimediale. Il coro lentamente ritorna ad essere intermezzo – o forse non si allontanò mai da questo stadio – ovvero frammento virtuosistico da inserire durante le pause fra un atto (o quadro) e l'altro, in quello spazio della rappresentazione per tradizione votato a un maggiore libertà spettacolare, mentre:

il vedere ivi molte fiato stare una moltitudine di persone, come è quella del coro, muta e senza necessità, occupare la scena, arreca noia e fastidio agli spettatori<sup>192</sup>.

#### *II. 4. Una caso paradigmatico: l'Edipo tiranno a Vicenza*

L'imbarazzo verso il coro teatrale si ripresenta a partire dalla nascita del teatro moderno, nel momento stesso della sua re-invenzione: esso è confuso con la massa di comparse, oppure con gli *intermedi spettacolari* sviluppatasi a partire dalla fine del Quattrocento, nel diretto legame istituito fra coreutica e danza teatrale mentre conosce nuova linfa rappresentativa grazie alla scaturigine del teatro gesuita, a partire dal Cinquecento e poi per tutto il Seicento.

Prima, però, di analizzare questa proteiforme evoluzione, preme analizzare in modo approfondito ciò che avvenne in occasione della prima messa in scena di una tragedia greca tradotta in volgare<sup>193</sup> in un teatro permanente.

<sup>189</sup> Giraldo Cinzio, *Lettera sulla tragedia*, in Bernard Weinberg, cit., p. 477. Corsivi nostri.

<sup>190</sup> Aristotele, *Poetica*, cit., p. 67. Non si ripercorre in questa sede, ritenendoli appurati, l'evoluzione e definizione dei tre generi nella trattatistica cinquecentesca.

<sup>191</sup> Paolo Beni da Gubbio esplicita nel suo commentario alla *Poetica* aristotelica, nel 1613, un giudizio negativo nei confronti del coro antico, stigmatizzandolo come *plebaglia*. Cfr. Friedrich Klein, *Der Chor in den wichtigen Tragödien der französischen Renaissance*, cit., p. 137.

<sup>192</sup> Giraldo Cinzio, *Lettera sulla tragedia*, in Bernard Weinberg, cit., pp. 478-479.

<sup>193</sup> Helmut Flashar, *Inszenierung der Antike*, cit., p. 27.

Nel 1580 l'Accademia Olimpica di Vicenza<sup>194</sup> decide di costruire uno spazio che sia residenza degli Accademici e «insieme teatro et scena per pubblici spettacoli a perpetua conservation(e)»<sup>195</sup>: una struttura progettata sul modello vitruviano, con l'area dell'orchestra a semiellissi e un imponente *frons scaenae*, contaminata già da alcuni elementi del posteriore teatro all'italiana, quali un loggiato sviluppato in verticale e, soprattutto, l'inserimento ai limiti della *càvea* – per volontà dello Scamozzi, di formazione peruzziana e serliana – di due ali murarie che permettessero l'inserimento di un sipario a caduta, come netta suddivisione tra lo spazio della scena e della sala<sup>196</sup>. Particolare che contribuisce non poco al trattamento del coro nella rappresentazione in quanto lo spazio di raccordo, l'orchestra, viene eliminato e sostituito da un ampio proscenio aggettante quasi sino al limite dei gradoni.

Per battezzare il luogo si opta per la rappresentazione dell'*Edipo re* di Sofocle, in base a quanto indicato nella *Poetica* aristotelica<sup>197</sup>, tragedia della quale Orsatto Giustiniani elabora una riduzione, intitolata *Edipo tiranno*, in volgare e in versi endecasillabi con il preciso scopo di non «allontanarsi dalla facilità, et purità del parlare»<sup>198</sup>.

Il *corago* chiamato ad impegnarsi in questa difficile impresa di prima messa in scena tragica in uno spazio originale creato per l'occasione, è quello stesso Angelo Ingegneri che in seguito redigerà (nel 1598, a distanza di dodici anni dalla rappresentazione<sup>199</sup>) il trattato *Della poesia rappresentativa e del modo di rappresentare le favole sceniche*<sup>200</sup>, che diede un notevole impulso al definirsi ed evolversi della spettacolarità barocca. Buona parte delle formulazioni e descrizioni in esso contenute sono già presenti nel *Progetto* di messa in scena dell'*Edipo tiranno*, elaborato con lo scopo di costituire un *exemplum* per i posteri oltre che pretesto per una difesa del genere misto, unione di tragico e comico, ovvero della favola pastorale. Ciò non stupisca in quanto la nascita del dramma per musica, di lì a poco, si originerà anche dalla convinzione di una restituzione della vera tragedia<sup>201</sup> secondo il mito dell'Arcadia che, in ambiente cortigiano, aveva già ricreato le premesse per la scaturigine del *balletto* attraverso spettacoli mitologici ed allegorici, a partire dalla seconda

<sup>194</sup> Fondata nel 1555.

<sup>195</sup> Lionello Puppi, *Breve Storia del Teatro Olimpico*, Neri Pozza, Vicenza 1977, p. 22.

<sup>196</sup> Teorizzato da Andrea Palladio e completato da suo figlio Silla e Vincenzo Scamozzi. Non è questa la sede per ripercorrere le tappe della progettazione e costruzione di un teatro che costituisce il prodromo del modello all'italiana. Per approfondimenti si rimanda, fra gli altri, a Lionello Puppi, *Breve Storia del Teatro Olimpico*, Neri Pozza, Vicenza 1977, Ludovico Zorzi, *Il teatro e la città. Saggi sulla scena italiana*, Einaudi, Torino 1977, Stefano Mazzoni, *L'Olimpico di Vicenza: un teatro e la sua «perpetua memoria»*, Le Lettere, Firenze 1998.

<sup>197</sup> Come è noto Aristotele indica più volte l'*Edipo* come esempio massimo di *peripezia*, *riconoscimento* e *fatto orrendo*. Cfr. Aristotele, *Poetica*, cit., pp. 81-83.

<sup>198</sup> Alberto Gallo, *La prima rappresentazione al Teatro Olimpico, con i progetti e le relazioni dei contemporanei, il Polifilo*, Milano 1973, Introduzione, pp. XLIII-XLIV.

<sup>199</sup> L'*Edipo tiranno* andò in scena il 3 marzo 1585.

<sup>200</sup> Pubblicato la prima volta nel 1598, Baldini, Ferrara, il trattato è contenuto anche in Ferruccio Marotti, *Lo spettacolo dall'umanesimo al manierismo*, cit., pp. 271-308.

<sup>201</sup> Tessari, *La drammaturgia da Eschilo a Goldoni*, cit., p. 123.

metà del Quattrocento. La tragedia greca, esattamente come il dramma satiresco, è multimediale e la sua rappresentazione<sup>202</sup> «consta di tre parti: d'Apparato, d'Attione, et di Musica»<sup>203</sup>, mentre «L'attione consiste in due cose, nella voce et nel gesto»<sup>204</sup> – sono definizioni dell'Ingegneri contenute all'interno del *Progetto* che si ripresentano praticamente identiche nel trattato posteriore<sup>205</sup>, esattamente come il riferirsi con orgoglio alla magnificenza del seguito di Edipo e di Giocasta<sup>206</sup>, il primo costituito da ventotto figuranti e il secondo da venticinque, tutti riccamente vestiti; un'ostentazione non poco influenzata dalla tradizione dei cortei celebrativi<sup>207</sup> secondo l'ottica del meraviglioso e del decoro, di chiara derivazione cortigiana.

Una schiera di persone da non confondersi, però, con il coro, il quale induce a riflessioni specifiche grazie alla volontà di restituzione filologica presente all'interno di un'operazione nata in seno accademico. Il cenacolo degli studiosi è consapevole della natura a sé del coro tragico e dell'esigenza di una riflessione specifica sulla metodica rappresentativa, per cui si nomina, ad esempio, una commissione di sei accademici con l'incarico di:

determinare se fia meglio inserir concerti di musica vocale et instrumentale in ciascuno de' cori, a fine che serva per intermedij, o per lasciar i cori intieri, et la Tragedia continuata, introducendovi in altro modo la musica<sup>208</sup>.

A un'altra commissione di sei accademici è affidato, invece, il compito di sovrintendere alla composizione della «musica sopra li cori con accomodata imitatione»<sup>209</sup>, appunto perché il testo pronunciato dal coro risulti comprensibile, in quanto direttamente integrato nello svolgersi degli accadimenti e, in seguito anche alla volontà dell'Ingegneri convinto che il coro greco fosse costituito da sole voci umane, si opta per il canto a cappella.

La composizione è affidata, dopo la defezione di Filippo de Monte, ad Andrea Gabrieli, organista della Cappella ducale di Venezia, che, allo scopo di rendere intelligibili i versi, scrive la melodia in modo da far corrispondere ad ogni sillaba del testo una sola nota di uguale durata, così da agevolare l'intonazione delle singole parole del canto contemporaneamente e al medesimo

<sup>202</sup> L'altro fondamentale trattato in materia di rappresentazione scenica, del quale non tratteremo in questa sede – che ebbe, però, minore fortuna e diffusione – è Leone de' Sommi, *Quattro dialoghi in materia di rappresentazioni sceniche*, Ferruccio Marotti (a cura di), Il Polifilo, Milano 1961.

<sup>203</sup> *Progetto di Angelo Ingegneri* in Alberto Gallo, *La prima rappresentazione al Teatro Olimpico*, cit., p. 8.

<sup>204</sup> *Ibidem*.

<sup>205</sup> Cfr. Ferruccio Marotti, *Lo spettacolo dall'umanesimo al manierismo*, cit., pp. 271-272.

<sup>206</sup> Furono impiegati attori non professionisti, con un desiderio di verosimiglianza tale che fece impiegare un uomo cieco nel ruolo di Tiresia, mentre nel caso di Giocasta vi furono aspre critiche, perché troppo giovane e formosa e, quindi, non adatta.

<sup>207</sup> Franco Perrelli, *Storia della scenografia*, cit., p. 70.

<sup>208</sup> Vicenza, Biblioteca Civica Bertoliana, ms. Accademia Olimpica, busta I, libro E, f. 22, in Alberto Gallo, *La prima rappresentazione al Teatro Olimpico*, cit., p. LII.

<sup>209</sup> *Ivi*, p. LIII.

ritmo<sup>210</sup>. Riguardo al movimento in scena, la convinzione generale è che la danza del coro greco sia molto simile alla *moresca*<sup>211</sup>, antica danza pantomimica eseguita in ambito cortigiano da ballerini professionisti, come confermato ad esempio dal Giraldi Cinzio:

Et mi credo io, che que' momenti fussero, come quelli delle moresche, che si fanno hoggidì da noi a misura del suono<sup>212</sup>.

L'Ingegneri, invece, richiede che il passo del coro, al momento della sua entrata abbia una qualità di movimento assimilabile né alla danza né a un quotidiano procedere, secondo un'ottica di sobrietà e di decoro che lo introduca a diretto contatto con gli altri personaggi, senza assumere quelle movenze ballettistiche che lo estranierebbe dal contesto spettacolare:

devrebbe essere con gravi giri, et etiando con qualche larga; et riposata rivolta, si ch'il suo moto non havesse già del ballo a fatto, ma non fosse ancora semplice camminare<sup>213</sup>.

Il corago è, quindi, influenzato dagli assunti oraziani che inducono a suggerire un atteggiamento del coro, e in particolare del corifeo, che sia «sempre verso tutti abundantissimo di rispetto e d'ottimo desiderio»<sup>214</sup>, accentuato anche dall'aspetto fisionomico, per cui i coreuti non solo debbono essere di età matura ma anche presentare una differente altezza così da offrire la percezione di una moltitudine variegata:

il coro devria esser di quindici persone secondo Sofocle, ma sarà di più se così parrà a chi farà rappresentar la tragedia; in ogni caso tutti saranno vecchi d'età e venerandi di presenza, ma dell'una cosa e dell'altra variati fra di loro, e anco di statura, ciascuno di essi però devendo ecceder la mediocrità. E è d'avvertire che quel di costoro il qual quasi guida e capo degli altri farà la parte parlante ovvero istrionica, rappresenti in tutte le cose maggior gravità dei quattordici rimanenti<sup>215</sup>.

<sup>210</sup> *Ivi*, p. LV.

<sup>211</sup> La *moresca* è la danza più citata nei documenti a partire dal XV secolo e diviene la protagonista per eccellenza delle feste di corte, ma «si tratta di uno di quei termini che nella storia della danza sfuggono ostinatamente a ogni precisa definizione e spiegazione», tanto da divenire l'indicazione generale per danze pagane, da *Morisco*, nome spagnolo che sta per moro. Cfr. Curt Sachs, *Storia della danza*, cit., p. 368-369 e pp.376-377.

<sup>212</sup> *Discorsi di M. Giovambattista Giraldi Cinthio intorno al comporre de i Romanzi, delle Commedie, e delle Tragedie, e di altre maniere di Poesie* (1554), in Alberto Gallo, cit., *La prima rappresentazione al Teatro Olimpico*, cit., p. XLIX, nota 22. Uguale conclusioni anche da parte di Niccolò Rossi, accademico vicentino: «Entrava il choro anticamente... con un saltar e con leggiadria a guisa di moresca», *Discorsi di Nicolo Rossi vicentino academico Olimpico intorno alla Tragedia* (1590), in Alberto Gallo, cit., p. XLIX, nota 23.

<sup>213</sup> Angelo Ingegneri, *Della poesia rappresentativa e del modo di rappresentare le favole sceniche*, in Alberto Gallo, cit., p. XLVI.

<sup>214</sup> Angelo Ingegneri, *Progetto*, in Alberto Gallo, cit., p. 25.

<sup>215</sup> *Ivi*, p. 12.

Un'aurea grave e ieratica che emani anche dall'abito, per cui i coreuti indosseranno abiti con sottane lunghe e «cappelletti alla greca», rossi e azzurri in quanto sono i colori che identificano i cittadini, mentre il corifeo, l'unico a «ragionar nella favola, doverà esser più riccamente e più maestosamente vestito»<sup>216</sup>, in quanto a diretto contatto con i protagonisti.

Il corteo celebrativo induce ad una visione dello messa in scena secondo la tradizione del quadro vivente per cui il coro, una volta entrato in scena, dovrà formare «un mezzo ovato, e quivi canterà la sua canzone»<sup>217</sup>, mantenendo questa disposizione per tutto il tempo che rimarrà in scena o, una volta rimasto solo, «saria ben ch'ei sedesse»<sup>218</sup>, disponendosi secondo figure fisse, coadiuvato dalla ripartizione del pavimento in quadrati di marmi di due differenti colori, espediente utile anche per ottenere un maggiore inquadramento prospettico<sup>219</sup>.

La rappresentazione non riscosse, però, particolare fortuna e molte furono le critiche lanciate dai puristi aristotelici. Antonio Riccoboni in particolare – professore di eloquenza greca e latina a Padova, che pochi anni prima, nel 1579 aveva pubblicato le traduzioni latine della *Poetica* e della *Retorica* di Aristotele (accompagnate, nello stesso anno e in anni successivi, da commenti<sup>220</sup> e parafrasi) – mosse, nella sua *Lettera* scritta all'Ingegneri come commento alla rappresentazione, una serie di aspre critiche. In particolare, nel caso del trattamento scenico del coro tragico, un grave errore fu che il personaggio collettivo fosse costituito «da una sola sorte di istrioni che hanno solamente cantato, e così è stato defraudato Sofocle del ballo e del suono»<sup>221</sup>, intendendo con quest'ultimo l'accompagnamento strumentale specifico dell'auleta. Riguardo al corifeo ecco che si ripresentava la problematica della suddivisione fra l'ambito cortigiano e il volgo assieme al dubbio che non fosse unicamente il corifeo a declamare, ma anche coreuti secondo l'ottica della folla:

pareva molto strana a discostarsi molto affettatamente dalla moltitudine corica e mettersi a pari del re, di maniera che rappresentasse un particolare interlocutore e non una persona del popolo [...] Oltraché non sono certo che fosse una sola persona del coro e non più, delle quali con maggiore similitudine ora l'una ora l'altra parlasse<sup>222</sup>.

<sup>216</sup> *Ivi*, p. 16.

<sup>217</sup> *Ivi*, p. 23.

<sup>218</sup> *Ivi*, p. 24.

<sup>219</sup> Ingegneri in Alberto Gallo, *La prima rappresentazione al Teatro Olimpico*, cit., p. XLV. Cfr. Ferruccio Marotti, *Lo spettacolo dall'umanesimo al manierismo*, cit. p. 304.

<sup>220</sup> Cfr. *De re comica ex Aristotelis doctrina* (1579), anonimo, in Bernard Weiberg (a cura di), *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*, cit., pp. 255-276.

<sup>221</sup> Antonio Riccoboni, *Lettera*, in Alberto Gallo, cit., p. 48. Peculiare che il Riccoboni affermi che Sofocle fu il primo ad inserire «tre maniere di istrioni del coro», affidandosi come fonti alla *Poetica* di Aristotele, dove in realtà non vi è traccia di questa indicazione, e a Diogene Laerzio – il quale visse nel III sec. d.C. – nel quale effettivamente, nella parte dedicata alla vita di Platone, si indica questa suddivisione, in realtà da ascrivere alla teatralità latina. Cfr. Giovanni Reale (a cura di), *Diogene Laerzio. Vite e dottrine dei più celebri filosofi. Il pensiero occidentale*, Bompiani, Milano 2005.

<sup>222</sup> *Ivi*, p. 48.

Inoltre lo spazio scenico era inadatto ad ospitare una schiera di persone per cui la dislocazione scenica sia durante l'esecuzione canora, ma anche in silenzio, risultava forzata:

avendosi acconci quelli del coro in forma di luna, finito il canto, per dar luoco agli interlocutori, si allargavano assai bruttamente e poi si mettevano insieme oltre quella persona che si discostava dagli altri<sup>223</sup>.

Il coro, quindi, si spostava sul proscenio quando era il suo turno per poi schierarsi nuovamente sullo sfondo una volta muto, proprio perché lo spazio non contemplava la presenza in contemporanea di tale strumento performativo e la sua interazione fluida con i protagonisti, mentre il canto a cappella si discostava notevolmente dall'antico greco per avvicinarsi all'esecuzione liturgica:

un canto sempre uniforme, che non lasciava intender le parole, [...] rosembrava frati o preti che cantassero le lamentazioni di Ieremia<sup>224</sup>.

In definitiva il rapportarsi con lo sconosciuto aveva causato, in questo caso, ad un'*invenzione fallita*. Il coro tragico aveva assunto connotazioni che non convincevano sul piano scenico e da qui ebbe inizio la mera identificazione con il dramma per musica e gli *intermedi* almeno fino ad una nuova riflessione sulla natura della tragedia nel Settecento. Uguale destino subiscono lo spazio e la scenografia (che non verrà rimossa) creati *ex novo* per la sperimentazione rappresentativa. Il «sogno pietrificato di Andrea Palladio»<sup>225</sup> cadde in disuso sino al 1847 quando, complice anche il clima di rinnovato interesse nei confronti dell'epoca classica secondo un'archeologia rappresentativa, l'Olimpico di Vicenza ospiterà nuovamente una rappresentazione dell'*Edipo re*<sup>226</sup>.

## II. 5. Seicento e Settecento: *Dramma per musica vs Tragedia*

Da un progetto di messa in scena concreta di una tragedia greca tradotta in volgare, l'Ingegneri prese spunto per formulare le basi della messa in scena del nuovo genere della favola pastorale dove l'imbarazzo scaturito dall'utilizzo di un coro costituito da cittadini scompariva di fronte alla tradizione degli *intermedi*, ovvero intermezzi cantati e ballati di atmosfera bucolica, modulati su

<sup>223</sup> *Ivi*, p. 49.

<sup>224</sup> *Ibidem*.

<sup>225</sup> Ludovico Zorzi, *Il teatro e la città*, cit., p. 314.

<sup>226</sup> Cfr. Gino Nogara, *Cronache degli spettacoli nel Teatro Olimpico di Vicenza dal 1585 al 1970*, introduzione di Neri Pozza, Accademia Olimpica, Vicenza 1972.

soggetti mitologici<sup>227</sup> senza azione drammatica che presentavano cori di figure allegoriche, quali Virtù, satiri e ninfe. Il dramma pastorale – l'origine del genere letterario è da ricondurre all'egloga<sup>228</sup> dalle *Bucoliche* virgiliane – trovò piena legittimazione a fine Cinquecento, attraverso la formulazione del ridicolo<sup>229</sup> in Aristotele, e la descrizione del dramma satiresco in Orazio con una decisa virata verso il *delectare*<sup>230</sup> al quale ben si confacevano i generi misti, da integrare con gli effetti spettacolari dei macchinari scenici e la ricchezza dei costumi<sup>231</sup>. Si pose fine, così, a un dibattito che era già iniziato a partire dal Quattrocento con la *Favola di Orfeo* del Poliziano, nel 1480, e che era arrivato a definitivo compimento con la pubblicazione a Venezia del *Pastor fido* di Giovan Battista Guarini nel 1590, definita dallo stesso autore una «tragicommedia» (senza rispetto delle unità aristoteliche<sup>232</sup>).

Non bisogna dimenticare, inoltre, l'apporto della Camerata de' Bardi, un cenacolo di nobili, musicisti e letterati fiorentini che, a partire dal 1573, iniziarono a riunirsi con l'intento di riportare in auge la tragedia antica e, soprattutto, la peculiare unione di parola, canto e musica delineando, inconsapevolmente, le basi del *teatro in musica*: dal semplice accompagnamento musicale della recitazione ai *recitativi*, per poi giungere infine alle *arie*, con una netta egemonia della musica rispetto alla parola. In quel periodo, quindi, avvenne una decisa virata verso il *recitar cantando* non solo per mezzo dell'elaborazione in sede accademica o dell'evoluzione di altre forme rappresentative musicali (come l'oratorio) ma anche grazie all'apporto di alcuni specifici percorsi attoriali<sup>233</sup>.

I temi d'ispirazione provengono soprattutto da Ovidio, nonostante il preciso appello agli esempi dell'antica tragedia:

È come se nell'atto di rigenerare le facoltà patopoietiche della musica, nel momento stesso della creazione di un linguaggio musicale capace di rappresentare e muovere gli affetti, la fondazione del nuovo genere musicale e teatrale venisse collocata non sotto la tutela della catarsi tragica dei miti eroici e sacrificali [...] bensì nel territorio incantato e propiziatorio di una mitologia metamorfica e originaria<sup>234</sup>.

<sup>227</sup> «[...] ma 'favola' e 'mito' sono allora perfetti sinonimi», in Lorenzo Bianconi, *Il Seicento*, EDT, Torino 1991, p. 188.

<sup>228</sup> Cfr. Francesca Bortoletti, *Egloga e spettacolo nel primo Rinascimento. Da Firenze alle corti*, Bulzoni, Roma 2008.

<sup>229</sup> Aristotele, *Poetica*, cit., p. 121.

<sup>230</sup> Cfr. Roberto Tessari, *La drammaturgia da Eschilo a Goldoni*, cit., pp. 110-112.

<sup>231</sup> Oltre agli effetti luministici. Cfr. Ferruccio Marotti, *Lo spettacolo dall'umanesimo al manierismo*, cit., pp. 300-301.

<sup>232</sup> Come ribadito anche nel suo *Compendio della poesia tragicomica* (1580-90).

<sup>233</sup> Cfr. Siro Ferrone, *Attori mercanti corsari*, Einaudi, Torino 1993 e Gerardo Guccini, *Il melodramma e il teatro dell'attore*, in «Teatro Festival», nn. 10-11, Parma 1987, soprattutto per gli apporti della Famiglia Andreini in questo senso.

<sup>234</sup> Lorenzo Bianconi, *Il Seicento*, EDT, Torino 1991, p. 188.

Ancora oggi permangono divergenze riguardo alla effettiva data di nascita del teatro musicale, o teatro d'opera: se da una parte, infatti, c'è chi propende per l'anno 1600 con la messa in scena del primo dramma interamente cantato, l'*Euridice* di Ottavio Rinuccini, musicata da Jacopo Peri e rappresentata a Firenze il 6 ottobre, in occasione delle nozze di Maria de' Medici con Enrico IV di Francia – un'opera che mantiene ancora le velleità di tragedia – altri invece propendono per il 1637<sup>235</sup> con la nascita del primo teatro a pagamento<sup>236</sup> e, quindi, per la forte identificazione fra il nuovo genere e i prodromi dell'imprenditoria dello spettacolo. Gli intermezzi, come sottolineerà l'Algarotti a posteriori, furono assorbiti dal melodramma:

Ma perché troppo nuda ed uniforme non si rimanesse la rappresentazione, si introdusse tra un Atto e l'altro, a ricreazione del popolo, gl'Intermezzi, e dipoi i Balli, e venne l'Opera a poco a poco pigliando la forma, in cui la vediamo al dì d'oggi<sup>237</sup>.

Simbolo materiale di questa fase di passaggio è il Teatro Farnese, costruito all'interno della Sala delle Armi del Palazzo della Pilotta a Parma, progettato da Giovan Battista Aleotti (1546-1636), ed inaugurato nel 1628 con l'opera *torneo* di Claudio Achillini, musicata da Claudio Monteverdi; il teatro si presenta ancora uno spazio fluido predisposto per ospitare tornei e naumachie circondato da una cavea rettangolare mentre il palcoscenico, molto ampio, è inquadrato da un enorme boccascena utile per nascondere i macchinari<sup>238</sup>. Il coro, appunto, era confuso con l'attività degli intermezzi e questo si evince anche dal trattato anonimo *Il corago*, databile poco dopo il 1630, dove si sottolineava il bisogno, per incedere verso la magnificenza e il meraviglioso, di un largo uso di elementi spettacolari quali «cori, balli, moresche, abbattimenti»<sup>239</sup>. Si evince come il coro teatrale si ergesse ormai ad esempio per eccellenza del teatro in musica, mero elemento virtuosistico e spettacolare avulso dal contesto della narrazione e, proprio a causa di questa identificazione con quella vuota spettacolarità dalla quale si voleva prendere distanza, escluso dal dibattito volto a rifondare la tragedia sul piano drammaturgico.

<sup>235</sup> Nello stesso anno si celebrano, a Firenze, le nozze del Granduca Ferdinando II de' Medici e Vittoria della Rovere con la rappresentazione a Palazzo Pitti della favola pastorale *Le Nozze degli Dèi*, testo dell'abate Giovan Carlo Coppola, musiche di Francesco Saracinelli, scene e macchine di Alfonso Parigi e balletti di Agnolo Ricci, individuata come «l'estremo apice della festa di corte barocca», in Silvia Carandini, *Teatro e Spettacolo nel Seicento*, Laterza, Bari 2003, p. 142.

<sup>236</sup> Ad esempio Lorenzo Bianconi, *Il Seicento*, cit., p. 176.

<sup>237</sup> Francesco Algarotti, *Saggio sopra l'opera in musica. Le edizioni di Venezia (1755) e di Livorno (1763)*, a cura di Annalisa Bini, Libreria Musicale Italiana Editrice, Lucca 1989, p. 16.

<sup>238</sup> Cfr. Roberto Ciancarelli, *Il progetto di una festa barocca. Alle origini di un Teatro Farnese di Parma (1618-1629)*, Bulzoni, Roma 2003, pp. ss. 41.

<sup>239</sup> Lorenzo Bianconi, *Il Seicento*, cit., p. 190.

La dicotomia tra la tragedia e il dramma per musica produsse, comunque, esiti peculiari come nella Francia del XVII secolo, ove da una parte si sviluppò la cosiddetta *tragédie lyrique*<sup>240</sup> di Jean Baptiste Lully, spettacolo musicale modulato su temi classici con un uso massiccio di intermedi danzati e ballati, e dall'altra il classicismo francese – i cui massimi esponenti sono Pierre Corneille (1606-1684) e Jean Baptiste Racine (1639-1699) – che produceva *tragédie senza cori*, nonostante la fedeltà alle tre unità aristoteliche, fedeli al verosimile e al decoro e promotrici di una forza morale ottenuta attraverso la catarsi delle passioni tragiche. Lo stesso Corneille affermava nei suoi *Trois Discours*, e sulla sua scia molti altri tragediografi, che anche anticamente solo una figura si prendeva carico delle parti parlate, in quanto, altrimenti, non sarebbe stato compreso dal pubblico<sup>241</sup> e, a riprova di ciò, scrisse una *Medea* nel 1634, sul modello seneciano, sopprimendo le parti corali ed incentrandola sul «conflitto di due volontà attive»<sup>242</sup>.

Il coro sembra, però, persistere e trarre nuova linfa in presenza di tematiche bibliche, delineando una fortissima unione fra questo strumento teatrale e l'argomento religioso. Racine scrisse due tragedie sacre, *Esther* e *Athalie*, appositamente per rappresentazioni private presso un collegio femminile di Saint-Cyr. Nel caso di *Esther*, rappresentata nel 1689 e portata sulle scene pubbliche solo nel 1721, furono utilizzate 24 coreute, cantanti professioniste, sulla partitura musicale di Jean-Baptiste Moreau, *maître de musique* del re, a rappresentare il popolo israeliano. Grazie al vasto consenso da parte del pubblico cortigiano, su committenza del re, lo scrittore compose quindi *Athalie*, messa in scena in forma privata nel 1691 e rappresentata in pubblico alla *Comédie Française* solo nel 1716, una tragedia che mantiene l'unità di luogo anche grazie alla funzione del coro che circonda il luogo scenico, incarnando «un recinto all'interno di un altro recinto»<sup>243</sup>. Le due opere rappresentano esempi a sé nell'ambito della produzione tragica di questi due secoli, non inquadrabili in specifici ambiti letterari, tanto da essere definite a posteriori dall'Alfieri *melotragedie*<sup>244</sup>, ovvero «una specie di poema in cui la melodia fu mescolata alla recitazione, il tutto legato da un'azione che rendeva la cosa più viva e meno capace di annoiare»<sup>245</sup>.

Un forte legame fra coro e ambito religioso – originato anche dalla sua specifica potenzialità didattica nell'avvicinamento dell'allievo ai precetti morali attraverso l'esperienza spettacolare – è ravvisabile nel Teatro Gesuita. Il teatro della Compagnia di Gesù, oltre alla messa in scena delle

<sup>240</sup> *Ivi*, p. 254.

<sup>241</sup> Friedrich Klein, *Der Chor in den wichtigen Tragödien der französischen Renaissance*, cit., p. 235.

<sup>242</sup> Roberto Tessari, *La drammaturgia da Eschilo a Goldoni*, cit., p. 149.

<sup>243</sup> George Steiner, *La morte della tragedia*, Garzanti, Milano 1999, p. 88. Steiner mette a confronto questa tragedia con le *Supplici* di Eschilo, in quanto in entrambe «un luogo santo è difeso contro le incursioni della violenza. Una delle ultime grandi tragedie classiche della letteratura occidentale sembra ricollegarsi di proposito alla prima», *ibidem*.

<sup>244</sup> Alfieri in Guido Davico Bonino, *I maestri del Grand Siècle: Corneille, Molière, Racine* in Roberto Alonge e Guido Davico Bonino (a cura di), *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, Einaudi, Torino 2000, Vol. I, *La nascita del teatro moderno, Cinquecento-Seicento*, p. 663.

<sup>245</sup> *Ibidem*

commedie di Plauto e Terenzio, promosse, a scopo didattico, traduzioni in lingua latina di tragedie greche a partire dal Cinquecento, focalizzando il proprio interesse sulla figura del martire, eroe positivo, esempio di virtù etica e politica e, al contempo, si impegnò nella produzione di una trattatistica volta a conciliare il meraviglioso con la catarsi di ascendenza aristotelica, ovvero l'intento educativo con il genere sublime. All'interno di un teatro pedagogico svolto dalla solerte attività dei coraghi la formazione dell'allievo avveniva anche per mezzo di attività mondane come canto, ballo, azioni ginniche che si incanalavano nella messa in scena di cori e intermezzi estremamente spettacolari, fra cui battaglie e naumachie, dislocati per tutto lo spazio, come nel caso del *Crispus* di Bernardino Stefonio, rappresentato a Napoli nel 1603<sup>246</sup>, che potremmo definire una sorta di *Gesamtkunstwerk* prewagneriana.

Nel caso del teatro elisabettiano non possiamo parlare di coro – anche se ne rimase una massiccia presenza nei *masque* di Ben Jonson<sup>247</sup> (1572-1637), allestiti da Inigo Jones<sup>248</sup> (1573-1652), ancora di natura allegorica e inquadrati nell'ambito della festa cortigiana – ma di un espediente drammaturgico, ovvero di un collettivo rappresentato da un singolo. Ad esempio nel *Troilo e Cressida* di William Shakespeare una figura chiamata coro recita il prologo mentre nell'epilogo *Enrico VIII*, o nell'*Enrico V* è presente anche durante lo svolgimento dell'azione mentre in *Pericle* si indica proprio nell'elenco dei personaggi «Gower, as chorus», ovvero un certo John Gower che interviene improvvisamente – con funzione metateatrale – a commentare, riassumere e, talvolta, addirittura anticipare il percorso degli accadimenti. Proprio in Shakespeare si cristallizza una metamorfosi del coro drammaturgico: ridotto ad un unico personaggio, in un rapporto privilegiato di relazione diretta con il pubblico che lo avvicina maggiormente al *Prologo* delle commedie romane, con funzione allegorica e di commento, simile alla figura del «Tempo» in *Racconto d'Inverno* che si distacca dal suo essere eversivo secondo la logica antica tanto da divenire una sorta di chiusura formale influenzata sia dagli spettacoli allegorici medievali che dal teatro romano. Allo stesso tempo, sempre nell'opera shakesperiana, torna in modo prepotente la figura del 'popolo', in veste di sostrato da cui si distaccano i personaggi principali, come nel *Giulio Cesare*. Se pensiamo che nell'Ottocento proprio la messa in scena di questa tragedia sarà lo spettacolo di maggior successo dei Meininger, comprendiamo come questo sia in realtà una figura astratta, una *dramatis persona* 'popolo' che interagisce autonomamente con gli accadimenti, volta a ricreare un'atmosfera di costume attraverso singoli personaggi caratterizzati nel costume e nella

<sup>246</sup> Mark Fumaroli, *Eroi e oratori. Retorica e drammaturgia secentesche*, il Mulino, Bologna 1990, pp. 221-228, con interessanti illustrazioni dei movimenti del coro.

<sup>247</sup> Cfr. Stephen Orgel, *The Jonsonian Masque*, Harvard University Press, Cambridge Mass. 1965.

<sup>248</sup> Cfr. John Peacock, *The Stage Designs of Inigo Jones. The European Context*, Cambridge University Press, Cambridge 1995.

mimica coadiuvata da qualche voce che si leva di tanto in tanto, quanto di più lontano da un gruppo compatto di individui tutti uguali<sup>249</sup>.

In Germania, a partire dal Rinascimento, nacque il fenomeno dei cosiddetti *Reyen*, canti corali, spesso in rima, indipendenti rispetto al dramma e portatori di precetti morali. Una tradizione che influì sullo stesso concetto di coro in ambito tedesco, tanto che Martin Opitz (1597-1639) – nel 1625 aveva dato alle stampe la traduzione de *Le Troiane (Troades)* di Seneca – nella sua traduzione dell'*Antigone* in lingua latina, completata durante la Guerra dei Trent'anni, compose i cori in rima<sup>250</sup>. Una riflessione sul tragico che non si stacca da componenti spettacolari a carattere didattico di ascendenza medioevale e che influirà trasversalmente sia sugli esiti della tragedia francese, sia nella Germania luterana che, da una parte scoprirà, nonostante la condanna protestante, una proliferazione dei *Fastnachtspiele* (in ambito cattolico e protestante) con Hans Sachs (1494-1576) e i suoi cori allegorici e, dall'altra, porterà all'evoluzione del *Trauerspiel* (dramma luttuoso), come definito da Walter Benjamin, secondo un'analisi che prende origine dall'evoluzione della tragedia dai fondamenti dell'allegoria<sup>251</sup> e si concentra sui massimi esempi nell'opera di Andreas Gryphius (1616-1664), in particolare il *Leo Armenius* come dramma di piena attuazione del tragico attraverso il concetto di sacrificio<sup>252</sup>. Drammi luttuosi che si allontanano dalla sfera culturale del Teatro Gesuita e delineano la peculiarità del dramma slesiano – Daniel Caspar von Lohstein (1635-1683) e i suoi epigoni – per affondare in un pessimismo di ascendenza seneciana, ravvisabile anche nella natura dei cori, con il compito specifico di obbligare il fruitore alla meditazione.

In ambito religioso ebbe origine anche la forma spettacolare dell'*oratorio*<sup>253</sup> grazie ai cosiddetti *esercizi spirituali*, costituiti dal racconto di una serie di precetti attraverso l'arte dell'oratoria e una lauda a conclusione di tutto<sup>254</sup>, elaborati da San Filippo Neri durante il suo soggiorno nella parrocchia romana di S. Girolamo della Carità. Nel 1558, causa il costante aumento dei partecipanti a tale pratica religiosa, si rese necessario il trasferimento presso il solaio collocato sopra la navata destra della chiesa e, a partire da questa data, si iniziò a chiamare oratorio (luogo adibito alla preghiera) non solo lo spazio ma anche tale nuova forma spettacolare. Gli oratori iniziarono quindi a differenziarsi nella struttura e qualità compositiva secondo i periodi dell'anno e i singoli giorni

<sup>249</sup> Per una formulazione precisa della differenza tra la figura del popolo, gruppi corali di figuranti e il coro vero proprio si veda III. 3. *Il desiderio di 'popolo': Victor Hugo, Meininger, l'opera lirica* in questo stesso capitolo.

<sup>250</sup> Helmut Flashar, *Inszenierung der Antike*, cit., p. 37.

<sup>251</sup> Walter Benjamin, *Il dramma barocco tedesco*, Einaudi, Torino 1980, p. 42.

<sup>252</sup> *Ivi*, pp. ss. 51. Tesi confermata anche da Szondi in Peter Szondi, *Saggio sul tragico*, Einaudi, Torino 1999, p. 100.

<sup>253</sup> «An extend musical setting of a sacred text made up of dramatic, narrative and contemplative elements. Except for a greater emphasis on the chorus throughout much of its history, the musical forms and styles of the oratorio tend to approximate to those of opera in any given period, and the normal manner of performance is that of a concert (without scenery, costumes or action)», in *The New Grove Dictionary of Music and Musician*, Macmillan Publisher Limited, London 1980, vol. XIII, p. 656.

<sup>254</sup> Howard E. Smither, *Storia dell'oratorio. Italia, Vienna, Parigi*, Jaca Book, Milano 1986, p. 5.

della settimana in cui venivano eseguiti. Dall'*Oratorio vespertino*, specifico delle feste d'inverno, si sviluppò l'oratorio musicale secondo il modello di Pietro Metastasio (1698-1782), a noi più familiare:

la musica, stante la brevità degli esercizi (vi era un solo sermone) e la possibilità di avere ogni comodo e ogni mezzo di esecuzione, poté passare in prima linea, e, in rapporto all'ambiente, liberamente e rapidamente svilupparsi, seguendo i progressi della musica profana del tempo, e riuscendo, a un certo punto, a quella forma che fu poi detta Oratorio musicale<sup>255</sup>.

L'oratorio musicale è costituito da un sermone, ovvero l'antefatto, e due laudi, contenenti le azioni e i precetti morali, modulati su un episodio delle Scritture, da qui la cosiddetta struttura bipartita (anche se non esclusiva, in quanto vi sono anche oratori tripartiti o senza suddivisioni, come quelli viennesi) che lo distingue dal melodramma. Le laudi, eseguite da un solista o da un coro, erano inizialmente molto semplici per poi, a mano a mano, divenire sempre più articolate e con innesti drammatici, quali dialoghi fra più personaggi, storici o allegorici, secondo uno sviluppo che guardava allo stile della musica profana, in quel caso del melodramma, per ottenere forme spettacolari che potessero attirare il maggior numero possibile di fedeli. L'oratorio si caratterizza per la maggiore brevità, l'esecuzione del canto non accompagnato da coreografie, l'assenza di scenografie e costumi e proprio la mancanza di ornamenti visivi porterà ad uno sviluppo della 'spettacolarità' attraverso un massiccio uso di cori scritti in versi endecasillabi liberamente abbinati a settenari per i recitativi, o a versi ancora più brevi come senari o quinari per le ariette.

Risulta chiaro come questo tipo di coro – pur avendo influenzato alcune riflessioni a posteriori<sup>256</sup> e per questo è stato oggetto di una approfondita analisi – non presenti assolutamente caratteristiche avvicinabili al coro teatrale da noi analizzato; anzi, il suo impiego dovuto all'imbarazzo nel trattamento di uno sconosciuto provoca esiti infelici.

A fine del XVII secolo scaturì, in seno all'*Académie française*, la cosiddetta *querelle des Anciens et des Modernes* (La polemica degli Antichi e dei Moderni) che agitò l'ambiente letterario e artistico francese e non solo. Sempre nello stesso periodo, in Italia, partì da parte dell'Accademia letterale d'Arcadia, fondata a Roma nel 1690, una invettiva contro il dramma per musica, considerato ibrido, lezioso e incline al cattivo gusto, a favore di un recupero dell'antica musica greca e romana, ideale di purezza e bellezza.

<sup>255</sup> Domenico Alaleona, *Storia dell'oratorio musicale in Italia*, Bocca, Milano 1945, p. 80.

<sup>256</sup> All'oratorio ci si appellerà per la messa in scena dell'antico, soprattutto nell'Ottocento. Cfr. III. 2. *La messa in scena del dramma antico nell'Ottocento*, in questo capitolo.

Con Apostolo Zeno e Pietro Metastasio<sup>257</sup> si darà avvio ad una riforma contro l'egemonia della musica sulla parola, in quello che avrebbe dovuto essere la *vera tragedia* negli intenti dei precursori cinquecenteschi e alla produzione di nuovi soggetti epurati da elementi soprannaturali e dalla commistione di tragico e comico. Sul modello della riforma metastasiana, si innestò l'attività di Christoph Willibald Gluck (1714-1787) che, proprio secondo l'ideale di semplicità, naturalezza e la vericità, si operò, in collaborazione con il librettista Ranier Calzabigi, verso una maggiore identificazione fra libretto e dramma – sui libretti settecenteschi molto spesso è indicata la dicitura di «tragedia» – inserendo non più di tre personaggi per volta e utilizzando i cori secondo i dettami oratoriani, in opere modulate sui temi antichi più ovidiani che tragici<sup>258</sup>.

Se da una parte si condannava l'intera apparatura scenica del teatro in musica – non si dimentichi che, comunque, durante questo secolo scaturì anche la tradizione dell'opera buffa; tra i compositori che contribuirono al suo sviluppo, Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791) o Domenico Cimarosa (1749-1801) – che guardava solo al *maraviglioso* e all'ostentazione<sup>259</sup>, dall'altra l'intento andò a incentrarsi sulla ricerca di un nuovo linguaggio poetico come nel caso di Ludovico Antonio Muratori, autore *Della perfetta poesia italiana* (1706), che si appellava al ripristino di una drammaturgia tragica di tipo aristotelico e soprattutto Jacopo Martello, autore de *Della tragedia antica e moderna* (1715), che recuperò l'alessandrino usato dai francesi e lo trasformò in versi settenari e rimati a due a due, oltre alla composizione di una tragedia quale *Merope* di Scipione Maffei, nel 1714<sup>260</sup>. Riforme che ebbero comunque un minore impatto sulla situazione nazionale rispetto agli altri paesi, in quanto:

Attivando dei modelli di dramma e di teatro estranei alla situazione italiana, gli intellettuali riformatori provocarono infatti uno scollamento di lunga durata fra la drammaturgia regolare e quella funzionale, fra la riflessione sul teatro e la vita spettacolare, fra il teatro della cultura e quello reale<sup>261</sup>.

Proprio a causa del deciso rifiuto del teatro in musica, quindi, si tende ad eliminare il coro foriero dell'unione fra danza, canto e recitazione, incarnazione del genere misto e quindi troppo 'basso' per un innalzamento dell'arte attraverso il ritorno alla tragedia. Così ancora in Francia, l'*Oedipe* (1717)

<sup>257</sup> Metastasio aveva redatto, inoltre, un *Estratto dell'Arte poetica d'Aristotele*, ove indica come punti nodali della tragedia la compassione e il terrore. Cfr. Ezio Raimondi, *Alfieri 1782: un teatro "terribile"*, in Gerardo Guccini (a cura di), *Il teatro italiano del Settecento*, Il Mulino, Bologna 1988, p. 396.

<sup>258</sup> Ad esempio *Orfeo ed Euridice*, 1762. Cfr. Helmut Flashar, *Inszenierung der Antike*, cit., pp. 44-45.

<sup>259</sup> Cfr. Benedetto Marcello, *Il teatro alla moda*, introduzione di Sergio Miceli, Castelvecchi, Roma 1993. Non bisogna dimenticare, comunque, che in realtà la riforma del costume nel Settecento è partita dagli attori. Si veda Paola Bignami, *Storia del costume teatrale*, cit. pp. 121-173.

<sup>260</sup> Cfr. Gerardo Guccini, *Per una storia del teatro dei dilettanti: la rinascita tragica italiana del XVIII secolo*, in Gerardo Guccini (a cura di), *Il teatro italiano del Settecento*, cit., p. 195.

<sup>261</sup> Gerardo Guccini, *Per una storia del teatro dei dilettanti: la rinascita tragica italiana del XVIII secolo*, in Gerardo Guccini (a cura di), cit., p. 203.

di Voltaire<sup>262</sup> è riscritto senza cori mentre gli illuministi, a partire dalla *Encyclopédie*, tentano di dare una definizione dei generi secondo una battaglia condotta a colpi di drammi per ricreare esempi di commedie serie, come *Le Fils naturel* di Diderot (1757), attuando una riforma della recitazione, della drammaturgia come della messa in scena attraverso lo sguardo dei *philosophes*<sup>263</sup>. In Germania Johann Christoph Gottsched (1700-1766, il padre della rifondazione del teatro tedesco contro l'egemonia del repertorio francese), affermava di riscontrare negli antichi cori, a cui attribuiva lo scopo di collegare tra loro i vari atti della tragedia, dei meri «intenti morali»<sup>264</sup> sottolineando come nel repertorio di lingua tedesca «i cori non sono [siano] familiari»<sup>265</sup>. Gotthold Ephraim Lessing (1729-1781) fin dal 1767 eliminò il coro dal suo tentativo di rinnovo del teatro adducendo che «nei nostri spettacoli l'orchestra (musicale) ha sostanzialmente preso il posto dei cori antichi»<sup>266</sup>. Ancora in Italia, Vittorio Alfieri attuò una riforma del tragico tra il 1773 e il 1798 e per la rappresentazione dell'*Antigone* in un teatro all'interno del palazzo dell'ambasciatore di Spagna (il 20 novembre del 1782) mantenne il «doppio ruolo di regista e di attore»<sup>267</sup>, in una tragedia ridotta a quattro personaggi tra i quali «si insediavano due eroine tragiche nella duplice funzione patetica di figlia e di moglie»<sup>268</sup> accanto a un «linguaggio melodrammatico e romanzesco di una aristocrazia femminile internazionale»<sup>269</sup>. Rifacendosi all'esempio del Classicismo francese, diede forma a drammi suddivisi in cinque atti, con un numero ridotto di personaggi – senza coro – secondo la ricerca di una lingua lirica priva di canto, imperniata sul conflitto individuale tra tiranno e vittima, ripiegato interiormente nonostante i numerosi appelli ad un teatro che, come quello di Atene, dovesse essere ammaestratore dei cittadini.

Alla fine del Settecento, per reazione al dramma borghese da una parte e all'opera dall'altro, quindi a due differenti modi rappresentativi delle quali una 'mortificata', secondo l'ottica dei Romantici, dalla volontà di resa del reale e l'altra da una superficialità vezzosa soggiogata alla vanesia degli interpreti<sup>270</sup>, lentamente, come abbiamo visto, giunge a completa maturazione la riflessione intorno al tragico, intorno a quella forma drammatica che portava in sé il sublime e che poteva costituire il punto di partenza per una rifondazione del teatro. L'esempio della tragedia aveva prodotto la riforma alfierana in Italia e la ricerca di un linguaggio lirico consono mentre la

<sup>262</sup> Helmut Flashar, *Inszenierung der Antike*, cit., p. 39.

<sup>263</sup> Secondo l'ottica di una storia del coro si è – inevitabilmente – costretti a procedere per salti temporali.

<sup>264</sup> «moralische Betrachtungen» in Johann Christoph Gottsched, *Versuch einer critischen Dichtkunst*, in Johann Christoph Gottsched Joachim, *Ausgewählte Werke*, Joachim e Brigitte Birke (a cura di), fortgeführt von P. M. Mitchell, De Gruyter, Berlin/New York 1973, *Anderer Besonderer Theil*, Vol. VI, p. 312.

<sup>265</sup> «Bey uns sind die Chöre nicht gewöhnlich», *ivi*, p. 329.

<sup>266</sup> «das Orchester bei unseren Schauspielen gewissermaßen die Steller der alten Chöre vertritt», in Gotthold Ephraim Lessing, *Werke*, Vol. II, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1976, p. 224.

<sup>267</sup> Ezio Raimondi, *Alfieri 1782: un teatro "terribile"*, cit., p. 381.

<sup>268</sup> *Ivi*, cit., p. 386-387

<sup>269</sup> *Ibidem*.

<sup>270</sup> Si pensi agli *evirati cantori*. Cfr. Paola Bignami, *Storia del costume teatrale*, cit., p. 124.

critica verso il Melodramma era stata raccolta prima da Metastasio e poi da Gluck nella ricerca di una musica e canto purificati da abbellimenti superficiali e leziosi.

Una riflessione che divenne, in realtà, il tentativo di comprendere cosa il tragico potesse rappresentare nel presente, in rapporto ai cambiamenti sociali in atto, aprendo la possibilità di un riutilizzo – e *reinventio* – del coro tragico.

In Germania, negli ultimi decenni del secolo XVIII, si fece ancora più forte il desiderio di riscoperta degli antichi modelli drammaturgici, da una parte appellandosi agli esempi della drammaturgia inglese, portata a fine Cinquecento dal fenomeno della cosiddetta *Wanderbühne* (teatro itinerante)<sup>271</sup> esente dalle rigide suddivisioni dei generi, in diretto contrasto con il repertorio francese, dall'altra, attraverso le teorizzazioni di Lessing, maturò un'esplicita direttiva. L'autore della *Drammaturgia d'Amburgo* metteva sullo stesso piano Shakespeare e Sofocle e al contempo rifondava l'esempio del classico affermando «come non sia possibile allontanarsi di un sol passo dalla norma aristotelica, senza che quella si allontani altrettanto dalla sua perfezione»<sup>272</sup>.

Shakespeare e Sofocle come due estremi drammaturgici che obbligavano alla rifondazione del teatro per il teatro, scevro da intenti realistici e quotidiani, costituendo all'interno del Neoclassicismo tedesco, anche a causa della Rivoluzione Francese, un primo strappo delle convenzioni rappresentative – come preparazione al dramma romantico – attraverso l'appello al coro quale strumento teatrale per eccellenza.

<sup>271</sup> Termine coniato nell'Ottocento per indicare il fenomeno dei comici itineranti di origine inglese che, dalla Danimarca e Olanda, erano giunti nell'ultimo quarto del Cinquecento nella Germania Settentrionale per trovare asilo presso le corti dei vari principati e che avevano portato con sé, nel corso di un secolo, tutto il repertorio drammatico inglese, da Marlowe a Kyd ai soggetti shakesperiani

<sup>272</sup> Gotthold Ephraim Lessing, *Drammaturgia d'Amburgo*, Paolo Chiarini (a cura di), Laterza, Bari 1956, p. 432-433.

### III. Ottocento: la metamorfosi del coro

Gli dèi esistono, gli dèi esistono.  
Essi ti circondano formidabili.  
Riconoscili!  
Friedrich Schiller, *La sposa di  
Messina*, Coro

#### III. 1. Da una scena reale ad una scena possibile

Il periodo neoclassico costituì un momento di transizione fra Settecento ed Ottocento, dalle istanze aristocratiche a quelle borghesi e popolari, non scevro da involuzioni e autocompiacimenti. Un percorso maturato lentamente che subì un contraccolpo a causa della Rivoluzione Francese e delle annesse forme spettacolari che assunsero la portata di pura propaganda, anche nel rifiuto del repertorio tragico classico. Tra il 1789 e il 1794 si moltiplicano i teatri a Parigi, con il «costituirsi di *troupes* improvvisate, la comparsa di impresari professionisti ed un'intensa attività di rinnovamento architettonico delle sedi di spettacolo»<sup>273</sup>, come luogo di riflessione e di autorappresentazione di una comunità. Di certo, anche il dramma per musica aveva assunto tale scopo e lo stesso teatro all'italiana, con la sua struttura ad alveare, il palco reale e il punto di vista privilegiato, indicava la gerarchia della scala sociale a cui non si era sottratta nemmeno la scaturigine della commedia e del dramma borghese – inteso come tragedia priva di personaggi nobili –, ma è con la Rivoluzione Francese che il processo prende una nuova direzione anche a causa del precipitare verso la sanguinarietà del Terrore prima di una restaurazione del potere monarchico. Al di sotto della tensione filologica del Neoclassicismo, in realtà si nascondeva un connubio particolare fra intellettuali che, una volta abbracciate le istanze dell'Illuminismo, si ritrovavano spaesati di fronte agli orrori della deriva rivoluzionaria, di un evento storico che costituiva una cesura fra un prima e un dopo<sup>274</sup> e che portava ad un radicale mutamento dell'approccio nei confronti del teatro e del suo rapporto con la società. In questo clima di cambiamento si fece nuovamente forte una riflessione sul tragico, ma le istanze erano totalmente mutate:

Fin da Aristotele vi è una poetica della tragedia; solo a partire da Schelling vi è una filosofia del tragico<sup>275</sup>.

<sup>273</sup> P. Luciani, *Tragedia e rivoluzione*, in Paolo Bosisio (a cura di), *Lo spettacolo nella Rivoluzione francese*, Bulzoni, Roma 1989, p. 288.

<sup>274</sup> Dal punto di vista della sociologia applicata al teatro si rimanda alle interessanti riflessioni di J. Dauvignaud riguardo gli effetti della Rivoluzione Francese sul teatro in Jean Dauvignaud, *Le ombre collettive*, Officina, Roma 1974, pp. 379-414.

<sup>275</sup> Peter Szondi, *Saggio sul tragico*, Einaudi, Torino 1999, p. 3.

I *philosophes* nel corso del XVIII secolo si erano appunto avvicinati al teatro, avevano guardato alla creazione di nuove istanze attoriali e drammaturgiche, alla rappresentazione della borghesia e dei suoi ideali sulla scena. Dopo la Rivoluzione rientrò in modo prepotente il significato tragico dell'esistenza e la tragedia come unico strumento drammaturgico di rappresentazione del reale unito all'ideale. Con Schelling, quindi, il compito per eccellenza del genere diviene l'uniformazione (*Ineinsbildung*) di reale ed ideale nella tensione verso l'assoluto, una strada che – fatta eccezione per Hölderlin e il suo paradosso come unica possibilità di comprensione della tragedia<sup>276</sup> – sarà seguita da tutti gli autori posteriori<sup>277</sup>.

Paradigmatico il periodo di amicizia tra Friedrich Schiller e Wolfgang Goethe<sup>278</sup> – definito *Hoch Klassik* (alto classicismo) dalla critica tedesca – tra il 1794 e il 1805, considerato come il momento culminante di un processo iniziato da Johann Joachim Winckelmann (1717-1768) a metà del Settecento, in particolare con la pubblicazione del suo compendio intitolato *Geschichte der Kunst des Altertums*<sup>279</sup> (Storia dell'arte nell'antichità) che delinea una nuova estetica dell'arte tesa alla ricerca dell'assoluto e della bellezza ideale incarnata dalla greco classicità.

Durante questo breve lasso di tempo, Goethe mise nuovamente in scena la sua *Iphigenia auf Tauris*<sup>280</sup> dopo averla riscritta nel 1787 in Italia, un'opera modellata sul tema greco ma ancora strutturata secondo l'esempio raciniano – quindi proprio secondo quel Classicismo Francese che la Rivoluzione aveva rifiutato in quanto simbolo del potere aristocratico – ovvero con un rigoroso rispetto delle tre unità e con sole cinque figure di protagonisti senza la presenza del coro, con costumi, come testimoniato dal disegno di Angelika Kauffmann, assolutamente in linea con le direttive reperibili dai reperti scultorei classici, quali corte tuniche e pepi bianco avorio. Anche nel caso dell'allestimento nel 1803 – sempre a Weimar – dell'*Iphigenia auf Tauris* di Gluck, voluta da Schiller, si ricercherà questa perfezione filologica<sup>281</sup> con costumi realizzati da Heinrich Meyer sotto la consulenza dell'archeologo Karl August Boettiger<sup>282</sup>, quindi veri e propri «*abiti pedagogici*»<sup>283</sup>.

<sup>276</sup> Proprio per questo sarà riscoperto nel Novecento.

<sup>277</sup> Cfr. Peter Szondi, *Saggio sul tragico*, cit., p. 13 e seguenti.

<sup>278</sup> Nell'ottica della *deutsche Klassik*, Goethe porterà in scena alcune traduzioni di tragedie classiche, durante il periodo di carica come direttore del Teatro di Corte di Weimar a partire dal 17 gennaio 1791 fino al 1817, dal 1799 al 1805 sarà affiancato da Schiller. Cfr. III. 2. *La messa in scena del dramma antico nell'Ottocento* in questo stesso capitolo.

<sup>279</sup> In Italia fu pubblicato in due edizioni tradotte, nel 1779 e nel 1783-84, con il titolo di *Storia delle arti del disegno presso gli antichi*.

<sup>280</sup> Già messa in scena da Goethe nel 1779 presso il teatro di Ettesburg.

<sup>281</sup> In realtà viziata da una serie di errori come la preminenza del bianco come ideale di purezza, dovuta alla statuaria greca rinvenuta, la quale aveva perso, a causa dell'usura, la presenza dei colori.

<sup>282</sup> M. L. Angiolillo, *Storia del costume teatrale in Europa*, Lucarini, Roma 1989, p. 83.

<sup>283</sup> Paola Bignami, *Storia del costume teatrale*, cit. p. 141.

Il teatro non assumeva più il compito di semplice diletto ed intrattenimento ma diveniva definitivamente il portatore per eccellenza di istanze morali e civili, recuperando sia dalla drammaturgia greca che latina ma anche da tematiche bibliche alcuni *exempla* di virtù<sup>284</sup>.

Schiller fu il primo ad indicare il coro tragico come unione tra ideale e reale in antitesi al realismo piccolo-borghese e a cristallizzare il precetto all'interno di una tragedia composta *ex novo*, oltre che nella prefazione a questa. Scriveva a Goethe<sup>285</sup> nel 1797, «in questi giorni mi sono dato molto da fare per trovare la materia di una tragedia che sia del tipo dell'*Edipo re*»<sup>286</sup> ed infatti la trama prende origine dalla rivalità dei due fratelli tebani, frutto dell'incesto, i quali si contendono la sorella sconosciuta, da cui il titolo *La sposa di Messina* (o i *Fratelli Nemici*), riportante la dicitura di «Tragedia con cori»<sup>287</sup>, allo scopo di ribadire uno scarto rispetto alla tendenza a lui contemporanea. La vicenda è ambientata nella Sicilia del XII secolo, sotto la denominazione normanna, in un'atmosfera variegata e ricca di influenze culturali diverse che già ricorda, leggermente in anticipo, la tendenza del primo Romanticismo – sotto l'influsso dei testi shakesperiani – verso la ricerca di colori e usi di un lontano Medioevo e Rinascimento<sup>288</sup> non sempre filologicamente ricostruiti ma pretesto per un *pout pourri* comunque tendente all'evasione spettacolare. Il coro è suddiviso in due semicori che incarnano la rivalità dei fratelli, speculari non solo nelle affermazioni ma anche negli stessi gesti, mentre nell'elenco dei personaggi è indicato anche la presenza gruppo di anziani messinesi, muto per tutto il dramma. Una riformulazione, però, fermatasi allo stato embrionale ancora influenzata dalle istanze oraziane, per cui rimane ancora portavoce del pensiero dell'autore, e non come ulteriore agente negli avvenimenti, avvicinandolo comunque alla funzione metateatrale:

Coro: (*dopo un profondo silenzio*) Sto lì commosso, e non so se io debba compiangerlo o lodarlo. Una cosa sola chiaramente riconosco: la vita non è il supremo dei beni, ma il più grave dei mali è la colpa<sup>289</sup>.

I due semicori non ebbero una concreta esistenza sulla scena, come testimoniato dalla effettiva rappresentazione a Weimar il 19 marzo 1803: nonostante Schiller avesse proposto la riduzione del coro a «5 o 6 individui»<sup>290</sup> e l'introduzione di un parlato ritmico al posto del canto<sup>291</sup>, Goethe

<sup>284</sup> Cfr. Luigi Allegri, *La drammaturgia da Diderot a Beckett*, Laterza, Bari 2005.

<sup>285</sup> E difatti Goethe si era votato ad un progetto di educazione estetica e civile attraverso il teatro.

<sup>286</sup> Friedrich Schiller, *La sposa di Messina* in Friedrich Schiller, *Teatro*, Einaudi, Torino 1994, p. 899.

<sup>287</sup> *Ibidem*.

<sup>288</sup> Intorno agli anni Venti dell'Ottocento decisamente si fece avanti la «nuova moda del Medioevo» in Mara Fazio, *François Joseph Talma, Primo divo. Teatro e Storia fra Rivoluzione, Impero e Restaurazione*, Leonardo Arte, Electa, Milano 1999, p. 285.

<sup>289</sup> Friedrich Schiller, *La sposa di Messina*, cit., p. 971.

<sup>290</sup> «5 oder 6 Individuen», Schiller, lettera a Körner del 8 febbraio 1803, cit. in Detlev Baur, *Der Chor im Theater des 20. Jahrhunderts*, cit., p. 41.

sperimentò nel terzo atto una formula completamente originale, una formazione corale ad indicare un piccolo gruppo di popolani, dal quale si levavano, talvolta, alcune voci corali. Schiller, comunque, apprezzò l'espedito e, in una lettera, affermò che Goethe era entrato in diretta competizione con gli antichi tragici<sup>292</sup> mentre la messa in scena ebbe un successo tale da indurlo a riflettere su una possibile traduzione dell'*Edipo re* fedele all'originale, tranne che per le parti corali da rendere più libere nel verso così da essere malleabili al momento della messa in scena<sup>293</sup>; restò, però, un progetto incompiuto.

Dal punto di vista teorico, invece, nella prefazione alla *Die Braut von Messina* (La sposa di Messina), *Sull'uso del coro nella tragedia*, Schiller afferma chiaramente come il coro abbia subito un declassamento fino alla sua definitiva scomparsa in ambito tragico a causa della perdita di memoria del suo *modus rappresentativo*<sup>294</sup> mentre «se [...] fosse recitato sulle nostre scene come si deve, si potrebbe affidargli il compito di difendere se stesso»<sup>295</sup> mentre, in seguito all'eliminazione della musica e della danza, completamente dal contemporaneo teatro in musica, la tragedia è divenuta pura poesia così da far intendere il coro tragico come:

un intruso, un *corpo estraneo*, un indugio buono solo a interrompere l'azione, a turbare l'illusione, a raffreddare lo spettatore. Per restituire al coro il suo pieno diritto bisogna dunque trasportarsi dalla scena reale ad una scena possibile<sup>296</sup>.

Da una scena costruita attorno a conflitti quotidiani ad una scena che incarni il sublime, la catarsi, il sogno:

L'introduzione del coro sarebbe l'ultimo passo, il passo decisivo, e se ad altro non servisse che a dichiarare apertamente e lealmente la guerra al naturalismo in arte, intendiamo che sia il muro<sup>297</sup> di cui la tragedia si cinge per separarsi nettamente dal mondo reale e preservare il ruolo ideale, la sua poetica libertà<sup>298</sup>.

<sup>291</sup> Lettera a Iffland del 24 febbraio 1803, cit. in Hellmut Flashar, *Inszenierung der Antike*, cit., p. 42.

<sup>292</sup> Lettera a Iffland del 22 aprile 1803. *Ivi*, p. 53.

<sup>293</sup> Lettera a Iffland del 12 luglio 1803. *Ibidem*.

<sup>294</sup> Mentre «nella tragedia antica [...] il coro era più che altro un organo della natura» in Friedrich Schiller, *Sull'uso del coro nella tragedia*, cit., p. 901.

<sup>295</sup> *Ibidem*.

<sup>296</sup> *Ibidem*. Corsivi nostri.

<sup>297</sup> Secondo Borchmeyer proprio questa definizione del coro come «muro», come difesa vivente dipende non tanto da una riflessione sulla tragedia antica ma da un presente per lui esteticamente estraneo. Cfr. Dieter Borchmeyer, *Das Theater Richard Wagners. Idee – Dichtung – Wirkung*, Reclam, Stuttgart 1982, p. 168.

<sup>298</sup> Friedrich Schiller, *Sull'uso del coro nella tragedia*, cit., p. 904.

In opposizione al naturalismo si evidenzia come il coro non sia rappresentabile da un unico personaggio singolo e come non sia possibile affidare l'intera parte declamata solo al corifeo, in quanto:

il coro non è un individuo, è un concetto universale<sup>299</sup>.

Un elemento astratto da rappresentarsi attraverso una massa piena di senso<sup>300</sup>, la quale «purifica la tragedia sceverando la riflessione dall'azione, e ridando così a quest'ultima tutta la forza poetica»<sup>301</sup> e che costituisce un momento di libertà per lo spettatore, che «deve sempre oggettivare davanti a sé, con serenità e chiarezza, la commozione che prova»<sup>302</sup>.

Il ritorno o l'invenzione del coro era impedito dalla stessa natura dei luoghi deputati alla rappresentazione, costruiti secondo la logica della rigida suddivisione fra palcoscenico e sala, dell'inquadramento rigido della scena a favore di un'univoca visuale frontale. E così Lord Byron (1788-1824), ancora nel 1821, si auspicava un ritorno della tragedia inglese attraverso la negazione della pesante eredità shakesperiana a favore dell'antichi esempi greci:

ma non imitando, semplicemente seguendo la loro linea, adattandola a tempi e situazioni attuali e, naturalmente, *senza coro*<sup>303</sup>.

August Wilhelm Schlegel (1767-1845)<sup>304</sup>, definendo il coro della tragedia come «spettatore ideale»<sup>305</sup>, come una figura astratta<sup>306</sup> lontana dall'azione, diede origine ad una specifica linea di pensiero che professava una mera identificazione fra pubblico e coro; un errore derivante

<sup>299</sup> *Ivi*, p. 906.

<sup>300</sup> *Ibidem*.

<sup>301</sup> *Ibidem*.

<sup>302</sup> *Ivi*, p. 907. L'appello schilleriano è colto da Goethe che, nel *Faust II*, inserisce un coro femminile. Un gruppo fortemente attivo, che si esprime sia in prima persona singolare che plurale e che fluidamente passa dalla suddivisione in due opposte schiere ad un unico insieme compatto<sup>302</sup>, con una continua metamorfosi dell'atteggiamento ma un personaggio collettivo così attivo e indipendente nei movimenti risulta di difficile attuazione sulla scena tanto che è stato quasi sempre eliminato, anche ai giorni nostri. Ad esempio, in un tentativo di rappresentazione fedele, attuata nel 1876 da Otto Devrient a Weimar, la coefora era l'unica a parlare mentre le altre coreute erano solo comparse. Cfr. Detlev Baur, *Der Chor im Theater des 20. Jahrhunderts*. cit., p. 43.

<sup>303</sup> Lord Byron in Georg Steiner, *La morte della tragedia*, cit., p. 176. Nella composizione, invece, delle "sacre rappresentazioni" inserisce cori, ad esempio in *Caino*. *Ivi*, p. 182.

<sup>304</sup> In una sua rielaborazione di un testo di Euripide, *Ione*, elimina sia il coro che la matrice politica. Hellmut Flashar, *Inszenierung der Antike*, cit. p. 52.

<sup>305</sup> August Wilhelm Schlegel, *Corso di letteratura drammatica*, traduzione di G. Gherardini, Nuova ed. a cura di M. Puppo, Melangolo, Genova 1977, p. 132.

<sup>306</sup> Lo stesso Nietzsche confuta questo assunto, vedi pp. 51-52.

dall'analisi di questioni rappresentative secondo lo sguardo del filosofo<sup>307</sup> che portò a confusioni ed incomprensioni.

### III. 2. La messa in scena del dramma antico nell'Ottocento

Dopo secoli di riscritture dei miti greci, di modificazioni e decise rielaborazioni della struttura drammaturgica, durante l'Ottocento, grazie anche al nuovo interesse nei confronti della Storia e dell'Archeologia, il dramma greco ricomparve sulle scene attraverso declinazioni filologiche. Si potrebbe affermare che i tempi erano ormai maturi per un ritorno del coro, di una forma performativa frutto della partecipazione attiva di una comunità – politica o artistica – che autodetermina se stessa di fronte ad un pubblico, a sua volta di uguale pensiero.

Una comunità come, ad esempio, fu quella creata da Goethe nella sua Weimar<sup>308</sup>, in quanto luogo di educazione intellettuale e civile dell'individuo<sup>309</sup> attraverso il teatro.

In questa congerie intellettuale nacque, infatti, una importante collaborazione tra Goethe e Friedrich Rochlitz<sup>310</sup>, scrittore e critico musicale, tesa a 'riesumere' in scena il sapore della tragedia greca, anche attraverso la ricreazione dell'antica musica teatrale. Rochlitz, che aveva studiato composizione e contrappunto alla *Thomasschule* di Leipzig, già dal 1802 aveva pubblicato una serie di saggi sull'argomento e, dal suo scambio epistolare con Goethe, è possibile ricostruire quale fosse lo scopo da lui inseguito, ovvero «trovare una transizione dalla declamazione alla vera musica»<sup>311</sup> lasciando visionare a Goethe, a titolo di esempio, una scena dall'*Edipo re* di Sofocle tradotta secondo un linguaggio lirico ritmico, sia nella parte dialogica che corale. Presto prese piede il progetto di riscrivere l'*Antigone*, la cui prima messa in scena avvenne a Weimar il 30 gennaio 1809: il coro era suddiviso in due semicori (anche grazie all'influsso della scrittura schilleriana), disposti ai due lati del palcoscenico mentre unicamente i due corifei declamavano a turno e solo in alcuni momenti l'intera schiera scandiva versi all'unisono. Sul piano compositivo Rochlitz aveva sostituito i trimetri giambici con versi a cinque piedi, dando origine ad un ritmo semplificato<sup>312</sup>. L'accoglienza

<sup>307</sup> A maggior ragione se si pensa che lo stesso Aristotele era un filosofo, quindi un destino della trattazione del coro sin dalle sue origini, ma proprio un filosofo, a fine Ottocento, darà nuovi impulsi, Nietzsche. Si veda III. 3. *Wagner, Nietzsche, il ritorno del rito* in questo stesso capitolo.

<sup>308</sup> Goethe accettò l'invito del principe ereditario Carlo Augusto di Weimar a raggiungerlo alla sua corte, nel 1775.

<sup>309</sup> Come non pensare al *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, un romanzo redatto da Goethe nell'arco di più di cinquant'anni, che percorre l'educazione teatrale, e di vita, di un piccolo borghese figlio di un commerciante; esso è il primo esempio di *Bildungsroman* (romanzo di formazione) e rappresentazione chiara di ciò che la parola *Bildung* indica, ovvero non solo formazione, educazione, ma anche istruzione o cultura.

<sup>310</sup> Si conobbero grazie all'intermediazione di Karl August Böttiger, direttore del Gymnasium di Weimar. Rochlitz aveva fondato nel 1798 un giornale dedicato alla musicologia, l'«Allgemeine Musikalische Zeitung».

<sup>311</sup> «einen Übergang von der Declamation zur eigentlichen Musik zu finden». Rochlitz in Flashar *Inszenierung der Antike*, cit., p. 53.

<sup>312</sup> *Ivi*, p. 56.

da parte del pubblico fu fredda per cui l'esperienza non fu più ripetuta nonostante il proseguire della corrispondenza fra entrambi.

Solo nel 1813 Goethe riportò in scena una riscrittura di un dramma antico greco, *Oedipus und Iokaste, Tragödie in fünf Acten frei nach Sophokles (Edipo e Giocasta. Tragedie in cinque atti liberamente tratta da Sofocle)*, di August Klingemann, – già rappresentato nel 1812 al *Königlichen Schauspielhaus* di Berlino – il quale nel 1803 aveva redatto un trattato intitolato *Einige Bemerkungen über den Chor in der Tragödie, besonders in Beziehung auf Schillers «Braut von Messina»*<sup>313</sup> (*Alcune considerazioni sul coro nella tragedia, nello specifico in relazione a la «La sposa di Messina» di Schiller*), nel quale si indicava come unica strada possibile la riduzione del coro ad un unico personaggio. La scelta di Goethe sembrò essere dettata, quindi, da una profonda delusione per il fallimento del primo tentativo tanto da indurre a scegliere una riscrittura ove il personaggio collettivo fosse stato eliminato; dopo questa seconda esperienza non prese più in mano una tragedia greca.

Il dibattito intorno all'opera classica nel mentre continuava a pieno ritmo. Schlegel nelle sue *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur* (scritte tra il 1809 e il 1811) si era incentrato sull'opera dei tre tragediografi dando nuovi impulsi riguardo alla loro forza drammaturgica e pedagogica, indicando come conflitto per eccellenza quello incarnato dall'*Antigone*, ovvero fra stato e famiglia<sup>314</sup>. Hegel ribadì questa riflessione incidendo in modo sostanziale sull'interpretazione dell'*Antigone* come dramma della collisione fra le ragioni dello stato e della famiglia, tra *pathos* e *ethos*:

Antigone onora il legame di sangue, gli dèi sotteranei, Creonte onora solo Zeus, la potenza che governa la vita e il benessere pubblici<sup>315</sup>.

O, ancora:

Ella invoca in tal caso la legge degli dèi; ma gli dèi che onora sono gli dèi inferi dell'Ade [...], quelli interni del sentimento, dell'amore del sangue, non gli dèi della luce, della libera ed autocosciente vita statale e popolare<sup>316</sup>.

<sup>313</sup> In «Zeitung für die elegante Welt 1803», Nr 57/58, in Hellmut Flashar, cit., p. 58.

<sup>314</sup> Cfr. August Wilhelm Schlegel, *Corso di letteratura drammatica*, traduzione di G. Gherardini, Nuova ed. a cura di M. Puppo, Melangolo, Genova 1977, p. 86-87.

<sup>315</sup> Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Estetica*, Tomo I e II, Einaudi, Torino 1997, Tomo secondo, p. 1356.

<sup>316</sup> Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Estetica*, cit., Tomo I, p. 522. Poco prima formula: «Tutto in questa tragedia è conseguente; la legge pubblica dello Stato è in aperto conflitto con l'intimo amore familiare ed il dovere verso il fratello; l'interesse familiare ha come pathos la donna, Antigone, la salute della comunità, Creonte, l'uomo. Polinice, combattendo contro la propria città natale, era caduto di fronte alle porte di Tebe; Creonte, il sovrano, minaccia di morte, con una legge pubblicamente bandita, chiunque dia l'onore della sepoltura a quel nemico della città. Ma di

Grazie alle riflessioni hegeliane intorno alla dicotomia fra le ragioni governative di ordine pubblico e le ragioni individuali, con un giudizio favorevole da parte del filosofo nei confronti delle prime rispetto alla qualità egoistica delle seconde, iniziò la fortuna di questa tragedia che ritornerà in modo prepotente durante l'esperienza del *Thingspiel* nazista, in pieno clima autoritario, o come modello di libertà individuale inseguita anche attraverso il suicidio – come nell'*Antigone* di Anouilh scritta durante l'occupazione nazista in Francia – o secondo riformulazioni vicine e lontane sia negli intenti di Brecht che del Living Theatre, dopo la distruzione e il vuoto lasciato dagli orrori del secondo conflitto mondiale e cogliendo il nuovo fermento della contestazione giovanile.

Uguale deciso influsso ebbero le riflessioni hegeliane intorno al trattamento del coro, in primo luogo dal punto di vista performativo. Nella sfera della rappresentazione il filosofo afferma che Schiller, nella *Die Braut von Messina*, non era riuscito a riprodurre l'atmosfera dell'antico, in quanto aveva eliminato la componenti fondamentali del coro, ovvero la danza, il canto e la musica, e ribadendo lo stesso assunto già presente nel XVI secolo, ovvero:

Solo l'opera lirica può avvicinarsi alla tragedia greca<sup>317</sup>.

Difatti, l'interesse verso un recupero della tragedia antica portò, nel corso di questo secolo, ad alcune interessanti collaborazioni nel solco del teatro musicale, secondo nuove ibridazioni.

La prima messa in scena di una traduzione fedele scevra di reinterpretazioni – per volere anche dello stesso imperatore, Federico Guglielmo IV di Prussia e diretta da Ludwig Tieck – è, appunto, un'*Antigone*<sup>318</sup> rappresentata il 28 ottobre 1841 a Potsdam, traduzione di Johann Jacob Christian Donner, con la supervisione di August Böckh, filologo classico, il quale si rivolse a Felix Mendelssohn Bartholdy (1809-1847) per l'introduzione della musica. I canti corali furono musicati dal compositore secondo un'ibridazione tra oratorio e melodramma, mentre le parti declamate erano lasciate solo al coreuta. In una lettera al suo amico e collega Ferdinand David, scrive:

Vi sono 16 voci maschili, come il coro di quei tempi, suddivise in due semicori, che a turno cantano la strofe e l'antistrofe, e la conclusione nell'usuale canto a otto voci [...]. In tutti i punti dove Creonte e Antigone hanno da declamare le strofe e l'antistrofe, sono resi alla maniera melodrammatica, e il coro

quest'ordine che riguarda solo il bene pubblico dello Stato, Antigone non si cura, e come sorella adempie al sacro dovere della sepoltura, per la pietà del suo amore per il fratello».

<sup>317</sup> Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Estetica*, cit., Tomo II, p. 1063. Ciò è ribadito anche dalle personali conclusioni su come il coro potesse essere intellegibile solo grazie al canto. Cfr. p. 1059.

<sup>318</sup> Cfr. Erika Fischer-Lichte, *Berliner Antikenprojekte – 150 Jahre Theatergeschichte*, in Erika Fischer-Lichte, Matthias Dreyer (a cura di), *Antike Tragödie Heute. Vorträge und Materialien zum Antiken-Projekt des deutschen Theaters*, Henschel, Berlin 2007, pp. 112-115.

risponde cantando. Invece dove vi sono i trimetri giambici, è solo il corifeo a declamare tutte le singole parole, che avrebbe dovuto dire l'intero coro<sup>319</sup>.

Mendelssohn inserì, quindi, la logica del melodramma<sup>320</sup> soprattutto nelle sezioni epirrematiche, per cui il coro (o il coreuta) cantava<sup>321</sup> mentre l'attore gli rispondeva declamando, talvolta accompagnato da musica strumentale. Lo stesso palcoscenico – all'interno del castello di Sansouci a Postdam, presso l'Hoftheater – era stato ricostruito da un punto di vista filologico secondo ciò che era stato teorizzato in base ai reperti archeologici<sup>322</sup>, ma con declinazioni tipiche del teatro all'italiana, per cui fra orchestra e palcoscenico vi era un deciso dislivello mentre lo stesso Mendelssohn prendeva posto nello spazio dell'orchestra, su di un pulpito, a dirigere il complesso degli strumentisti, disposti subito sotto la ribalta. Il successo di questa messa in scena portò ad un ulteriore isolamento del coro greco per cui nel caso di spazi tradizionali, come appunto il teatro all'italiana, esso era collocato direttamente nella buca dell'orchestra con l'unico compito di incarnare un tappeto sonoro vocale, senza uno spazio vitale di azione, e con una decisa virata verso la natura di spettatore ideale, come annunciato da Schlegel, che ne «descrive solo un aspetto [...] e lo astrae ('ideale') in una dimensione lontana da quella teatrale»<sup>323</sup>.

L'esperienza di Mendelssohn dettò i principi della messa in scena antica nel teatro in musica: nel 1844 l'*Antigone* giunse all'*Odéon* di Parigi, leggermente modificata, e nel 1845 al *Covent Garden* di Londra, tradotta in inglese, ma in questo caso il coro fu sostituito da un balletto femminile in stile *persiflage* con lo scopo di attirare il pubblico maschile, nel 1867 giunse anche in Grecia<sup>324</sup>, riscuotendo sempre un largo consenso. Questa esperienza rilanciò nuove direttive nella composizione del teatro lirico su temi greci e, infatti, nel 1844 apparve un *Edipo a Colono* musicato da Gioacchino Rossini, a metà fra opera e oratorio. Ancora nel 1893 andò in scena un'*Antigone* alla *Comédie Française* con musiche di Camille Saint-Saëns, composte sempre secondo i principi dettati da Mendelssohn e modulati su canzoni popolari greche:

<sup>319</sup> «Es sind 16 Männer Stimmen, wie in damaligen Chor, in zwei Chöre abgetheilt, die wechselnd Strophe und Gegenstrophe singen, und den Schluß gewöhnlich acht-stimmig. [...] Alle Stellen, wo Kreon und Antigone Strophe und Gegenstrophe zu sprechen haben sind melodramatisch, und der Chor antwortet singend. Außerdem wo die Trimeter sind, spricht der Chorführer alle die Worte, die der Chor zu sagen hat». Lettera a Ferdinand David, del 21 ottobre 1841, in Hellmut Flashar, *Inszenierung der Antike*, cit., pp. 69-70.

<sup>320</sup> Per approfondimenti si rimanda a Ernesto Napolitano, *L'Antigone senza tragedia di Mendelssohn*, in Roberto Alonge (a cura di), *Antigone, volti di un enigma. Da Sofocle alle Brigate Rosse*, Edizioni di Pagina, Bari 2008, pp. 225-234.

<sup>321</sup> Georg Steiner giudica l'adattamento musicale dei cori, «soave e notevolmente mellifluo». In Georg Steiner, *Le Antigoni*, Garzanti, Milano, 2007, p. 189.

<sup>322</sup> Hand Christian Genelli, *Das Theater zu Athen*, 1818. Ivi, p. 71. Anche i costumi erano stati confezionati con criteri filologici in base alla statuaria e alla pittura vasaria.

<sup>323</sup> «beschreibt nur einen Aspekt [...] und abstrahiert diesen ("der idealisierte") auf eine theaterferne Ebene», in Detlev Baur, *Der Chor im Theater des 20. Jahrhunderts*, cit., p. 12.

<sup>324</sup> Cfr. Hellmut Flashar, *Inszenierung der Antike*, cit., pp. 87-88-89.

composizione dei canti corali per puri cori di voci maschili, configurazione melodrammatica per le scene epiirrematiche, nessuna musica nelle parti parlate<sup>325</sup>.

Nel 1866 appaiono le traduzioni di alcune tragedie di Sofocle, compiute da Adolf Wilbrandt, filologo, secondo una resa fedele della metrica del linguaggio originale così da renderle atte al teatro di prosa. I testi furono subito messi in scena dal duca Herzog Georg II. Von Sachsen-Meiningen durante la sua prima stagione e, precisamente, *l'Edipo re* il 3 gennaio del 1867 e, grazie al consenso del pubblico, nello stesso anno anche *l'Edipo a Colono* (14 aprile) e *l'Antigone* (15 aprile). Avvenne un vero e proprio paradosso, il duca fautore in seguito di un forte rinnovamento della scena, anche attraverso il massiccio uso di figuranti, si affidò a testi ove il coro era fortemente ridotto, in quanto secondo lo stesso Willbrandt esso, senza musica, diveniva «un teorema smorto»<sup>326</sup> per cui il personaggio collettivo fu dissolto in singoli individui caratterizzati, come tre onesti borghesi nell'*Edipo re*, o una inserviente giovane e una anziana in *Elettra*. A causa dell'eliminazione di ogni componente simbolica e religiosa:

i resti del coro vengono insediati nel mondo apparentemente innocuo della borghesia<sup>327</sup>.

Questa tendenza della riscrittura della tragedia per il teatro di prosa<sup>328</sup>, fece sì che il duca di Meiningen perse lentamente interesse per rivolgersi invece a un repertorio che, effettivamente, contemplesse un quadro storico e di genere, lontano dall'universo piccolo-borghese.

A fine Ottocento, Wilbrandt optò per la messa in scena autonoma delle proprie tragedie, inserendovi nella realizzazione pratica – probabilmente influenzato proprio dell'enorme successo dei Meiningen – alcuni cori assimilabili a gruppi di comparse. Nel 1886, andò in scena la prima dell'*Edipo re*<sup>329</sup> al *Burgtheater* di Vienna, uno spettacolo che riscosse un enorme successo con repliche che proseguirono fino alla fine del secolo: il coro era sostituito da un elevato numero di mimi, ognuno impegnato a rappresentare singoli personaggi differenti, che eseguivano scene corali mimetiche, per cui l'antico strumento teatrale si dissolse in altri gruppi corali che non agivano semplicemente tramite il linguaggio o il canto, ma attraverso una nuova arte ritmica coadiuvata

<sup>325</sup> «Komposition der Chorlieder für reinen Männerchor, melodramatische Gestaltung der epiirrhematischen Szenen, keine Musik bei den reinen sprechpartien». *Ivi*, p. 88.

<sup>326</sup> «ein blasses Theorem», Adolf Willbrandt in Hellmut Flashar, cit., p. 96.

<sup>327</sup> «Reste der Chores in der scheinsicheren Welt des Bürgertums angesiedelt werden». *Ibidem*.

<sup>328</sup> Anche nella seconda stagione si optò per la traduzione e l'adattamento di Wilhelm Rossmann, sostanzialmente con lo stesso processo di Willbrandt, dal titolo *Orest. Tragödie von Aeschylus*. La decadenza del coro porta ad una perdita di senso del titolo originale di *Coefore*.

<sup>329</sup> Sigmund Freud vide la prima di questo spettacolo che, probabilmente, lo influenzò nei suoi assunti posteriori.

anche dall'illuminotecnica<sup>330</sup>, dando inizio ad un filone specifico rappresentativo che, a partire da questo periodo e poi per tutto il Novecento, tenderà a risolvere il coro in scena non con la musica e la danza, ma con gruppi corali simili tendenti al realismo, totalmente avulsi dal dialogo diretto e con mera funzione decorativa e spettacolare.

### III. 3. Il desiderio di 'popolo': Victor Hugo, Meininger, l'opera lirica

Hegel avvicinò il coro al popolo, come terreno indistinto che fa da contrasto allo stagliarsi in primo piano dei protagonisti, degli individui:

il coro in effetti esiste come la coscienza sostanziale, superiore, che distoglie dai falsi conflitti e prepara la soluzione. Esso non è tuttavia un personaggio semplicemente esteriore e inoperoso come gli spettatori [...] è invece la sostanza reale della vita e dell'azione eticamente eroica, è, di fronte ai singoli eroi, il *popolo* quale terreno fecondo da cui gli individui, quali fiori e piante tese in alto, nascono dal loro proprio e dall'esistenza di esso sono condizionati<sup>331</sup>.

Il coro-popolo come *exemplum* etico, secondo la visione oraziana, che male si rapporta con la tragedia romantica, intesa come dramma storico:

per la tragedia romantica il coro non si mostra adatto, [...] non può trovare il suo giusto posto quando si tratta di passioni, fini e caratteri particolari o quando l'intrigo ha da dispiegarsi liberamente<sup>332</sup>.

Victor Hugo, nella sua *Prefazione al Cromwell* (1827), si inserì nella *querelle* tra chi difendeva la forma tradizionale drammaturgica e chi guardava al dramma come genere letterario adatto per l'epoca moderna, propugnandone una riforma attraverso l'eliminazione della divisione dei generi e delle tre unità aristoteliche:

la poesia ha tre età, ciascuna delle quali corrisponde a un'epoca della società: l'ode, l'epopea, il dramma. I tempi primitivi sono lirici, i tempi antichi sono epici, i tempi moderni sono drammatici. L'ode canta l'eternità, l'epopea solennizza la storia, il dramma dipinge la vita. Il carattere della prima poesia è l'ingenuità, il carattere della seconda è la semplicità, il carattere della terza, la verità<sup>333</sup>.

<sup>330</sup> Hellmut Flashar, *Inszenierung der Antike*, cit., p. 102.

<sup>331</sup> Georg Wilhelm Friedrich Hegel, cit., Tomo II, p. 1353.

<sup>332</sup> Georg Wilhelm Friedrich Hegel, cit., Tomo II, p. 1355. Corsivi nostri.

<sup>333</sup> Victor Hugo, *Sul grottesco*, Edizioni Angelo Guerini, Milano 1990, p. 60.

Sempre secondo Hugo, il Cristianesimo portò alla rigida divisione tra corpo ed anima e, improvvisamente, l'umanità divenne consapevole della compresenza del bello e del brutto, dell'alto e del basso, del sublime e del grottesco, quest'ultimo:

ha un ruolo immenso. È ovunque; da una parte crea il deforme e l'orribile; dall'altra il comico e il buffo. Attribuisce alla religione mille superstizioni originali; alla poesia mille immaginazioni pittoresche<sup>334</sup>.

La verità è solo nella consapevolezza dell'indivisibilità di grottesco e sublime e l'unica forma in grado di armonizzare questi contrari è il dramma, il cui più grande rappresentante è Shakespeare. Un ritorno alla commistione dei generi che, attraverso l'appello al grottesco, richiese una invasione della scena da parte dell'universale come insieme di infiniti particolari, appunto un ritorno del 'popolo' inteso come elemento pittoresco lontano dall'esperienza spettacolare medievale innestando lo stesso concetto di Bachtin riguardo al grottesco romantico<sup>335</sup>, ovvero di un'assenza di fiducia nei confronti della collettività e della sua corporeità, come cartina di tornasole delle azioni individuali:

come in Shakespeare, la folla doveva avere il ruolo di attore, di coro e di forza elementare<sup>336</sup>.

Il Romanticismo riscoprì un rapporto nuovo con la storia, con la ricerca filologica e una conseguente originale nuova dinamica tra scena e scenografia che non poteva più limitarsi a *trompe-l'oeil*, ma avere tridimensionalità materica:

Il palcoscenico tende a diventare sempre più volume, anziché semplice superficie, puro schermo contro cui si staglia l'agire pittorico<sup>337</sup>.

Uno spazio tridimensionale sempre più invaso da un numero elevato di figuranti che, come nel caso dei Meiniger, non solo costituivano un quadro vivente ma anche un tappeto sonoro, ottenuto attraverso il cosiddetto «*Rhabarber-Gemurmel*», ovvero mormorio unito al termine rabarbaro per indicare, quasi in maniera onomatopeica, il rumore scaturito dalla particolare sonorità della erre tedesca. Una serie di bisbigli e mormori che ricreavano dando quell'effetto di *Lebendigkeit* strenuamente voluto, ma:

<sup>334</sup> *Ivi*, p. 51.

<sup>335</sup> Bachtin, infatti, distingue il «grottesco romantico» dal «realismo grottesco» per cui, a differenza della tradizione medioevale e rinascimentale dove si viveva il grottesco tramite la comunione con il popolo grazie ai riti carnevaleschi, il grottesco romantico si presenta come un "grottesco da camera", in quanto è avvenuto uno spostamento dall'universale all'individuale. Cfr. Michail Bachtin, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare, riso, carnevale e festa nella tradizione medioevale e rinascimentale*, cit., p. 24 e p. 45.

<sup>336</sup> George Steiner, *La morte della tragedia*, Garzanti, Milano 1999, p. 139.

<sup>337</sup> Roberto Alonge, *Il teatro dei registi*, Laterza, Bari 2006, p. 40.

Questi inserimenti devono naturalmente essere montati in diverse sequenze e non devono mai essere eseguiti uniformemente all'unisono<sup>338</sup>.

Una effetto di realtà, di vita quotidiana lontano dal parlato all'unisono del coro; la scena reale, quotidiana, mal si concilia con uno strumento d'arte. Con i Meininger si materializzò un prodromo della regia, un ruolo demiurgico teso verso:

una tessitura d'insieme che riproduceva la dimensione corale, popolare della storia [...] all'assolo si sostituiva il concerto, la sinfonia, il contrappunto corale<sup>339</sup>.

Una modulazione dell'apparato scenico e coreografico che parte dal concetto di quello stesso contrappunto introdotto Mendelssohn nella suddivisione della strofe e dell'antistrofe fra i differenti coreuti, per cui non vi è la ricerca dell'uniformità, della massa compatta di individui l'uno uguale all'altro, ma un passaggio alla 'regia' di *Ensemble* ovvero alla orchestrazione di una massa di singoli atteggiamenti peculiari e variopinti. La confusione fra popolo e coro è il frutto di una impossibilità di relazione con uno strumento performativo fortemente dinamico ed attivo. Se nel Novecento si tornerà al coro per indicare una massa indistinta che agente allo stesso medesimo ritmo possa creare un'esperienza cerimoniale, di ritorno alle origini, mentre nel caso di Meininger era ancora viva la lezione romantica del desiderio di popolo inteso come scenografia vivente, come sostrato universale, come *Teathrum Mundi*, alla maniera dei quadri di Bruegel, un brulichio di individui ognuno diverso dall'altro, ognuno in posa diversa, appunto per dare un ritmo della composizione inteso nel senso figurativo, spesso statico, quanto di più lontano dal ritmo ricercato per mezzo del movimento.

Uguale destino subisce il coro nell'opera lirica, il cui compito è appunto la creazione di un contrappunto sonoro agli interventi dei solisti, oltre alla creazione di coreografie spaziali che si uniscano a canti all'unisono eseguiti dall'intero schieramento come da alcuni singoli gruppi, andando a collocarsi sullo sfondo senza avere una relazione esclusiva con il pubblico, mentre la tendenza alla magnificenza perseguita attraverso la scenografia e la costumistica, spesso induce – anche oggi – alla confezione di costumi non uniformi ma con una evidente ricercatezza nel particolare. Ciò dipende anche da una particolare natura del repertorio lirico italiano – che a partire da questo secolo avrà poi enorme diffusione fino ai giorni nostri – che si può riassumere nelle seguenti caratteristiche:

<sup>338</sup> «Diese Einfügungen müssen natürlich in verschieden Fassungen gehalten sein und dürfen nicht gleichzeitig in Uniform vorgetragen». Herzog Georg von Meiningen in Max Grube, *Geschichte der Meininger*, Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart 1926, p. 57.

<sup>339</sup> Mara Fazio, *Lo specchio il gioco e l'estasi*, Bulzoni, Roma 2003, p. 27.

l'assetto poetico, metricamente organizzato, del testo drammatico (l'opera italiana ignora, o poco ci manca, le forme miste di prosa recitata e versi cantati); il prevalente realismo degli assetti drammatici; [...] l'individuazione del personaggio nella sua voce (nella gerarchia estetica dell'opera italiana il canto solistico, anche nella fattispecie del concerto a più voci, prepondererà su tutti gli altri fattori dello spettacolo musical-teatrale)<sup>340</sup>.

Per cui, preme ribadire, il coro teatrale deve essere ritenuto uno strumento performativo a sé, assolutamente da distinguersi dalla regia d'ensemble o dalla regia corale, nel teatro di prosa come in quello lirico, le quali hanno avuto e hanno, comunque, il merito di aver dato un notevole impulso alle metodiche di dislocazione e azione nello spazio di un numero elevato di figuranti.

### *III. 4. Wagner, Nietzsche e il ritorno del rito*

A partire da Seneca il coro subisce un isolamento, che lo conduce da un lato alla dissoluzione in un unico personaggio, dall'altro a una legittimazione data dalla personificazione di forze naturali o arcaico-religiose, come nel caso degli intermezzi o del *Faust* di Goethe, o dalla integrazione in ambiti spettacolari ibridi caratterizzati dall'unione di stilemi del teatro musicale e del teatro di prosa, come nelle *melotragedie* di Racine o nella messa in scena dell'antico nell'Ottocento che detterà principi e stilemi almeno fino al primo dopoguerra, con la specifica commistione di oratorio musicale e declamazione ritmica.

Schiller – nel passaggio dalla poetica alla filosofia della tragedia – è il primo ad affermare come il coro, questo *corpo estraneo*<sup>341</sup>, possa essere uno strumento utile per modificare le convenzioni rappresentative, per mezzo di una dissoluzione della veridicità piccolo-borghese a favore di una scena ideale slegata da convenzioni di riproduzione del reale, quale quella incarnata dal dramma romantico; allo stesso tempo l'altro elemento centrale che irrompe sulla scena ottocentesca è il 'popolo', inteso come quadro di costume, insieme variegato di singoli individui particolari che ricrea uno sfondo corale sul quale spicca, per contrasto, il grande attore ottocentesco.

Il 'popolo', l'insieme di individui, ognuno diverso dall'altro diviene, quindi, il contraltare per eccellenza del coro teatrale nelle sue declinazioni rappresentative. Nella messa in scena de *I tessitori* di Hauptmann per la regia di Otto Brahm, presso il *Deutsches Theater* nel 1894, la lezione dei Meininger irruppe nel teatro naturalista di contestazione, anche per mezzo di voci fuori scena:

<sup>340</sup> Lorenzo Bianconi, *Il teatro d'opera in Italia*, il Mulino, Bologna 1993, p. 47.

<sup>341</sup> Friedrich Schiller, *Sull'uso del coro nella tragedia*, cit., p. 901.

le scene di massa si risolvevano in un contrappunto di interpretazioni individuali che, evitando ogni senso di uniformità e appiattimento, lasciavano che ognuno conservasse la propria soggettività personale, la propria differenza, apparendo simultaneamente massa, popolo, gruppo sociale e individuo<sup>342</sup>.

Secondo la tesi formulata da George L. Mosse, è evidente la diretta conseguenza fra la tensione verso una 'liturgia' di massa che, nata nel Settecento assieme al culto del popolo, sarà poi perseguita da tutta la vita culturale tedesca – e non solo – attraverso feste, cori, spettacoli allegorici, e la conseguente creazione di nuova estetica della politica, con la successiva virata verso i totalitarismi e le forme spettacolari da essi propugnati<sup>343</sup>.

Nell'Ottocento iniziò a svilupparsi in area tedesca il fenomeno dei *Laienspiel* e degli *Sprechchöre* (cori parlati) di ascendenza politica – all'interno della nuova situazione sociale creata dall'irrompere della classe operaia – con la fondazione del nuovo partito socialdemocratico operaio (SDAP, *Sozialdemokratische Arbeiter Partei*) che al motto di «*Wissen ist Macht, Macht ist Wissen*»<sup>344</sup> (Sapere è potere, potere è sapere), propugnava il primato di un'educazione comunitaria anche attraverso nuove forme teatrali di propaganda. Ciò era frutto di un progressiva allontanamento dalle opinioni di Marx rispetto al rapporto tra cultura e lavoro<sup>345</sup>, a favore dell'ideale di creazione dell'uomo socialista, sotto l'influsso di due testi di Richard Wagner (1813-1883), *Die Kunst und die Revolution* (Arte e rivoluzione, 1849) e *Das Kunstwerk der Zukunft*, (L'opera d'arte dell'avvenire, 1849). Nel primo Wagner pose in modo deciso l'unione tra la rivoluzione dell'arte e dell'identità individuale, come una lotta da condursi contro la decadenza dell'epoca a lui contemporanea, allo scopo di dare origine ad un «uomo più forte e più bello»<sup>346</sup>, ovvero forgiato su un'ideale d'armonia sull'esempio della purezza dell'antichità greca come espressione della libertà assoluta. Il secondo, insieme a *Oper und drama*, si inseriva in quel gruppo di scritti volti alla creazione di una nuova teoria dell'arte (pubblicati tra il 1849 e il 1852) nell'ottica di quella che fu definita *Gesamtkunstwerk*. Un'opera d'arte totale fortemente legata agli effetti della fallita *Märzrevolution* (la rivoluzione di marzo) del 1848-49, ma anche influenzata agli

<sup>342</sup> Mara Fazio, *Lo specchio il gioco e l'estasi*, cit., p. 60.

<sup>343</sup> George L. Mosse, *La nazionalizzazione delle masse*, il Mulino, Bologna 1974, pp. 242-243.

<sup>344</sup> Titolo dell'opuscolo di Liebknecht del 1888. Cfr. Giancarlo Buonfino, *La politica culturale operaia. Da Marx e Lassalle alla rivoluzione di Novembre 1859/1919*, Feltrinelli, Milano, 1975, p. 93, nota 195.

<sup>345</sup> Per una ricognizione delle differenze di opinione sull'uso della cultura e dell'arte nella propaganda politica tra Lassalle, Marx e Engels, che confluiranno nell'opposizione fra la socialdemocrazia e il comunismo, si rimanda a Giancarlo Buonfino, *La politica culturale operaia. Da Marx e Lassalle alla rivoluzione di Novembre 1859/1919*, cit., pp. 16-143.

<sup>346</sup> «starken, schönen Menschen» Richard Wagner, *Gesammelte Schriften und Dichtungen*, Leipzig 1888, Vol. IV, p.34, in Dieter Borchmeyer, *Das Theater Richard Wagners. Idee – Dichtung – Wirkung*, Philipp Reclam jun., Stuttgart 1982, p. 56.

assunti di Arthur Schopenhauer<sup>347</sup>, come dall'estetica romantica, che era da intendersi come «necessaria e concepibile opera comune degli uomini del futuro»<sup>348</sup>. Il Manifesto del partito comunista di Karl Marx era stato pubblicato nel 1848 e, certo, le istanze di critica sociale erano all'ordine del giorno in quegli anni, ma in Wagner le riflessioni si agglutinano nella sfera dell'estetica, nella volontà di creazione di un'arte pura, esente da quella ricerca del guadagno intravista nell'evoluzione dell'imprenditoria dello spettacolo nell'Ottocento, in particolare nell'opera lirica. Nonostante ciò, proprio per la natura di alcune affermazioni, il lascito teorico wagneriano subì un doppio destino in quanto ispiratore di una forma rappresentativa come strumento di manipolazione delle masse che di un'originale forma di spettacolo antinaturalista formulata sull'unione delle arti. Grazie a queste istanze, il coro teatrale – nel Novecento – si sleggerà dall'univoca relazione con la tragedia antica per divenire uno statuto a sé con scopi, con scopi differenti in base alle specifiche dinamiche estetiche e sociali.

Prima di affrontare le mutevoli declinazioni corali della prima metà del Novecento, lo sguardo deve necessariamente incentrarsi ancora una volta sul ritorno del rito, in quanto sarà questo il legame inscindibile con il personaggio collettivo per tutto il secolo proprio a partire dall'anelito verso le origini unito alla riteatralizzazione del teatro e all'esigenza di rifondazione di una comunità, sino alle declinazioni pessimiste che lo eleggeranno come medium atto a rappresentare la sfiducia nell'unione tra linguaggio e senso e fra identità e corpo fisico divenendo strumento postdrammatico per eccellenza. Assunto di questa tesi è che sia proprio *il ritorno in primo piano del rito a originare una legittimazione del coro*<sup>349</sup>, in quanto mezzo teatrale a sé da potersi utilizzare con declinazioni diverse secondo scopi precisi di nuova compartecipazione attiva del pubblico, discostandosi, in questo dalle conclusioni di Baur il quale afferma che in realtà ciò si origina dal nuova problematica della «relazione tra il singolo e il gruppo»<sup>350</sup> per cui il coro dopo aver perduto il suo speciale statuto nell'inquadramento della tragedia antica greca, deve trovare ogni volta nuove legittimazioni attraverso il suo «rapporto con i singoli personaggi, l'azione e gli spettatori»<sup>351</sup>. Sono conclusioni derivanti da una visuale puramente testocentrica, che ignorano ciò che appunto avviene nel XX secolo, ovvero un lento e inesorabile scollarsi dell'ambito performativo-spettacolare dall'ambito testuale, con l'introduzione di variegate competenze artistiche nell'ottica di una nuova

<sup>347</sup> Per un approfondimento riguardo agli influssi diretti della filosofia schopenhauriana nell'elaborazione di Wagner si rimanda a Giovanni Piana, *Teoria del sogno e dramma musicale. La metafisica della musica di Schopenhauer*, Guerini e Associati, Milano 1997, pp. 69-122.

<sup>348</sup> «nothwendig denkbare gemeinsame Werk der Menschen der Zukunft». Richard Wagner, *Gesammelte Schriften und Dichtungen*, Leipzig 1888, Vol. IV, p. 62, in Dieter Borchmeyer, *Das Theater Richard Wagners. Idee – Dichtung – Wirkung*, Philipp Reclam jun., Stuttgart 1982, p. 72.

<sup>349</sup> «Legitimation des Chores», Detlev Baur, *Der Chor im Theater des 20. Jahrhunderts.*, cit., p. 46.

<sup>350</sup> «Das Verhältnis des Einzelnen zur Gruppe», *ibidem*.

<sup>351</sup> «Verhältnis zu den Einzelfiguren, der Aktion und der Zuschauern», *ibidem*.

riscrittura della scena secondo i presupposti di una nascita della regia. Proprio questo scollamento si agglutinerà per eccellenza nel post-drammatico.

Figura cardine della cesura fra le due nature del coro, dalla funzione demiurgica-rituale di coinvolgimento dello spettatore dopo la definitiva rottura della suddivisione fra scena e sala a simbolo della sfiducia nella istanza comunicativa della rappresentazione teatrale, è Friedrich Nietzsche (1844-1900), che indicò per primo l'origine dal rito nell'analisi dell'antica tragedia e si fece vero e proprio «precursore del postmoderno filosofico» attraverso l'enucleazione di nuovi concetti quali «prospettivismo, polisemia, critica linguistica e deconstruzione»<sup>352</sup>.

La sua riflessione intorno alla natura dello strumento coro nasce, appunto, in diretta polemica con gli esiti dello spettacolo wagneriano. Richard Wagner cercò di ricreare una *Gesamtkunstwerk*, ovvero un'armoniosa unione sia delle arti del corpo che della parola, della musica, del canto, dello spazio e del tempo<sup>353</sup>, a partire dalle riflessioni sul teatro greco, contenute proprio nel suo, già accenato, compendio *Die Kunst und die Revolution* (L'arte e la rivoluzione) – pubblicato ventitre anni prima della *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* (La nascita della Tragedia dallo spirito della musica, 1872) elaborato da Nietzsche – dove aveva imposto la severa dicotomia tra apollineo e dionisiaco, in base alle riflessioni sulla *musiké*, sull'unione di più ambiti performativi, sul ritorno del mito. In particolare, il compositore istituì un parallelismo fra coro e orchestra, per cui quest'ultima è in un:

rapporto con il dramma da me concepito press'a poco come quello tenuto dal coro dei greci nei confronti dell'azione drammatica [...] questa partecipazione del coro era ininterrottamente di qualità riflessiva, e egli stesso rimaneva estraneo sia all'azione che alle motivazioni<sup>354</sup>.

Il coro subisce ancora il pregiudizio di origine oraziana, è isolato e nuovamente indicato come «estraneo» all'azione mentre in Nietzsche la riflessione si incentrò sul coro vivente<sup>355</sup> che, un tempo, agiva nello spazio dell'orchestra. Una differenza di posizione che porterà il filosofo a muovere un'aspra critica – nel 1888, nel libello intitolato *Der Fall Wagner* – verso un'arte considerata decadente, *décadent*<sup>356</sup>, che aveva perduto ogni rapporto con la forza scenica del teatro

<sup>352</sup> «Wegbereiter der philosophischen Postmoderne» e «Perspektivismus, Polysemie, Sprachkritik und Dekonstruktion», Till Müller-Klug, *Nietzsches Theaterprojektionen*, WVB, Berlin 2001, p. 9.

<sup>353</sup> Cfr. Marvin Carlson, *Teorie del teatro. Panorama storico critico*, il Mulino, Bologna 1988, pp. 283-284.

<sup>354</sup> «dem von mir gemeinten Drama in ein ähnliches Verhältnis treten, wie ungefähr es der Chor der Griechen zur dramatischen Handlung einnahm. [...] diese Teilnahme des Chores durchgehends mehr reflektierender Art, und er selbst blieb der Handlung wie ihren Motiven fremd», Richard Wagner, *Gesammelte Schriften und Dichtungen*, Leipzig 1888, Vol. VII, p. 130 in Dieter Borchmeyer, *Das Theater Richard Wagners. Idee – Dichtung – Wirkung*, cit., p. 156.

<sup>355</sup> Borchmeyer parla di una dicotomia fra due concezioni teatrali, nate sostanzialmente contemporaneamente. Cfr. Dieter Borchmeyer, *Das Theater Richard Wagners*, cit., p. 33.

<sup>356</sup> *Ivi*, p. 6.

greco a favore dell'odiata *Gückkastenbühne*, ovvero del palcoscenico a visione frontale e rigidamente incorniciato, secondo una decisa inclinazione verso una maestosità spettacolare fallace sul piano della innovazione, stigmatizzando che «Bayreuth<sup>357</sup> è una grossa opera, non una buona opera»<sup>358</sup>. Una delusione nei confronti delle riforme wagneriane che scaturiva, come sottolinea Lehmann, da una sopravvalutazione del ruolo della musica nell'opera lirica come mezzo di coesione delle arti rappresentative a causa dell'erronea identificazione con l'antica *musiké* di ascendenza greca<sup>359</sup>. Una visione estrema e originale dell'ideale classico è ravvisabile ancora in alcuni frammenti scritti quasi in contemporanea all'elaborazione de *La nascita della tragedia*, ove Nietzsche enuclea la peculiarità tridimensionale del teatro greco, arrivando a affermare come Eschilo debba «essere considerato un compositore plastico» e, soprattutto, l'obbligo di incentrarsi:

[sul]l'utilizzo plastico del coro e il suo modo di relazionarsi con i personaggi sul palcoscenico: così come [sul] rapporto del gruppo plastico con l'architettura circostante<sup>360</sup>.

Un'egemonia performativa e demiurgica del coro teatrale testimoniata, inoltre, da alcuni frammenti pervenutici di una tragedia composta intorno alla figura di Empedocle (1870-72), rimasta solo allo stato progettuale, ove la narrazione della vicenda è prima suddivisa in tre atti e poi in cinque, senza una struttura drammatica e senza una suddivisione delle singole azioni dei personaggi ma puro *continuum* narrativo elaborato in un linguaggio lirico, lasciando intendere l'origine predrammatica<sup>361</sup> del postdrammatico, proprio nel fatto che il filosofo «non consideri il dialogo come l'elemento teatrale sostanziale, ma il processo corale»<sup>362</sup>, ovvero la narrazione collettiva prima della rigida suddivisione fra coloro che domandano e coloro che rispondono<sup>363</sup>.

<sup>357</sup> Il teatro di Bayreuth è stato costruito fra il 1872 e il 1876, sulla base delle concezioni di Gottfried Semper (1803-1879), sviluppate dall'architetto Otto Brückwald. Sul modello dell'antico teatro greco, Wagner inserisce una cavea semiellittica al posto dei palchetti, e per coadiuvare l'idea del sogno, sprofonda l'orchestra fino a non renderla visibile così da ricreare un golfo mistico, rafforzato dallo spegnimento delle luci in sala durante la rappresentazione, e dall'uso del sipario fra un atto e l'altro per nascondere i cambiamenti di scena. Cfr. Franco Mancini, *L'evoluzione dello spazio scenico, Dal naturalismo al teatro epico*, Edizioni Dedalo, Bari 2002, pp. 49-56, e per le premesse teoriche, Richard Wagner, *L'ideale di Bayreuth (1864-1883)*, a cura di F. Amoroso, Bompiani, Milano 1940.

<sup>358</sup> «Bayreuth ist grosse oper – und nicht einmal gute Oper», Friedrich Nietzsche, *Kritische Studienausgabe*, 15 volumi, Giorgio Colli e Mazzino Montinari (a cura di), Walter de Gruyter, Berlin-New York 1980, Der Fall Wagner, Vol. 6, p. 42.

<sup>359</sup> Hans-Thies Lehmann, *Theater und Mythos. Die Konstitution des Subjekts im Diskurs der antiken Tragödie*, Metzler, Stuttgart 1991, p. 123.

<sup>360</sup> «als plastischen Komponisten zu verstehen» e «di plastische Benutzung des Chors zu verstehen, sein Verhältniß zu den Bühnepersonen: sodann die Beziehung der plastischen Gruppe zur umgebenden Architektur», Friedrich Nietzsche, *Kritische Studienausgabe*, 15 volumi, Giorgio Colli e Mazzino Montinari (a cura di), Walter de Gruyter, Berlin-New York 1980, *Nachgelassene Fragmente 1869-1874*, Vol. 7, p. 569.

<sup>361</sup> «prädratisch» in Hans-Thies Lehmann, *Theater und Mythos*, cit. p. 2.

<sup>362</sup> «Nicht den Dialog hält Nietzsche für das wesentliche Theaterelement, sondern den chorischen Prozeß», Till Müller-Klug, *Nietzsches Theaterprojektionen*, cit., p. 71.

<sup>363</sup> Come già accennato all'inizio di questo capitolo, il termine per attore in greco – *hypokrités* – è traducibile secondo le formule “colui che declama” o “colui che risponde”.

*La nascita della Tragedia*, quindi, fu pubblicata nel 1872, inizialmente in forma ridotta ed in seguito ampliata su esplicita richiesta di Wagner e, nonostante Nietzsche avesse riposto in questo testo rivoluzionario la speranza di un avanzamento di carriera in ambito universitario, in realtà ebbe come conseguenza il suo isolamento nell'ambiente accademico e un'aspra condanna dalla schiera dei grecisti sino alla perdita della reputazione<sup>364</sup>.

Lo *scandalo* derivava dalla tesi dell'inequivocabile origine della tragedia dal rito sacrificale, lo *sparagmos*, lo smembramento del corpo del dio, nello specifico Dioniso, la quale causava un deciso allontanamento dall'ideale neoclassico di un'origine dell'uomo occidentale da una grecità pura, culla della più alta cultura ed etica, a favore di un primitivismo crudele. Nell'opera dei tre massimi tragici greci Dionisio «non cessò mai di essere l'eroe tragico» e, soprattutto «tutte le figure famose della scena greca, Prometeo, Edipo, eccetera, sono soltanto maschere di quell'eroe originario»<sup>365</sup>. Nella narrazione degli eventi drammatici non si produce altro che il ripetersi del sacrificio e:

questo sbramamento, la vera e propria *sofferenza* dionisiaca, è come una trasformazione in aria, acqua, terra e fuoco, e [...] dobbiamo considerare lo stato di individuazione come la fonte e la causa prima di ogni sofferenza, come qualcosa in sé detestabile<sup>366</sup>.

Da notare come «la lacerazione del *principium individuationis*» dia origine a «un fenomeno artistico»<sup>367</sup>, attraverso «l'intero simbolismo del corpo, non soltanto il simbolismo della bocca, del volto, della parola, ma anche la totale mimica della danza che muove ritmicamente tutte le membra»<sup>368</sup>, ovvero un atto performativo nutrito da musica e ritmo che trasforma, che crea una comunità estatica, eliminando l'individuazione e identificazione nel singolo personaggio tramite un procedimento catartico di smembramento dell'io perseguito attraverso il coro. In Nietzsche si attua, per la prima volta, una decisa affermazione della *fisiologica* identificazione tra gli spettatori ed il personaggio collettivo:

<sup>364</sup> Uno dei più acerrimi oppositori fu Ulrich von Wilamowitz-Moellendorff (1848-1931), filologo tedesco di chiara fama, traduttore di tutta l'opera tragica greca che ebbe un'influenza decisiva sulla messa in scena dell'antico nel primo Novecento. Cfr. II. 2. 1900-1920: *Tragedia Greca in Germania*. Difensore delle posizioni di Nietzsche fu invece Erwin Rohde (1845-1898), altro filologo tedesco, stimato dalla corrente dei Cambridge Ritualist; è evidente come questo testo abbia sancito la rivalità fra due opposte tendenze filologiche e, anche a causa di ciò, Nietzsche ripudiò le tesi contenute ne *La nascita della tragedia*.

<sup>365</sup> Friedrich Nietzsche, *La nascita della tragedia*, Adelphi, Milano 2000, p. 71.

<sup>366</sup> *Ivi*, pp. 71-72.

<sup>367</sup> *Ivi*, p. 29.

<sup>368</sup> *Ivi*, p. 30. Lo riconosce anche nelle schiere dei balli di San Giovanni e San Vito, p. 25.

Senonché bisogna tener presente che il pubblico della tragedia attica nel coro dell'orchestra ritrovava se stesso, e che in fondo non c'era nessun contrasto fra pubblico e coro: giacché il tutto è solo un grande e sublime coro di satiri danzanti e cantanti o di uomini che si fanno rappresentare da questi satiri<sup>369</sup>.

Un'intuizione chiara dell'infinite possibilità offerte di questo strumento teatrale proprio nella ricerca di una profonda e diretta relazione con il pubblico, come ponte per eccellenza fra la scena e la sala, anche in contesti teatrali tradizionali e così anche quegli spazi archeologici deputati alla rappresentazione assumono nuovo significato:

mentre l'orchestra davanti alla scena rimaneva per noi sempre un enigma, ecco che siamo ora giunti a capire che la scena assieme all'azione fu pensata in fondo e originariamente solo come visione, che l'unica realtà è, appunto, il coro il quale produce fuori di sé la visione e parla di essa con tutto il simbolismo della danza, del suono e della parola<sup>370</sup>.

Una nascita dalla visione, dal rito che produce tale visione, ribadita anche da una serie di pubblicazioni a posteriori come *The Golden Bough: A Study in Magic and Religion*<sup>371</sup>, la cui prima edizione uscì nel 1890 con una chiara evidenza del ritorno ciclico dei miti di nascita, morte e resurrezione in riti e leggende che abbracciano tutto il bacino mediterraneo o anche nel lavoro dei cosiddetti *Cambridge Ritualist*, la cui caposcuola era Jane Ellen Harrison (1850-1928), coadiuvata dagli allievi Gilbert Murray (1866-1957) e Francis MacDonal Cornford (1874-1943). Già a partire dalla prima pubblicazione, *Mythology and Monuments of Ancient Athens* (1890), Harrison delineava in modo chiaro un parallelismo fra l'origine del mito e il "practical ritual"<sup>372</sup>, un'intuizione che diverrà il fulcro della sua pubblicazione fondamentale, *Themis. A study of the Social Origins of Greek Origins*<sup>373</sup>, ove si dimostra in modo inequivocabile il legame tra il ditirambo e il mito di rinascita primaverile nata nel 1912 sulla scia della lettura di Nietzsche, di Van Gennep, di Frazer ma anche del lavoro di William Robertson Smith<sup>374</sup>, orientalista scozzese che, nel 1889, per primo affermò come il mito derivasse dal rito e non il contrario. Nello stesso volume, Gilbert Murray inserisce un capitolo intitolato *Excursus on the Ritual Forms Preserved in Tragedy*, mentre Mr. F.

<sup>369</sup> *Ivi*, p. 58. Poco dopo continua: «Questo processo del coro della tragedia è il fenomeno drammatico originario: vedere se stessi trasformati davanti a sé e agire poi come se si fosse davvero entrati in un altro corpo, in un altro carattere. Questo processo sta all'inizio dello sviluppo del dramma». *Ivi*, p. 60.

<sup>370</sup> *Ivi.*, pp. 61-62.

<sup>371</sup> G. Frazer, *Il ramo d'oro*, cit.

<sup>372</sup> Jane Ellen Harrison, *Mythology and Monuments of Ancient Athens*, MacMillan, London-New York 1890, p. iii, in Erika Fischer-Lichte, *Theatre, Sacrifice, Ritual. Exploring Forms of Political Theatre*, Routledge, London-New York 2005, p. 40.

<sup>373</sup> Jane Ellen Harrison, *Themis: a Study of the Social Origins of Greek Religion*, Cambridge Univ. Press, Cambridge 1912 (sec. ed 1927).

<sup>374</sup> Cfr. Robert Smith, *The Religion of the Semites. The Fundamental Institutions. Burnett Lectures 1888-89*, Meridian Books, New York 1957.

M. Cornford, un capitolo intitolato *Origin of the Olympic Games*; fin dall'inizio, quindi, si era consolidata la convinzione dello stretto legame fra rito e tragedia. Intuizione che porterà allo sviluppo di un nuovo interesse nei confronti del coro e della quale influenza nei confronti della danza, possiamo leggere nel saggio di John Martin, *Caratteri della danza moderna* (1933), ove indica un diretto parallelismo:

il coro greco che nei momenti di massimo empito tragico trovava conforto cantando e danzando canti di grande intensità, era usato, come ha detto Gilbert Murray, per esprimere l'«inesprimibile fondo di emozione» che la razionalità da sola – parola e pantomima – non era in grado di comunicare<sup>375</sup>.

Il coro teatrale, nucleo rituale, irrompe come simbolo per eccellenza dell'origine teatrale, dell'espressione antinaturalistica della visione, strumento di una nuova relazione teatrale e, per tale motivo, assumerà originali declinazioni nell'arte rappresentativa dei primi decenni del XX secolo anche se, paradossalmente, la sua natura eversiva per la messa in scena antica verrà compresa interamente solo nel secondo dopoguerra.

<sup>375</sup> John Martin, *Caratteri della danza moderna* (1933) in Eugenia Casini Ropa (a cura di), *Alle origini della danza*, Il Mulino, Bologna 1999, p. 34.

## Capitolo secondo

### LA RISCOPERTA DEL CORO NELLA PRIMA METÀ DEL NOVECENTO

#### I. Ritmo e sangue

Siamo dunque sinceri. Non abbiamo più un teatro, così come non abbiamo più un Dio. Perché per l'uno e per l'altro, occorre una "comunità".

Reiner Maria Rilke

##### I. 1. Appello al coro primitivo

Il Novecento porta con sé la riscoperta del coro intimamente legata a una nuova centralità del corpo, del movimento, dell'identità collettiva. Uomini di teatro e non si appellano ad un ritorno del dionisiaco, ad un *ritmo* modulato mediante *corpi danzanti*, vestiti allo stesso modo, o attraverso spazio modulari, scale, parallelepipedi, schermi movibili mentre la *festa*, il *rito* chiamano la partecipazione della *comunità*, del nuovo soggetto nato all'alba del secolo.

*Ritmo e sangue* sono le nuove ossessioni: la ricerca di un movimento che sia nella modulazione della voce, nella costruzione dello spazio scenico, nella coreografia unita al concetto di sangue, come ritorno alle origini o come ricerca di un nuovo pathos, di un modo peculiare di esperienza performativa sino alle derive violente dei totalitarismi viziati da nazionalismo.

Una riscoperta del personaggio collettivo che dipende non solo dagli impulsi dati da Wagner riguardo la messa in scena lirica e dalle critiche mosse da Nietzsche attraverso la sua enucleazione della «lacerazione del *principium individuationis*» come «fenomeno artistico»<sup>1</sup>, ma anche da una modifica strutturale del rapporto fra individuo e società nel periodo storico della *Jahrhundertwende*, caratterizzato da un ripiegamento interiore verso l'istinto primordiale che spinge ad una ricerca delle origini, di un uomo scevro dalle costrizioni sociali e liberato grazie alla danza e il canto. E così, se da una parte nascono e maturano i percorsi specifici della regia, del disegno della scena, di nuove peculiarità attoriali, dall'altra si inserisce, appunto, il *desiderio di irrazionale*. Non poco avevano influito i nuovi percorsi dello studio dell'inconscio, della psicoanalisi, e delle sperimentazioni intorno all'ipnosi<sup>2</sup> come strumento per liberare gli istinti, testimoniato anche

<sup>1</sup> Friedrich Nietzsche, *La nascita della tragedia*, cit., p. 29.

<sup>2</sup> Nella seconda metà dell'Ottocento ebbero enorme successo gli esperimenti di ipnosi condotti dal dottor Jean-Martin Charcot allo scopo di guarire pazienti affette da isteria femminile, presso l'ospedale parigino della Pitié-Salpêtrière. Queste sedute assunsero connotazioni spettacolari e suscitavano l'interesse non solo di alcuni intellettuali ma anche di

dall'erompere, nel 1904 prima a Monaco e poi in tutta la Germania e l'Europa, del fenomeno della danzatrice sotto ipnosi, Madleine G.<sup>3</sup>, che tanta parte avrà nella ricerca di una nuova danza libera.

Un intimo legame fra inconscio e coro sancito da quanto scrive Sigmund Freud nel 1912:

Una schiera di persone, tutte con lo stesso nome e con lo stesso vestito, circondano un unico individuo, dal discorrere e dall'agire del quale tutte dipendono: si tratta del coro e dell'attore, originariamente unico, che rappresenta l'eroe. L'evoluzione successiva comportò un secondo e un terzo attore per rappresentare l'antagonista dell'eroe e le diverse figure in cui egli si scindeva. Ma il carattere dell'eroe e il suo rapporto con il coro rimasero immutati. L'eroe della tragedia doveva soffrire: questo è ancora oggi il contenuto essenziale di una tragedia. Egli aveva assunto su di sé la cosiddetta *colpa tragica*, che non è sempre facile motivare; spesso non è colpa nel senso della vita borghese<sup>4</sup>.

«Una schiera di persone, tutte con lo stesso nome e con lo stesso vestito», ovvero un insieme di persone che non sono distinguibili l'uno dall'altra, perturbanti doppi<sup>5</sup> che intrecciano un rapporto privilegiato con l'eroe, con colui che si è macchiato di un delitto. E ancora:

la colpa tragica è quella che egli deve prendere su di sé per sgravare il coro dalla sua colpa. La scena sul palcoscenico scaturisce dalla scena storica mediante un'opportuna deformazione o, si potrebbe anzi dire, al servizio di una raffinata ipocrisia. In quella realtà antica erano proprio i membri del coro che avevano causato la sofferenza dell'eroe; qui invece essi si consumano nella partecipazione e nel compianto, e l'eroe stesso è colpevole del proprio soffrire. Il crimine che gli viene addossato, l'arroganza e la ribellione contro una grande autorità, è precisamente lo stesso crimine che, in realtà, opprime i membri del coro, la schiera dei fratelli. *Così l'eroe tragico – a dispetto del suo volere – viene trasformato in liberatore del coro*<sup>6</sup>.

Ancora una volta si accenna al concetto di sacrificio, come lo *sparagmos* del dio, il capro espiatorio che porta su di sé la colpa della comunità – come sottolineato da Renè Girard nel suo trattato intitolato *La violence et le sacré*<sup>7</sup> (1972) che tanto influsso avrà nella messa in scena tragica del secondo Novecento – purificata grazie al sacrificio dell'individuo, che diviene l'inquietante *martire* o *vittima sacrificale*. Il desiderio di vivificante liberazione avrebbe portato all'entusiasmo

attrici, come Sarah Bernhardt. Fra gli allievi di Cahrcot vi fu Sigmund Freud. Cfr. Comte C- Saint-Germain, *Professor Charcot and his school on Hypnotism*, Kessinger Publishing, Kila (MT) 2005.

<sup>3</sup> Cfr. anche Clara Gallini, *La sonnambula meravigliosa. Magnetismo e ipnotismo nell'Ottocento italiano*, Feltrinelli, Milano 1983.

<sup>4</sup> Sigmund Freud, *Totem e tabù*, Mondadori, Milano 2004, pp. 182-183.

<sup>5</sup> Come già indicato nel primo capitolo, tra le componenti appartenenti alla schiera del perturbante, *Unheimlich*, vi è il tema del doppio o del *sosia*. Cfr. Sigmund Freud, *Il perturbante* (1919), p. 286, contenuto in Sigmund Freud, *Saggi sull'arte, la letteratura e il linguaggio*, cit.

<sup>6</sup> *Ivi*, p. 183.

<sup>7</sup> René Girard, *La violenza e il sacro*, Adelphi, Milano 2000.

per la guerra come strumento purgativo e al bisogno di costruzione di un nuovo popolo, sano e forte, dalle ceneri della sconfitta e della recessione, attraverso la programmatica eliminazione degli elementi disturbanti.

Una catarsi che doveva prodursi anche nel singolo evento spettacolare:

Luogo dell'e-stasi, dove la storicità è provvisoriamente abolita in un mistico itinerario di morte/rinascita, o tracciato esemplare dove, di questa storicità, si disoccultano i fili che la muovono verso il futuro, la teatralità posteriore fa i conti con il *ritmo*<sup>8</sup>.

Il teatro diviene, quindi, *contenitore di riti di morte e rinascita*, luogo di culto ove perdere l'identità nell'estasi della comunione ottenuta tramite la rottura della suddivisione fra attore-danzatore e spettatore, tra il sé e l'altro da sé.

Tra i primi a cogliere il messaggio nietzschiano è Georg Fuchs (1881-1944) che propugna, in *Die Schaubühne der Zukunft* (*La scena del futuro*, 1905), l'*Erlebnis*, l'esperienza, intima e profonda ottenuta attraverso l'immersione nell'ebbrezza orgiastica e la conseguente catarsi che altro non è se non «la purificazione e il distacco degli impulsi vitali attraverso un'estrinsecazione (di se stessi) nel coro superiore, incondizionata e senza riguardo»<sup>9</sup>. E ancora:

L'essenza dell'arte drammatica è nel movimento ritmico di corpi umani nello spazio, adempiuto con lo scopo di inebriare e trascinare via con sé altri uomini nell'esecuzione del medesimo movimento<sup>10</sup>.

Sostanzialmente una ripetizione dell'intuizione nietzschiana:

Questo processo del coro della tragedia è il fenomeno drammatico originario: vedere se stessi trasformati davanti a sé e agire poi come se si fosse davvero entrati in un altro corpo, in un altro carattere. Questo processo sta all'inizio dello sviluppo del dramma<sup>11</sup>.

La *relazione teatrale*<sup>12</sup>, quindi, diviene il primo scopo dell'evento spettacolare – inscindibilmente legato alla fondazione di un nuovo testo – secondo un intento manipolativo del pubblico che deve appunto esperire l'*Erlebnis*, l'esperienza e non una fruizione distaccata e passiva. L'attività teatrale

<sup>8</sup> Umberto Artioli, *Il ritmo e la voce. Alle sorgenti del teatro della crudeltà*, Laterza, Bari 2005, p. 14.

<sup>9</sup> «Reinigung, Abspannung des Lebensdranges durch ein restloses, rücksichtsloses Ausleben im höheren Chore». Georg Fuchs, *Die Schaubühne der Zukunft* (1904) in Peter Simhandl, *Bildertheater. Bildende Künstler des 20. Jahrhunderts als Theaterreformer*, Gadegast, Berlin 1993, p. 37.

<sup>10</sup> «Die dramatische Kunst ist ihrem Wesen nach rhythmische Bewegung des menschlichen Körpers in Raume, ausgeübt in der Absicht, andere Menschen in dieselbe Bewegung zu versetzen hinzureißen, zu berauschen». *Ibidem*.

<sup>11</sup> Friedrich Nietzsche, *La nascita della tragedia*, cit., p. 60.

<sup>12</sup> Cfr. Marco De Marinis, *Capire il teatro. Lineamenti di una nuova teatologia*, cit., pp. 25-28.

del Duca di Saxe-Meiningen aveva portato nuova linfa al ruolo del *metteur en scène*, il quale era divenuto l'unico centro propulsore dello spettacolo contro l'egemonia dell'attore (il grande attore dell'Ottocento) e del testo, secondo una funzione demiurgica e cerimoniale. Non stupisca, quindi, che qualche anno dopo Max Hermann, uno dei fondatori della *Theaterwissenschaft*, si appelli – in alcuni scritti del 1920 e del 1931 – al primato dello spettacolo rispetto al testo, alla peculiarità dell'evento teatrale come *raumerlebnis*, esperienza dello spazio grazie alla particolare empatia del pubblico nei confronti dell'azione in scena, caratterizzata da un'urgenza intima di eseguire gli stessi movimenti e di riprodurre gli stessi suoni nella gola<sup>13</sup>.

Ancora Georg Fuchs, nel suo compendio teorico intitolato *Die Revolution des Theaters* (La rivoluzione del teatro), pubblicato a Monaco nel 1909, appone sul frontespizio il motto in francese *rethéâtraliser le théâtre*, per cui l'appello al coro primitivo è inscindibilmente legato alla riteatralizzazione del teatro, attraverso una modifica dello spazio e delle capacità attoriali allo scopo di ottenere un effetto immersivo. Fuchs prende come esempio i Misteri medievali, costituiti da un inizio corale da cui fuoriescono gli interpreti principali e, con la morte dell'eroe, ritorna il coro – secondo un eterno ritorno di individuazione e lacerazione dell'identità – ove il perdersi di se stessi avviene anche attraverso il fluire del proprio sangue, *blutige Ritmik* (ritmica del sangue), di una divina euritmia<sup>14</sup> che testimonia il grado di «socialità d'una società»<sup>15</sup>.

A tale scopo il teatro abbisognava di nuovi spazi, nuovi edifici, è Peter Behrens (1868-1940), architetto amburghese, nel suo compendio *Feste der Lebens und der Kunst. Eine Betrachtung über die Kunst des Theaters als höchsten Kultursymbols* (Festa della vita e dell'arte. Una riflessione sul teatro come massimo simbolo di cultura) pubblicato a Lipsia nel 1900, a formulare, oltre a un appello al ritorno nella natura, uno spazio idoneo per lo «spettatore partecipe»:

una struttura ad anfiteatro che circonda un palcoscenico piatto, una scena per un effetto in rilievo, con un proscenio sporgente. Davanti, simile all'orchestra greca, si trova in basso lo spazio per la musica. Sempre che questa – come nell'opera – sia in relazione con il dramma [...]. Il passaggio dallo spazio della platea a quello della scena, che finora era impedito dalla presenza dell'orchestra e della ribalta, lo si otterrà tramite una terrazza ascendente<sup>16</sup>.

<sup>13</sup> Max Herrmann, *Das teatralische Raumerlebnis*, in *Bericht vom 4. Kongreß für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft 1930*, contenuta in *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft* 25, vol. II, Ferdinand Enke, Stuttgart, pp. 152-63, in Erika Fischer-Lichte, *Theatre, Sacrifice, Ritual. Exploring Forms of Political Theatre*, cit., p. 26.

<sup>14</sup> Un'arte del movimento teorizzata in quegli stessi anni da Rudolf Steiner; l'accostamento è una presa di posizione da parte di chi scrive. A inizio Novecento, in ambiti paralleli – in particolare nei paesi di lingua tedesca – si punta alla creazione di nuove forme di linguaggio corporeo, appunto nel desiderio di creazione di una nuova armonia psico-fisica.

<sup>15</sup> Georg Fuchs, *Revolution des Theaters*, in Umberto Artioli, *Il ritmo e la voce*, cit., p. 10.

<sup>16</sup> Peter Behrens, *Festa della vita e dell'arte*, in Mara Fazio, *Lo specchio il gioco l'estasi*, cit., p. 204.

Uno spazio continuo, circolare che sancisce la definitiva rottura della divisione fra scena e cavea, secondo un recupero dell'esempio dell'antico, battezzando fin da subito il nuovo percorso del Novecento che prevede l'invasione della scena teatrale da parte degli artisti visivi<sup>17</sup> e delle Avanguardie artistiche. Nel 1901, a Darmstadt (ove il granduca Ludwig aveva fondato la *Colonia degli artisti*, divenuta il centro propulsore dello *Jugendstil* tedesco) Behrens e Fuchs mettono in scena *en plein air* il testo *Das Zeichen*, un testo composto proprio da Fuchs costituito da un coro e un singolo declamante (un vero e proprio ritorno alle origini), dislocati lungo il vasto scalone posto all'ingresso dell'atelier, quindi un elemento architettonico di fortuna che impose la nuova concezione del ritmo legato allo spazio modulare, come ravvisabile in Appia, Craig o il regista espressionista Leopold Jessner e la sua *Stufenbühne*, la struttura a scalini<sup>18</sup>. Dopo una serie di fiaschi, Georg Fuchs rompe la collaborazione con Behrens e decide di trasferirsi a Monaco ove, assieme all'architetto Max Littmann, si applica alla costruzione del *Münchener Künstlertheater*, uno spazio ad anfiteatro con una fossa per l'orchestra e un proscenio aggettante – derivato dalla fascinazione per il teatro giapponese ove il palcoscenico irrompe nella platea grazie al cosiddetto *hanamichi* (cammino dei fiori) – affiancato da due torri, che impone l'eliminazione della *Guckkastenbühne*, della scena a scatola ottica, a favore della *Reliefbühne*<sup>19</sup>, ovvero la scena a rilievo, modulata secondo un «colorismo ritmico»<sup>20</sup> (con particolare propensione per il rosso, quale colore salvifico del sacrificio<sup>21</sup>) e prodromo di un nuovo spazio privo di tutti quei connotati falsamente scenici del teatro all'italiana:

Perciò: via i graticci! Via le luci di ribalta! Via gli elementi mobili, i fondali, i soffitti, le quinte e i tessuti ovattati! Via la scena a scatola ottica! Via il teatro con palchi! Tutto questo mondo di cartone, fil di ferro, tela di sacco e lustrini è maturo per scomparire!<sup>22</sup>

L'edificio teatrale deve, quindi, liberarsi da tutti quegli ostacoli materiali che lo rendono pura finzione per divenire luogo di culto – intimamente legato all'atmosfera della *festa* – ove fondare una

<sup>17</sup> Già a fine Ottocento in Francia, il Simbolismo aveva prodotto alcuni esempi di eventi ove si univano la pittura, l'illuminotecnica e la musica, e, di lì a pochi anni – a partire dal 1907 – vi saranno le esperienze del pittore Oscar Kokoschka e dello scultore Ernst Barlach che battezeranno il nuovo percorso del teatro espressionista.

<sup>18</sup> «I gradini sono l'idea al posto dell'immagine». Leopold Jessner in Mara Fazio, *Lo specchio il gioco e l'estasi*, cit., nota 13, p. 375.

<sup>19</sup> Diretta propagazione della *Stilbühne*, ovvero la scena creata secondo la modulazione pittorica delle pitture vascolari antiche e pervasa dalla scansione ritmica del movimento nello spazio.

<sup>20</sup> «rhythmischen Kolorismus» in Peter Simhandl, *Bildertheater. Bildende Künstler des 20. Jahrhunderts als Theaterreformer*, cit., p. 32.

<sup>21</sup> Umberto Artioli, *Il ritmo e la voce. Alle sorgenti del teatro della crudeltà*, cit., pp. 58-59.

<sup>22</sup> Georg Fuchs, *La scena del futuro (Die Schaubühne der Zukunft)*, in Mara Fazio, *Lo specchio il gioco l'estasi*, cit., p. 224.

nuova identità dell'uomo e della razza<sup>23</sup> attraverso l'immersione in un tempo ideale. L'appello al coro primitivo sancisce, prima ancora dell'atmosfera culturale, il ritorno alla qualità del *movimento*, ottenuto attraverso l'unione di più elementi performativi ed estetici – movimento che per Gordon Craig (1872-1966) «era alle radici del Teatro Antico e rimarrà sempre la vera Essenza dell'Arte»<sup>24</sup>. In questo caso sotto l'influsso delle riflessioni intorno alla *Gesamtkunstwerk* wagneriana, dalla fusione delle arti sorelle quali la poesia, la musica e la danza, Craig delinea come questa debba spostarsi verso un'elaborazione di un'Arte del Teatro, ovvero un'Arte Totale che:

non si identifica con la recitazione o con il testo, e neppure con la scenografia o la danza, ma è sintesi di tutti gli elementi che compongono quest'insieme: di azione, che è lo spirito della recitazione; di parole, che formano il corpo del testo; di linea e di colore, che sono il cuore della scenografia, di ritmo, che è l'essenza della danza<sup>25</sup>.

Un ritmo intriso nella materialità della scena, come nel caso di Adolphe Appia (1862-1928) che, colpito dalla musica wagneriana ma deluso, come Nietzsche, dagli esiti scenici di Bayreuth, nel 1906 delineò tra l'altro, i cosiddetti *spazi ritmici*<sup>26</sup>, una serie di schizzi secondo la triplice suddivisione di «velario dipinto (piano verticale), [...] suolo (piano orizzontale)» e «attore (l'elemento mobile)»<sup>27</sup>, verso la creazione di una scenografia «praticabile dal corpo dell'attore»<sup>28</sup>, ovvero l'attore-danzatore. In collaborazione con Émile Jaques-Dalcroze (1865-1950), il pedagogo svizzero fondatore dell'*euritmica*, Appia porterà in scena del secondo atto de *l'Orpheus und Eurydike* (Orfeo e Euridice) di Christoph Willibald Gluck, ad Hellerau (1913), spettacolo simbolo del Novecento, ove, grazie al lavoro di Alexander von Salzmann, si riuscì ad ottenere un dispositivo tecnico che originava un'illuminazione diffusa, considerata ideale per rappresentare la classicità greca, che sommergeva interamente lo spazio occupato da un alto scalone e da praticabili.

La scena delle Furie suscitò un particolare scalpore, interpretate dagli allievi della scuola, le quali:

<sup>23</sup> In Fuchs ancora non vi è la deriva razzista del nazifascismo.

<sup>24</sup> Gordon Craig in Giovanni Attolini, *Gordon Craig*, Laterza, Bari 1996, p. 27. Il desiderio di ritorno al Teatro Antico promuove anche l'uso della maschera, in Craig e non solo.

<sup>25</sup> Edward Gordon Craig, *Il mio teatro*, Ferruccio Marotti (a cura di), Feltrinelli, Milano 1971, p. 83-84. Questo frammento è contenuto nel *Primo Dialogo*, de *L'Arte del Teatro*, pubblicato nel 1905.

<sup>26</sup> Franco Mancini, *L'evoluzione dello spazio scenico, Dal naturalismo al teatro epico*, cit., p. 52.

<sup>27</sup> *Ivi*, p. 51.

<sup>28</sup> Mara Fazio, *Regie teatrali. Dalle origini a Brecht*, Laterza, Bari 2006, p.77.

vestite di maglie nere<sup>29</sup>, erano in un movimento continuo coordinato attentamente con il fluttuare della musica. Disposte su gradini e sulle piattaforme, le loro braccia e gambe nude sembravano serpenti e formavano una vera montagna mobile di forme mostruose prima di essere vinte e soggiogate dal suono di Orfeo e dalla forza delle sue suppliche<sup>30</sup>.

Una scenografia vivente che apriva la strada ad una nuova concezione del rapporto fra performer e musica, ma, soprattutto, a nuovi mezzi utili per l'unione della danza, della musica e della poesia sull'esempio della classicità greca. Proprio dall'osservazione dell'antico Isadora Duncan (1877-1927), in *L'arte della danza*, pubblicato nel 1911, rifonda la qualità del movimento sulla «costante, assoluta uniformità di forma e contenuto. Unità ritmica che si ritrova in tutte le manifestazioni di natura»<sup>31</sup>, attraverso l'osservazione della pittura vascolare greca e della chironomia.

In questa temperie artistica ecco che, però, avviene una sovrapposizione fra la natura dell'antico coro greco e la creazione di una nuova danza, massimamente rappresentato nella confusione, nella nostra lingua, fra la coreutica derivata dal termine *choreutike*<sup>32</sup> (τέχνη), ovvero arte della danza corale (quindi di uno solo dei mezzi di espressione del coro teatrale antico, per di più indicante danze circolari mentre, come si è già ribadito, il coro teatrale antico assume anche posizione frontale) e il termine *choreutics*, introdotto da Rudolf von Laban<sup>33</sup> (1879–1958) per indicare il sistema di analisi del movimento, anche attraverso la cosiddetta *Labanotation*. E proprio in questo nuovo interesse verso la danza, Curt Sachs – il cui compendio storico è pubblicato nel 1933 – afferma che:

possiamo chiamare danza ogni movimento ritmico non condizionato dal lavoro [...] come qualcosa che dà forma e sostanza alle esperienze inafferrabili e irrazionali dell'inconscio e che nel processo creativo fa provare la divinità felicità dell'estasi e dell'oblio di sé<sup>34</sup>.

Mentre Fritz Böhme, in *Der Tanz der Zukunft* (La danza del futuro), porta avanti il concetto di danza come *servizio sacro*:

<sup>29</sup> Nel volere di Appia, le Furie avrebbero dovuto indossare tuniche bianche o grigie, utili per gli effetti chiaroscurali, ma Dalcroze impose l'uniforme abituale degli allievi.

<sup>30</sup> Ricard C. Beacham, *Appia, Jacques-Dalcroze e Hellerau, poesia in movimento* (1985), in E. C. Ropa (a cura di), *Alle origini della danza*, Il Mulino, Bologna 1999, p. 289.

<sup>31</sup> Isadora Duncan, *L'arte della danza*, in Silvia Carandini e Elisa Guzzo Vaccarino (a cura di), *La generazione danzante. L'arte del movimento in Europa e nel primo Novecento*, Di Giacomo, Roma 1997, pp. 86-87.

<sup>32</sup> Derivato da choros=cerchio, danza + eu = buono armonioso, quindi indica le danze circolari ricordate all'inizio del capitolo, dalle quali deriva il coro teatrale, in greco χορός.

<sup>33</sup> Fondatore, tra l'altro, dei cosiddetti *Bewegungschöre*, cori di movimento, che analizzeremo in seguito.

<sup>34</sup> Curt Sachs, *Storia della danza*, cit., p. 24.

Per noi non è più pensabile il gioco delle arti svincolato dal *ritmo* della pulsazione e del respiro, dalla porosità della leva delle articolazioni, della trazione muscolare, del baricentro<sup>35</sup>.

Sono, quindi, da distinguersi due filoni differenti, rispetto alla riscoperta dell'arte del movimento. Da una parte, la corrente artistica che da Schopenhauer a Nietzsche, da Wagner ad Adolphe Appia (1862-1928), ricerca la liberazione dell'inconscio attraverso la priorità della musica (in seguito alla fascinazione per la *musiké* greca), l'estasi dionisiaca ottenuta grazie all'artista-demiurgo, in contrasto con la tradizione derivante da François Delsarte (1811-1871) dell'*esthétique appliquée* che, nella trasmissione diretta maestro-allievo, si applicava alla creazione di un corpo perfetto secondo una visione trinitaria di intelletto, anima e pari dignità del corpo, oltre che nella strenua ricerca di una corrispondenza tra moto interiore e gesto esteriore<sup>36</sup>. Una dicotomia ravvisabile anche tra la *Freie Tanz* (Danza Libera) di Rudolf Laban e l'euritmica di Dalcroze<sup>37</sup> (1865-1950), ove se da una parte è il performer a dover ricercare il ritmo nei suoi impulsi fisiologici, corporali, dall'altra è la musica esterna che obbliga una nuova educazione del corpo<sup>38</sup>. Nel nuovo clima della *Körperkultur*, della cultura del corpo trasformato attraverso una «riforma ritmico-educativa»<sup>39</sup>, che avrà poi esiti nelle manifestazioni sportive e nelle parate militari, ecco apparire negli anni Venti il concetto di *Körperseele*<sup>40</sup> come nucleo indivisibile di corpo e anima:

parola, voce, movimento, sotto le tre specie artistiche di recitazione, canto e danza (o ginnastica ritmica), sono strumenti fondamentali in unione ad una contemporanea educazione del volere, del sentire, dell'immaginare e all'esperienza delle leggi dello spirito, per il percorso verso l'agognata verità, nel senso dello spirito della natura<sup>41</sup>.

La ricerca di una armonia, di un ritorno alle origini porta all'allenamento completo degli individui, dilettanti o danzatori-attori e all'esito di nuove forme spettacolari di massa e non, ove si

<sup>35</sup> Fritz Böhme, *Movimento ed espressione* (1926), in Eugenia Casini Ropa (a cura di), *Alle origini della danza*, cit., p. 48.

<sup>36</sup> Per approfondimenti e notizie bibliografiche si rimanda a Alessandro Pontremoli, *La danza. Storia, teoria, estetica del Novecento*, Laterza, Bari 2004, pp. 5-14.

<sup>37</sup> Forse meno noto è che Dalcroze ebbe notevoli impulsi dagli spettacoli di massa in Svizzera, come il Festival Vaduois per il centenario della fondazione del cantone Waadt, a Lausanne nel 1903 con oltre 2000 comparse. Cfr. Henning Eichberg, *Thing-, Fest- und Weiheispiele in Nationalsozialismus, Arbeiterkultur und Olympus. Zur Geschichte des politischen Verhaltens in der Epoche des Faschismus*, in Henning Eichberg, Michael Dultz, Glen Gadberry, Günther Rühle, *Massenspiele. NS-Thingspiel, Arbeitweiheispiel und olympisches Zeremoniell*, Problemata Frommann-Holzboog, Stuttgart-Bad Cannstatt 1977, p. 157.

<sup>38</sup> Cfr. Eugenia Casini Ropa, *La cultura del corpo in Germania*, in E. C. Ropa (a cura di), *Alle origini della danza*, cit., pp. 94-99.

<sup>39</sup> Eugenia Casini Ropa, *La cultura del corpo in Germania*, in Eugenia Casini Ropa (a cura di), *Alle origini della danza*, cit., p. 85.

<sup>40</sup> Da Franz Giese, Delphin, München 1924.

<sup>41</sup> Fritz Böhme, *Movimento ed espressione* (1926), in Eugenia Casini Ropa (a cura di), *Alle origini della danza*, cit., p. 52.

impiegavano cori teatrali nel senso moderno, con un lento e inesorabile avanzamento verso la propaganda.

Umberto Artioli pone l'accento su un'importante distinzione tra il coro orgiastico in Fuchs, quale incarnazione della vertigine ritmica che accomuna scena e sala, teatro e assemblea, e la coralità interna al palcoscenico «senza riverberazioni sul Fuori»<sup>42</sup> in Tairov. Ciò è applicabile anche a Mejerchold e la sua Biomeccanica, o allo spettacolo simbolo di questo periodo storico, *Il revisore* (1926, dal testo di Gogol, *Revizór*) ove vi è un utilizzo a sé di una forma corale scenica, data da una uniformazione grottesca dei personaggi, i quali divengono tipi, maschere – come nell'Espressionismo – e creano azioni all'unisono per spiazzare il pubblico, per rompere la finzione attraverso effetti metateatrali, per indurlo alla riflessione attraverso l'uso di tipologie corali, esattamente come nel caso di Bertolt Brecht, e che avranno maggiori influssi a posteriori<sup>43</sup>. Anche con Mejerchold abbiamo una modificazione strutturale dello spazio attraverso l'eliminazione della ribalta ove:

impostando la dizione e il movimento degli attori sul ritmo, [si] affretterà la rinascita della danza. In questo teatro, la parola si trasformerà facilmente in un grido melodico, in un silenzio melodico<sup>44</sup>.

Durante questi decenni lentamente matura, quindi, *la dicotomia fra il coro di propaganda con funzione immersiva e il coro con funzione straniante*. Nel caso, ad esempio, del compendio intitolato *Das ekstatische Theater* (Il teatro estatico, 1924) Felix Emmel denuncia la disintegrazione del corpo sociale e esalta il ruolo del drammaturgo come vaticinatore di nuove istanze, in una chiara declinazione che lo porterà ad essere uno dei fiancheggiatori del *Thingspiel* nazista promosso da Goebbels<sup>45</sup>. In tal modo si chiariscono – soprattutto in Germania – due opposte tendenze, il coro come strumento di manipolazione del pubblico o come attivatore di coscienze.

Appare anche una terza via: la teoresi di Rainer Maria Rilke<sup>46</sup> che si sofferma continuamente sul concetto di coro proprio nel momento del congedo dalla militanza teatrale, come ripiegamento su un maggiore lirismo della scena che deve andare contro l'artificiosità del fare scenico, esattamente come in Jacques Copeau (1879-1949). Nei primi decenni del Novecento matura e si conclude improvvisamente, per volontà dello stesso fondatore e proprio a causa del riscontro positivo del pubblico, l'esperienza del *Theatre du Vieux Colombier* (1913-23) – costruito all'interno di un ex

<sup>42</sup> Ivi, p. 22.

<sup>43</sup> Di fatti si analizzeranno solo in rapporto ad uno specifico fare teatrale del secondo Novecento.

<sup>44</sup> V. E. Mejerchold, *La rivoluzione teatrale*, trad. it. a cura di G. Crino, Editori Riuniti, Roma 1962, p. 50. Si pensi, ad esempio, al *daktil*, un esercizio fisico basato sull'interpunzione ritmica del verso antico greco.

<sup>45</sup> Umberto Artioli, *Il ritmo e la voce*, cit., p. 28.

<sup>46</sup> Per approfondimenti su Reiner Marie Rilke (1875-1926) si rimanda la Capitolo VIII, *Dionisismo ed estetica della luce nella teoresi teatrale rilkeana*, in Umberto Artioli, *Il ritmo e la voce*, pp. 210-237.

cinema, allo scopo di creare un nuovo rapporto fra attorialità, regia e testo, anche nella modulazione dello spazio scenico<sup>47</sup> – e Copeau si trasferisce nella Borgogna, dando vita ad una comunità votata all'educazione degli attori, definiti poi *Copiaux*, attraverso la creazione manuale di maschere, l'addestramento al canto e alla danza, alla recitazione senza lo scopo di produrre esiti spettacolari, ma per la fondazione di individui migliori (secondo l'influsso della *Lebensreform*). Durante questo periodo, nel 1926, contro il *cabotinage*, ovvero l'attore-operaio, e contro i percorsi della drammaturgia contemporanea, Copeau si appella ad un rinnovamento teatrale che deve passare attraverso l'identificazione dell'attore con l'autore, secondo l'insegnamento degli antichi:

È il poeta, e solo il poeta, che detiene all'origine tutta la vita del poema. È lui che ammaestra il coro, gli impone le evoluzioni, determina il dispositivo scenico e crea perfino l'aspetto fisico dell'attore<sup>48</sup>.

L'attore come creatore, come strumento psicofisico che guida una partitura scenica e verbale, come detentore del segreto dell'avvenimento teatrale, in quanto:

è proprio dell'essenza del dramma, all'origine, essere a volta a volta parola e canto, poesia e azione, colore e danza, e per dirla con una sola parola, come facevano i Greci: musica. Ritrovare l'essenza del dramma è ritrovare questa musica<sup>49</sup>.

L'appello al coro primitivo nasce, quindi, anche come fuga dalle delusioni, come ideale ritorno all'essenza del teatro privo da esigenze economiche e da declinazioni piccolo-borghesi, come vero simbolo della musica e della voce come presenza, come energia trasfigurata, secondo formulazioni visionarie che avranno esistenza concreta solo molti decenni dopo:

Esistono principi astratti, non una legge concreta e plastica; la sola legge è l'energia poetica che passa dal silenzio soffocato alla concitata rappresentazione di uno spasimo, e dalla parola individuale mezza voce, all'ampia e greve tempesta di un coro in lento crescendo<sup>50</sup>.

<sup>47</sup> Da un primo spazio semplice e lineare, una sala lunga e stretta, austera e di colore prevalentemente grigio con il palcoscenico sullo sfondo, privo di sipario e senza scenografia, con un evidente influenza di Appia nell'uso della luce, e con una forte somiglianza con la *Reliefbühne* di Fuchs e Erler a – nel 1920 – uno spazio funzionale, tridimensionale e praticabile, direttamente legato alla scena tramite scalini, modulato in seguito ai consigli sia di Craig che di Appia e Jacques Dalcroze. Cfr. Franco Mancini, *L'evoluzione dello spazio scenico*, cit., pp. 88-89.

<sup>48</sup> Jacques Copeau, *È possibile un rinnovamento drammatico?*, in Fabrizio Cruciani, Clelia Falletti (a cura di), *Civiltà teatrali nel XX secolo*, il Mulino, Bologna 1986, p. 146.

<sup>49</sup> *Ivi*, p. 142.

<sup>50</sup> Antonin Artaud, *Il teatro e il suo doppio*, Einaudi, Torino 2002, p. 227.

L'antico coro teatrale rimane, quindi, un corpo estraneo nel teatro di inizio Novecento, ma diviene centro propulsore di una riforma dell'evento in tutte le sue declinazioni, dalla scena alla recitazione, dall'illuminotecnica al testo.

### *I. 2. Appello alla festa popolare*

La festa popolare ha i suoi prodromi nelle manifestazioni classiche, le *Dionise Urbane*, secondo un percorso che nasce proprio a partire dalla Rivoluzione Francese, nei *Festival dell'Unità e Indivisibilità* (1793), dell'*Essere supremo* (1794), o nel progetto di Jacques Louis David che, secondo l'esempio dell'antica Grecia, si rivolgeva alla creazione di «un immenso teatro concepito per permettere al popolo francese di rappresentare e assistere ai grandi eventi della rivoluzione»<sup>51</sup>. Ancora prima era stato Jean-Jacques Rousseau, nella sua *Lettre à M. D'Alembert sur son article Genève* (1758), a delineare il bisogno di un teatro che nascesse dalla festa, dall'identificazione fra attori e spettatori, ovvero di una comunità che rappresentasse se stessa e i propri ideali:

E quali saranno mai i temi di questi spettacoli? Cosa vi si potrà mostrare? Nulla, se si vuole. Con la libertà, dovunque regni l'abbondanza, regna anche il benessere. Piantate nel mezzo di una piazza un palo coronato da fiori, radunate la gente, e avrete una festa. Fate ancora di più: ponete al centro dello spettacolo gli spettatori, trasformateli in attori; procurate che ognuno contempi sé stesso negli altri, affinché tutti ne risultino intimamente uniti<sup>52</sup>.

Come giustamente afferma Roberto Tessari, Rousseau «enuncia una profezia a doppio taglio»<sup>53</sup>, ovvero un uso dello spettacolo dal vivo che può divenire manipolativo, soprattutto nel non voler mostrare nulla se non la gente stessa, ma già trasfigurata. La forza della festa popolare irrompe nuovamente a inizio Novecento, da una parte come appello contro l'artificiosità teatrale, dall'altra come momento aggregante e propagandistico, nella fondazione di nuove festività laiche a contatto con la natura:

<sup>51</sup> Jeffrey T. Schnapp, *18 BL Mussolini e l'opera d'arte di massa*, Garzanti, Milano 1996, p. 11.

<sup>52</sup> Jean-Jacques Rousseau, *Lettre à M. D'Alembert sur son article Genève*, a cura di M. Launay, Garnier-Flammarion, Paris 1967, in Roberto Tessari, *Dai lumi della Ragione ai roghi della Rivoluzione francese*, in Roberto Alonge e Guido Davico Bonino (a cura di), *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, Vol. II, *Il grande teatro borghese. Settecento-Ottocento*, p. 272.

<sup>53</sup> *Ivi*, p. 273.

Si fa strada la nostalgia di un'arte più originariamente "naturale": [...] una recuperata accezione di adesione profonda alla natura, di una consonanza dell'artista con le leggi e il ritmo universali che governano le cose<sup>54</sup>.

E così, nel 1900, in questo ritorno verso la natura e la comunità, come sarà l'esperienza di Monteverità, è ancora Behrens a tracciare un ulteriore luogo di estasi teatrale:

Questa casa festiva sorgerà ai margini di un bosco, sul dorso di una montagna. Risplenderà di tali colori che sembrerà dire: le mie mura non hanno bisogno della luce del sole! Le sue colonne saranno inghirlandate e su sette aste sventoleranno lunghe bandiere bianche. Sugli altri matronei, dei trombettieri in splendide uniformi faranno risuonare lontano per i campi e i boschi i loro lunghi richiami<sup>55</sup>.

L'evento performativo assume i connotati di una *festa popolare*, dove il coro è definito «portatore delle forme rappresentative monumentali<sup>56</sup>, quindi come vero e proprio elemento di stile inquadrato negli elementi scenici tridimensionali e modulari, che tende ad avvicinarsi ad una massa anonima come incarnazione di una nuova *monumentalità* – della quale il massimo esponente sarà Max Reinhardt:

L'esigenza celebrativa di solennità e di festa conduceva allo stile monumentale, ad una architettura antiquotidiana e simbolica a cui spettava il compito di rammentare il valore eterno degli avvenimenti rappresentati<sup>57</sup>.

Fuchs delinea la natura del coro come strumento coreografico sull'esempio delle rappresentazioni pasquali, intrise da un'atmosfera da sagra rurale come l'*Oberammergau Passionspiel*<sup>58</sup>, ovvero la Passione messa in scena ogni dieci anni dai cittadini della piccola comunità montana di Oberammergau, all'aperto e con la ripetizione immutata di pantomime e quadri viventi per l'arco di circa sette ore, dalla mattina alla sera sino a quando la luce del giorno lo rendesse possibile recuperando anche l'ideale suddivisione dello spazio scenico in tre luoghi distinti, ovvero il *Proscenium* (dove prende posto il coro), *Mittelbühne* (il palcoscenico di mezzo ove si erige la croce), *Hinterbühne* (lo sfondo dove avvengono le azioni di massa delle comparse)<sup>59</sup>.

<sup>54</sup> Eugenia Casini Ropa, *La danza e l'agitprop. I teatri-non-teatrali nella cultura tedesca del primo Novecento*, il Mulino, Bologna 1988, p. 19.

<sup>55</sup> Peter Behrens, *Festa della Vita e dell'Arte*, in Mara Fazio, *Lo specchio il gioco e l'estasi*, cit. p. 202.

<sup>56</sup> «träger der monumentalen Ausdrucksformen». Georg Fuchs, *Die Schaubühne der Zukunft (1904)* in Peter Simhandl, *Bildertheater. Bildende Künstler des 20. Jahrhunderts als Theaterreformer*, cit., p. 38.

<sup>57</sup> Mara Fazio, *Lo specchio il gioco l'estasi*, cit., p. 199.

<sup>58</sup> Tradizione nata nel 1634, durante la peste.

<sup>59</sup> Cfr. Mara Fazio, *Lo specchio il gioco l'estasi*, p. 212, nota 18 e p. 217, nota 22.

Questi ideali assurgono a realtà concreta a partire dai primi anni del Novecento, grazie all'attività della comunità di Monte Verità in Svizzera, ove nell'ottica appunto di una *Lebensreform*, una congerie di anarchici fonda uno stile di vita dedicato al nudismo, ad una dieta vegetariana, alla coltivazione in proprio, e ai periodici bagni di sole<sup>60</sup>. Figura carismatica di questa realtà che attrasse artisti ed intellettuali del tempo, fu Gustav (soprannominato Gusto) Gräser, le cui immagini del tempo ce lo restituiscono con indosso toghe alla greca variopinte e che fu fra i promotori di una «Rhythmische Tanz»<sup>61</sup> oltre che di rappresentazioni *en plein air* pregne d'atmosfera da sagre rurali, da molti riportati come simili agli *Oberammergau*<sup>62</sup>. Proprio in questa temperie Rudolf von Laban (1878-1958) fonda la Scuola d'Arte a Monte Verità nel 1913, dal cui programma si evince quali siano gli elementi portanti:

Arte del movimento: 1) Esercizi fisici. Lavoro sul corpo all'aperto e in laboratorio; 2) Giochi e danze individuali e di gruppo; 3) Composizione dell'opera d'arte in movimento.

Arte del suono: 1) Esercizi vocali e strumentali. Canti e ritmi come accompagnamento al lavoro; 2) Canto individuale e corale. Musica Strumentale; 3) Composizione musicale.

Arte della parola: 1) Esercizi meccanico-fonetici in lingue diverse. Esercizi di dizione; 2) Oratoria e declamazione individuale e in coro; 3) Composizione dell'opera d'arte di parola.

Arte della forma: 1) Esercizi tecnici. Lavoro tecnico e all'aperto e in laboratorio; 2) Lavoro in arte applicata. Architettura. Modellaggio; 3) Composizione dell'opera d'arte della forma<sup>63</sup>.

Laban puntava alla creazione di un'arte che fosse unione di *Tanz-Wort-Ton* (danza-parola-suono) unito a *Kraft-Raum-Zeit* (forza-spazio-tempo) quindi un'educazione all'espressione del corpo inscindibilmente legata al movimento dello spazio e al ritmo<sup>64</sup>, ampliando la celebre trinità wagneriana, *Wort-Ton-Drama*. Da qui l'evolversi in un primo tempo delle *Fackeltänzen*<sup>65</sup>, danze con bandiere e, dal 1917, dei veri e propri *Bewegungschöre*, i cori di movimento. Alcuni di questi cori furono rappresentati durante feste operaie, agiti da ampi gruppi, fino a vere e proprie masse, secondo coreografie nate dalla riproduzione dei gesti specifici di alcuni mestieri. Il più celebre fu il cosiddetto *Bewegungschor* di Amburgo, fondato nel '23-'24, che influenzò in modo preminente la nuova natura degli spettacoli in ambito operaio. Una nuova forma di spettacolo che divenne utile a fini propagandistici:

<sup>60</sup> Robert Landmann, *Ascona-Monte Verità*, Ullstein Sachbuch, Frankfurt/M – Berlin – Wien 1979, p. 72.

<sup>61</sup> *Ivi*, p. 35.

<sup>62</sup> Landmann riporta la testimonianza di uno dei molti visitatori della comunità, Henri Oedenkoven, belga. *Ivi*, p. 100.

<sup>63</sup> Eugenia Casini Ropa, *La danza e l'agitprop*, cit., p. 31.

<sup>64</sup> Secondo la ricerca di un metodo di scrittura della danza. La cosiddetta *Labanotation* sarà portata a compimento nel testo *Choreographie*, Diederichs, Jena 1926.

<sup>65</sup> *Ivi*, p. 145.

Anche nella festa, nel gioco, nella celebrazione, l'individuo è rappresentante della comunità, che nella stessa conformazione degli individui tende verso la grande opera di una nuova cultura. [...] Specchio dei nostri desideri sociali ed ideali può essere solo l'opera corale<sup>66</sup>.

### *I. 3. Appello alla massa*

La scena deve rispecchiare la massa attraverso il suo farsi massa. Dalla festa popolare si vira verso l'esigenza di un nuovo strumento performativo, una moltitudine di corpi che sia rispecchiamento della moltitudine di persone giunte ad assistere all'evento per sperimentare l'«ipotesi di una psiche di massa»<sup>67</sup>. Una massa che già era apparsa sulla scena, ma come creatrice di un quadro d'insieme, di costume, come effetto di realtà, mentre ora assume connotati rituali di una eversiva riteatralizzazione,

Gordon Craig, in *L'Arte del Teatro* (On the Art of the Theatre), pubblicato nel 1911 si pone in diretta polemica con l'uso della massa da parte dei Meininger:

le masse vanno trattate come tali, come hanno fatto un Rembrandt in pittura e un Bach o un Beethoven in musica, e *il particolare non ha nulla a che fare con la massa*<sup>68</sup>.

Contro il naturalismo, verso il simbolismo, ecco che Craig dà un notevole impulso al trattamento della massa suddividendo le azioni in «necessarie» o «inutili», per evitare l'effetto di «un gruppo [...] di uomini che si agitano e schiamazzano»<sup>69</sup>. Movimenti e pose essenziali sull'esempio della pittura:

Nelle scene di massa la messa in scena di stile si asteneva dal caratterizzare a una a una le comparse raccogliendole in un coro uniforme nelle pose e nei movimenti e, uniformando la recitazione allo stile architettonico, chiedeva agli interpreti un contegno statuario, gesti ritmici, solenni, maestosi, da cerimonia<sup>70</sup>.

Nel Manifesto del Futurismo del 1909, Filippo Tommaso Marinetti sentenzia:

<sup>66</sup> Rudolf Laban, *L'opera corale* (1928), in Silvia Carandini, Elisa Guzzo Vaccarino (a cura di), *La generazione danzante. L'arte del movimento in Europa e nel primo Novecento*, Di Giacomo, Roma 1997, p. 346.

<sup>67</sup> Sigmund Freud, *Totem e Tabù*, cit., p. 185.

<sup>68</sup> Edward Gordon Craig, *Il mio teatro*, Ferruccio Marotti (a cura di), Feltrinelli, Milano 1971, p. 20. Corsivi nostri.

<sup>69</sup> *Ivi*, p. 21.

<sup>70</sup> Mara Fazio, *Lo specchio il gioco l'estasi*, cit., p. 200.

noi canteremo le grandi folle agitate dal lavoro, dal piacere o dalla sommossa: canteremo le maree multicolori e polifoniche delle rivoluzioni nelle capitali moderne<sup>71</sup>.

La massa irrompe nell'arte con finalità immersive, come volontaria creazione di un'estasi portata alle estreme conseguenze attraverso l'enucleazione del nuovo protagonista del secolo XX, rompendo la natura testocentrica<sup>72</sup> della rappresentazione, la qualità riflessiva della fruizione estetica per rivolgersi all'irrazionale:

Sia come sia vogliamo eccitarci insieme ad altri [...] Una strana ebbrezza ci assale quando ci percepiamo come massa, come massa commossa in modo omogeneo<sup>73</sup>.

L'individuo perde il suo valore a favore della moltitudine – l'uomo esiste solo nel suo farsi massa, nel condividere intenti ed esperienze, nell'empatia comunitaria:

Profondamente convinto che il pubblico pensa anzitutto con i sensi, e che è assurdo, come fa il consueto teatro psicologico, rivolgersi innanzitutto al suo razioicinio, il Teatro della Crudeltà vuole ricorrere allo spettacolo di massa; cercare nell'agitazione di masse numerose, ma convulse e scaraventate l'una contro l'altra, un po' di quella poesia che esiste nelle feste e nelle folle, i giorni, oggi troppo rari, in cui il popolo si riversa nelle strade<sup>74</sup>.

La massa come fautrice di uno nuovo «spettacolo totale»<sup>75</sup> che, allontanandosi da Wagner, prenda esempio dal cinema<sup>76</sup>, dal circo o dal music hall.

Il coro giunge a divenire *coro di massa*, soprattutto dopo la prima guerra mondiale, nella ricerca di nuovi ritmi e compartecipazione mentre vi è una reazione opposta, ovvero ripiegamento su se stessi. L'agitprop tesse guardare al jazz, al circo, al cabaret, all'insieme degli sport ma secondo una visione più intimistica, come la fascinazione di Brecht per la boxe, mentre le riforme futuriste o Dada con i prodromi delle performance e degli happening sono un contraltare chiaro alla deriva

<sup>71</sup> Luciano de Maria (a cura di), *Teoria e invenzione futurista*, Mondadori, Milano 1983, p. 11.

<sup>72</sup> Cfr. «Deve far sì che nella massa ognuno si dispieghi al limite delle proprie possibilità, così da sentire in un unico accordo tutti i toni della sua anima. Questa è la festa che il teatro può creare – e creerà. Ma perché ciò avvenga, la parola d'ordine deve essere: al di là della letteratura!», Rainer Maria Rilke in Umberto Artioli, *Il ritmo e la voce. Alle sorgenti del teatro della crudeltà*, cit., p. 224.

<sup>73</sup> Georg Fuchs, *La rivoluzione del teatro. Il teatro come problema culturale*, in Maria Fazio, *Lo specchio il gioco l'estasi*, cit., p. 233.

<sup>74</sup> Antonin Artaud, *Il teatro e la crudeltà*, in *Il teatro e il suo doppio*, cit., p. 201.

<sup>75</sup> Ivi, p. 202.

<sup>76</sup> E difatti Benjamin puntualizza «i movimenti di massa si presentano più chiaramente di fronte a una apparecchiatura che non per lo sguardo [...] i movimenti di massa, e così anche la guerra, rappresentano una forma di comportamento umano favorevole all'apparecchiatura». In Walter Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, cit., nota 32, p. 56.

degli spettacoli di massa, secondo un'osservazione intellettuale di ciò che stava accadendo che si enuclea anche attraverso l'appello al grottesco (il grottesco italiano e Pirandello), al rovesciamento di temi biblici (nell'Espressionismo, da Georg Kaiser<sup>77</sup> a Ernst Barlach<sup>78</sup>) o ancora ad una allegoria negativa della massa, nella lacerante contrapposizione tra individuo e moltitudine, come in *Masse Mensch* (Uomo massa) di Ernst Toller, o nel Surrealismo e nella sua tensione verso l'assurdo che ebbe il suo massimo exploit dopo il secondo conflitto mondiale.

Per cui, durante questo periodo si fonderanno due opposte tipologie di coro: il *coro con funzione immersiva* (sino al coro di massa) e il *coro con funzione straniante* (Piscator e Brecht), che avrà massima diffusione nel secondo Novecento.

<sup>77</sup> Ad esempio *Die jüdische Witwe* (La vedova ebrea). Cfr. Georg Kaiser, *Die jüdische Witwe*, in Georg Kaiser, *Werke*, Vol. I, *Stücke 1895-1917*, Propylaen Verlag, Frankfurt am Main 1971, pp. 118-198.

<sup>78</sup> Come nel caso del *Der Findling* (Il trovatello), dramma che recupera la struttura dell'oratorio con un linguaggio ricco di allitterazioni. Cfr. Ernst Barlach, *Der Findling*, Serie Piper, München 1988.

## II. La regia di massa

Il teatro è il solo luogo al mondo, e l'ultimo mezzo collettivo che ci rimanga, per toccare direttamente l'organismo, e per aggredire, nei periodi di nevrosi e di meschina sensualità, come quello che attraversiamo, tale meschina sensualità coi mezzi fisici cui essa non è in grado di resistere.

Antonin Artaud, *Basta con i capolavori*

### II. 1. Tragedia Greca in Germania e influssi in Europa

Alla fine dell'Ottocento, in diretta polemica con il naturalismo a teatro – il cui rappresentante per eccellenza in area tedesca, e non solo, era Otto Brahm al Deutsches Theater – si formano una serie di gruppi e circoli che si riuniscono con l'intento di liberare la scena da quella che giudicavano un'atmosfera stantia<sup>79</sup>: «*Die Sezessionbühne*», «*Die Dramatische Gesellschaft*», «*Die Probebühne*» e «*Der Akademische Verein für Kunst und Litteratur*»<sup>80</sup> (Circolo accademico per l'arte e la letteratura). Quest'ultima, fondata da Hans Oberländer, divenuto poi uno dei maggiori collaboratori di Reinhardt, aveva come scopo preciso la messa in scena contemporanea delle tragedie antiche, recuperate dalle traduzioni<sup>81</sup> di Ulrich von Wilamowitz-Moellendorf<sup>82</sup>, filologo classico. In un libello promozionale pubblicato sul «*Deutsche Bühnengenossenschaft*», nel 1899, in occasione della prima rappresentazione, un *Edipo re*, si legge:

Non si tratta di un esperimento di antiquariato, si sono tenuti in considerazione su larga scala tutti i mezzi dell'arte rappresentativa contemporanea.[...] I cori parlati (maschili e femminili), scelti per l'allestimento realistico in stile moderno, sono pensati sulla grandezza di 60-100 persone<sup>83</sup>.

<sup>79</sup> Ciò accadde anche in Francia con i simbolisti. Questi sono i prodromi del futuro avvento delle Avanguardie artistiche.

<sup>80</sup> Oltre che a Berlino, a Vienna si costituisce il «Wiener Akademische Verein für Kunst und Litteratur», che mise in scena in due anni, dal 1901 al 1903, 13 drammi di otto autori diversi (Euripide, Goethe, Ibsen, Hauptmann, Maeterlinck), con cori costituiti da studenti universitari.

<sup>81</sup> Per un approfondimento sul rapporto tra le traduzioni di Wilamowitz e la messa in scena si rimanda a Helmut Flashar, *Aufführungen von griechischen Dramen in der Übersetzung von Wilamowitz*, in William M. Calder III, Helmut Flashar, Theodor Lindken (a cura di), *Wilamowitz nach 50 Jahren*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1985, pp. 306-357.

<sup>82</sup> Come ricordato nel capitolo precedente, Wilamowitz entrò in diretta polemica con le affermazioni di Nietzsche, attraverso la pubblicazione di due pamphlet intitolati *Zukunftsphilologie (La Filologia dell'avvenire)*, secondo un pensiero di stampo positivista.

<sup>83</sup> «Es handelt sich nicht um ein antiquarisches Experiment, vielmehr soll mit allem Mitteln der modernen Darstellungskunst im weitesten Maße gerechnet werden. [...] Die Sprech-Chöre (Frauen und Männer-Chöre), für die eine realistische Ausgestaltung modernen Stils in Aussicht genommen ist, sind in der Anzahl von 60-100 Personen

Un allestimento realistico presupponeva, quindi, la presenza di cori di decine di persone, dal momento che lo scopo era portare in scena il ‘popolo’ e ottenere una maggiore spettacolarizzazione attraverso l’invasione della scena da parte di un numero così elevato di coreuti, quindi una forma mentis debitrice ancora dell’esperienze ottocentesche.

La prima fu il 28 febbraio 1900 presso il Berliner Theater, preceduto da un *Prologo sinfonico* (*Symphonischen Prolog*) composto da Max Schilling. Dello stesso compositore, fu eseguita a metà della rappresentazione una musica sacrificale, entrambe andate perdute. Edipo era interpretato da Albert Heine<sup>84</sup>, mentre Max Reinhardt – che già dal 1894 era attore presso il Deutsches Theater – vi prese parte nel ruolo di Tiresia, interpretato come «un vecchio amaro e brontolone, che esercitava la sua arte preveggente contro voglia»<sup>85</sup>, mentre il coro era composto da allievi delle scuole di recitazione e studenti universitari. Le comparse, esattamente come i cori, quando non intervenivano nello svolgersi degli accadimenti, erano trattati alla maniera dei Meininger, ovvero ognuno con pose caratterizzanti ed espressioni facciali differenti, oltre ad inserimenti vocali improvvisi tesi alla ricreazione di quadri di insieme. Il coro declamava all’unisono e, nonostante sia Wilamowitz-Moellendorf che la critica del tempo accogliesse freddamente questa soluzione scenica, lo spettacolo ebbe un ottimo riscontro di pubblico.

Il 28 marzo 1900, a distanza di solo un mese, fu rappresentata un’*Antigone*, presso il Lessingtheater, il cui prologo era stato composto da Hugo von Hofmannsthal (1874-1929). Probabilmente questo è il primo incontro tra lo scrittore e Reinhardt, che anche in questa occasione interpretava Tiresia. I cori nuovamente declamavano all’unisono e fu suonata l’ouverture dell’opera di Mendelssohn come a sancire il debito rispetto ad una tradizione ormai consolidata.

Il 24 novembre dello stesso anno, dopo la pubblicazione dell’*Orestide* tradotta da Wilamowitz, si decise di portarla in scena in una riduzione per un’unica rappresentazione. A causa del persistente scetticismo del filologo riguardo al parlato all’unisono e grazie alla collaborazione del compositore Schilling, si giunse alla nuova forma del *Chormelodram*<sup>86</sup>, del coro melodrammatico, per cui tutte le parti dialogiche furono affidate ai solo corifei mentre i canti furono trattati dal mero punto di vista canoro. Durante la sede di prova emerse come all’interno del coro si agglutinavano due opposte

gedacht». «Deutsche Bühnengenossenschaft», n. 28, 1899, p. 539, in Hellmut Flashar, *Die Inszenierung der Antike*, cit., p. 111.

<sup>84</sup> In seguito divenne direttore del Burgtheater di Vienna, ove promosse numerose rappresentazioni delle traduzioni di Wilamowitz.

<sup>85</sup> «war ein bitterer, mürrischer Greis, der seine Seherkunst nur widerwillig ausübt». H. Stümcke, *Von dem Berliner Theatern II*, in «Bühne und Welt», n. 2 (1899-1900), pp. 515-519, p. 516, in Hellmut Flashar, *Die Inszenierung der Antike*, cit., p. 112.

<sup>86</sup> Hellmut Flashar, *Die Inszenierung der Antike*, cit., p. 114.

tensioni nell'atteggiamento rispetto agli accadimenti e alle persone coinvolte, per cui, nell'ottica di una rappresentazione che comunque induceva allo psicologismo:

Due uomini sbucarono fuori dal coro, dei quali uno come uomo di sentimento più tenero, l'altro come uomo collerico. Da questi emersero il I. e il II. corifeo<sup>87</sup>.

La musica era a servizio delle parole. Sia il traduttore che il direttore di scena e il compositore collaborarono a stretto contatto, mentre la partitura era, in questo caso, più vicina a Wagner che a Mendelssohn. Si delineò un nuovo *modus operandi*:

il regista si mise a studiare con i due corifei al pianoforte. Solo in questo modo riuscì ad ottenere come adattare al ritmo la declamazione e i gesti. Quando fu pronto egli stesso e definita la materia, andò quindi dal coro, gli diede le suddivisioni tecniche del discorso (tempo, respiro, pausa), come la musica esigevo, rendendone subito efficace l'espressione<sup>88</sup>.

La danza fu mantenuta in quanto si considerava indispensabile l'interpretazione della parola attraverso il gesto, ma doveva presentarsi «lontana sia dalla grazia del balletto come dalla selvatichezza dell'amerindio...»<sup>89</sup>, mentre il coro fu tolto dall'orchestra e collocato direttamente sul palcoscenico. Ancora una volta la rappresentazione di un dramma antico dava adito alla creazione di un'opera in musica, l'unione di canto recitazione e danza da mantenersi nel caso in cui si volesse dare maggiore spazio al personaggio collettivo induceva a ripercorre il solco delle *tragédie lyrique*, da Gluck al recitativo corale creato da Mendelssohn, trasfigurato dopo l'irruzione wagneriana.

Accanto a questa tendenza se ne sviluppava una altrettanto resistente quanto contraria. Pochi giorni prima della messa in scena berlinese, il direttore del Burgtheater di Vienna, Paul Schlenker, aveva portato in scena sempre l'*Oresteia* nella traduzione di Wilamowitz, con il preciso scopo di adattarlo al palcoscenico moderno. Il 4 novembre pubblicava lo scritto teorico *Antikes Drama und moderne Bühne*<sup>90</sup> (Il dramma antico e il palcoscenico moderno), ove si affermava come la problematica maggiore della messa in scena antica fosse proprio il trattamento del coro, considerato non fondamentale nell'economia della trama, ma puramente accessorio. Per tale motivo ridusse il

<sup>87</sup> «Zwei Menschen wuchsen aus dem Chor heraus, der eine als weicher Gefühls-mensch, der andere als Choleriker. Aus beiden wurde der I. und II. Chorführer». H. Oberländer, *Das antike Drama auf der modernen Bühne*, «Deutsche Bühnen-Genossenschaft», n. 30, (1901), p. 85. In Hellmut Flashar, *Die Inszenierung der Antike*, p. 117.

<sup>88</sup> «Zunächst studiert den Regisseur allein mit dem Chordirigenten am Klavier. Nur so findet er, wie Declamation und Gebärde sich dem Rhythmus anpassen. Mit sich selbst und der Materie fertig, tritt er dann vor den Chor, gibt ihm die technische Einteilung der Rede (Tempo, Athem, Pausen), wie die Musik sie gebietet, und dringt sofort auf den Ausdruck im Affekt». *Ivi*, p. 86. IN Hellmut Flashar, p. 118.

<sup>89</sup> «von der Zierlichkeit des Balletts, wie von der Wildheit des Indianers entfernt sein...». *Ibidem*.

<sup>90</sup> Neue Freie Presse (Wien), 5-6 novembre 1900, Hellmut Flashar, *Die Inszenierung der Antike*, p. 119.

coro a soli otto cittadini, divisi in gruppi di tre o di due coreuti, che declamavano schematicamente senza interpretazione, ripercorrendo la stessa istanza naturalista dell'Ottocento.

L'interesse nei confronti del repertorio classico si fece sempre più forte. In Italia nel 1914 venne messo in scena – nel 1913 si era costituito un Comitato promotore composto da intellettuali e appassionati simile alla *Akademische Verein* di area tedesca – all'interno del Teatro Greco di Siracusa, l'*Agamennone* di Eschilo e, nel 1921, *Le coefore*, nella traduzione di Ettore Romagnoli (1871-1938), grecista che insegnò tra l'altro anche presso l'università di Catania, che compose anche la musica oltre che la regia, mentre nel 1925 fu fondato l'Istituto Nazionale del Dramma Antico. In Inghilterra è Gilbert Murray a dettare le fila della messa in scena dell'antico, attraverso le sue traduzioni mentre anche in Francia appare il filone della politonalità del coro, attraverso la collaborazione fra Paul Claudel e Darius Milhaud, che subirono l'influsso delle rappresentazioni a Hellerau. Una pluritonalità visibile anche nell'inserimento di lunghe parti ove il coro esclamava parole e frammenti di frasi in un ritmo libero, senza il rigido rispetto della parti musicali<sup>91</sup>, in ciò simili ai libretti di Jean Cocteau, *Antigone* e *Edipo re*, con la riduzione dei canti corali a prosa, musicati da Arthur Honegger (1892-1955).

Negli anni Venti erano comunque ritornate in primo piano le traduzioni di Hölderlin, grazie al linguaggio ritmico, al contrasto tra umano e divino, l'atmosfera sacrale, il paradosso. Rispetto a prima del conflitto mondiale non vi era più il positivismo, ravvisabile nei testi Wilamovitz, secondo un concetto tendente al realismo e all'educazione civile ma una nuova tensione verso l'inesprimibile, l'irrazionale, il pathos in contrasto con l'ethos. Allo stesso tempo la tragedia greca iniziava a subire gli influssi della regia moderna, ma in un percorso non scevro di polemiche. Ad esempio le messe in scena dei *Persiani* e dell'*Agamennone* che furono portati in alcuni teatri berlinesi tra il 1927 e il 1931, sotto la direzione di Wilhelm Leyhausen, docente di Dizione presso l'Università di Berlino, con protagonista un coro parlato (*Sprechchor*) di circa cento studenti dilettanti, produssero un notevole scalpore sino alla secca condanna. Herbert Ihering, importantissimo critico del tempo, stigmatizzava:

Cinquanta sbarbatelli borbottano un profondo, cinquanta ragazze un acuto rabarbaro<sup>92</sup>...Il coro parlato è una barbarie...[...] Non ha niente a che fare con Eschilo<sup>93</sup>.

<sup>91</sup> *Ivi*, p. 139.

<sup>92</sup> «*Rhabarber-Gemurmel*», ovvero mormorio unito al termine rabarbaro per indicare, quasi in maniera onomatopeica, il rumore scaturito dalla particolare sonorità della erre tedesca. Si confronti *III. 3. Il desiderio di 'popolo': Victor Hugo, Meininger, l'opera lirica*, pp. 75-76.

<sup>93</sup> «Fünfzig Jünglinge gurgeln ein tiefes, fünfzig Jungfrauen ein hohes Rhabarber... Sprechchor ist Barbarei...[...]Dass hat mit Aischylos nichts zu tun», Herbert Ihering in Hellmut Flashar, *Die Inszenierung der Antike*, cit., p. 161.

I tempi non erano ancora maturi per una completa unione tra la regia moderna e la classicità greca, ancora guardata con sospetto e non del tutto introiettata come simbolo del presente ma avvertita come distante o come pericolosa, o eccessivamente *bestiale*. Brecht – che pure farà un largo uso del coro ma metterà in scena per la prima volta una tragedia antica nel 1948 – nel 1929 scrisse un articolo in diretta polemica con la messa in scena dell'*Edipo re* e dell'*Edipo a Colono* nella riscrittura di Heinz Lipmann al Berliner Schauspielhaus, diretta da Leopold Jessner. In questo testo, intitolato *Letzte Etappe: Oedipis* (Ultima tappa: Edipo), afferma:

Spirituale. Cerimoniale. Rituale. Lo spettatore e l'attore non dovrebbero starsi addosso...<sup>94</sup>

Uguale critiche aveva subito anche la messa in scena reinhardtiana dell'*Edipo re* nel 1911, come vedremo nel paragrafo seguente. Allo stesso tempo della svolta verso l'arcaico e il sacrale, che era osservabile nella forma musicale e drammatica degli antichi testi in area francese e tedesca, in Italia e Grecia divennero legge accenti formali e festivi<sup>95</sup>. Accenti che si ritroveranno nuovamente in Germania durante il regime nazista, mentre in Francia dal sacrale si arriverà alla denuncia di temi sociali e politici a partire dagli anni Quaranta<sup>96</sup>. In Italia, soprattutto, il teatro popolare (melodramma e teatro classico) fu modulato secondo intenti didattici e d'intrattenimento sino alla creazione di nuovi eroi d'epoca classica o romana (si pensi alla personaggio cinematografico di Maciste), senza una particolare invenzione, trasportati lungo il territorio nazionale a partire dal 1929 per mezzo dei noti Carri di Tespi. Il coro doveva comunque dare la sensazione di massa, proprio per contrastare il successo del cinematografo, e l'inventiva portava alla creazione di particolari espedienti che superassero gli ostacoli materiali di una rappresentazione dal vivo ridotta nei mezzi. Nel resoconto intitolato *Forzano e il Carro di Tespi* sul «Corriere della Sera» del 20 giugno 1929, si legge:

La scena dell'Oreste è grandiosa e suggestiva. La cupola Fortuny fa il suo dovere a puntino e offre la sfilata delle sue nuvole cangianti e la meraviglia dei suoi mutamenti di tono [...] Ma altre sorprese ha preparato il Forzano, valendosi d'altri mezzi meccanici. Le grida e il tumulto della folla nell'Oreste sono riprodotti da un grammofono, s'innalzano solenni temi corali. Non si spingerà l'ingenuo spettatore di

<sup>94</sup> «Spirituell. Zeremoniell. Rituell. Nicht nahekommen sollten sich Zuschauer und Schauspieler...». Bertolt Brecht, *Letzte Etappe: Ödipus in Bertolt Brecht, Werke*, Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe (Hrsg. V. Werner Hecht, Jan Kopf, Werner Mittenzwei, Klaus-Detlef Müller), Berlin-Weimar/Frankfurt am Main, 1997, Vol. 27, p. 702.

<sup>95</sup> Hellmut Flashar, *Die Inszenierung der Antike*, cit. p. 163.

<sup>96</sup> Ad esempio nell'*Antigone* di Anouilh, analizzata nel paragrafo III. 4. *Antigone durante la seconda Guerra Mondiale*, p. 128.

qualche sperduto villaggio, cauto, fin dietro la baracca del palcoscenico per scoprire le cento persone che cantano?<sup>97</sup>

## II. 2. Max Reinhardt: dalla Tragedia al “Teatro dei Cinquemila”

Reinhardt recuperò notevoli impulsi dalla partecipazione agli spettacoli della «*Der Akademische Verein für Kunst und Litteratur*» e, nel 1901, nasce la collaborazione con Hofmannsthal<sup>98</sup> allo scopo di portare in scena una riscrittura dell'*Elettra*. Il 30 ottobre 1903 al Kleines Theater fu rappresentata *Elektra. Tragödie in einem Akt frei nach Sophokles* (*Elettra. Tragedia in un atto liberamente tratta da Sofocle*), poi una *Medea* di Grillparzer nel 1904, un'*Antigone* nella traduzione di Karl Vollmoeller sempre al Kleines Theater nel 1906. Il repertorio classico<sup>99</sup> era fortemente intrecciato anche all'utilizzo di altri testi, ma è ovvio come sia stato proprio questo interesse per tali riscritture ad indurre ad un uso particolare dello strumento performativo coro. Prima di tutto, già dal 1902, si imponeva l'esigenza di un nuovo spazio teatrale

un Festspielhaus [...] a forma di anfiteatro, senza sipario, senza quinte, forse addirittura senza scene, e in mezzo, incentrando tutto unicamente sull'efficacia della personalità, sulla parola, l'attore, mescolato al pubblico, e il pubblico stesso, divenuto popolo, trascinato dentro, divenuto esso stesso parte dell'azione, parte del testo<sup>100</sup>.

Il pubblico come popolo, che diviene protagonista della scena. Questo è il primo scopo di Reinhardt e ogni sua soluzione sia dal punto di vista della messa in scena che della creazione dello spazio mira appunto a rendere la massa che assiste protagonista.

Ad esempio, nella messa in scena del testo di Hoffmannstahl, *Edipo e la Sfinge*, al Deutsches Theater nel 1906 – in uno spazio tradizionale – Reinhardt usa per la prima volta una vera e propria *regia di massa*, dove il coro viene portato a quasi 150 elementi, quasi un 'popolo', dislocato sulla scena o ad invadere la platea. Il parlato era musicale e sinfonico (*Sprechgesang*): voci singole, declamazioni ritmiche all'unisono, urla, suddivisioni in più toni (soprano, alto, tenore e basso), accompagnati da timpani e violoncelli mentre, talvolta, Reinhardt lasciava che il coro declamasse fuori scena o producesse un semplice tappeto sonoro a ricreare la cosiddetta *Sprechmusik*, utilizzata anche nella messa in scena del 1909<sup>101</sup> della *Die Braut von Messina*. Un'atmosfera sonora che dilatasse lo spazio chiuso, con il preciso scopo di immergere il pubblico in uno spazio acustico. Nel

<sup>97</sup> Cit. in Franca Angelini, *Teatro e spettacolo del primo Novecento*, Laterza, Bari 1997, p. 232.

<sup>98</sup> In questa sede non verrà trattata la collaborazione come librettista con Richard Strauss (1864-1949).

<sup>99</sup> Dopo il 1920 non porterà più in scena drammi greci.

<sup>100</sup> Max Reinhardt, *Il teatro che ho in mente*, in Mara Fazio, *Lo specchio il gioco l'estasi*, cit., p. 158.

<sup>101</sup> Nello stesso anno Fuchs chiese a Reinhardt di collaborare al primo *Volksfestspiele* di Monaco.

1908, *Lisistrata* al Kammerspiele (in una libera riscrittura di Leo Greiner con un prologo composto da Hofmannsthal) aggiunge anche la pantomima, cioè figure anonime mute che creavano coreografie su interventi acustici, o, sempre nello stesso anno, *Dia Räuber* (I masnadieri) di Schiller giunge alla vero e proprio “urlo estatico all’unisono”<sup>102</sup>.

Nel 1910 ecco la celebre messa in scena del *König Ödipus*<sup>103</sup> (Edipo re) nella traduzione e riscrittura di Hofmannstahl, all’interno dell’arena del Circo Schumann, prima a Monaco e poi a Berlino. Il testo presentava la pura dissoluzione del coro ad un unico interlocutore, una scelta autorale che lasciò un vasto raggio d’azione a Reinhardt nel passaggio alla rappresentazione scenica. Accanto ad un coro di 27 uomini, che agisce all’inizio presso l’altare, collocato sui gradoni più bassi, inserì una massa di 500 persone, suddivise in tre differenti schieramenti sui due lati della scena e in fondo all’arena, lungo il divisorio della platea. All’inizio l’intero spazio è al buio, poi quando si illumina improvvisamente la scena principale – rappresentante l’ingresso davanti al palazzo – e appare Edipo, accompagnati da un contrappunto ritmico di percussioni (timpani, gong) e organo tutti insieme ripetono all’unisono la supplica:

Edipo, Edipo, re, aiutaci, re? Aiutaci Edipo, re Edipo<sup>104</sup>.

In questo modo il pubblico è subito indotto ad identificarsi con la massa. Durante lo spettacolo la luce era concentrata sul palcoscenico principale, il coro era illuminato da una luce blu pallida, la massa era in chiaroscuro, trattata secondo una rigida simmetria e alternanza di movimento e statica, tesa a ricreare appunto una *Sprechmusik* fatta di suoni di varia natura che ricreassero un sostrato sacrale accentuato dalla scelta dell’orario – lo spettacolo iniziava a notte fonda per finire alle prime luci dell’alba e dall’uso di odori. Nella *Orestide*, messa in scena la prima volta nel 1911 e 1912 a Monaco e Berlino – senza le *Eumenidi* – e poi nel 1919 a Berlino presso il Großes Schauspielhaus, nella rielaborazione di Vollmoeller<sup>105</sup>. In questo caso, nelle *Eumenidi* il coro fu eliminato e sostituito con il popolo di argivi, oltre mille comparse, vestiti militarmente con gli elmetti dell’esercito tedesco a ricordare il conflitto appena trascorso. Ciò dipende dalla concezione teatrale di Reinhardt, senza intenti morali ed educativi, ma come luogo di festa, l’unione fra il pubblico e gli accadimenti attraverso il ‘popolo’ che suddiviso in cori e semicori, si muoveva secondo movimenti ondulati, ritornelli, urli e appelli. Nel *Dantons Tod* (La morte di Danton) di Georg Büchner del 1916,

<sup>102</sup> «ekstatischen Unisonoschrei», Julius Bab, *Reinhardts Chorregie* in «Die Schaubühne», V. Jahrgange, n. 24/25, Berlin 1909, p. 671.

<sup>103</sup> Lo spettacolo andò in tournée europea ove, talvolta venivano usati attori locali o anche dilettanti per interpretare il coro. Gilbert Murray tradusse il testo dello spettacolo in occasione della rappresentazione a Londra.

<sup>104</sup> «Oedipus, Oedipus, König, hilf uns, König! Hilf uns Oedipus, König Oedipus». Cit. in Hellmut Flashar, *Die Inszenierung der Antike*, cit., p. 127.

<sup>105</sup> Karl Gustav Vollmoeller (1878-1948), archeologo e filologo, oltre che riformatore della scena teatrale.

il palcoscenico non era illuminato uniformemente ma le singole figure o gruppi erano attivati attraverso una illuminazione con fari diretti, un principio di ricreazione ritmica dello spazio attraverso l'uso ancora di un'illuminazione chiaroscurale<sup>106</sup>.

Il saggio di Julius Bab, intitolato *Reinhardts Chorregie* (La regia corale di Reinhardt) appare nel 1909. Sin dagli inizi, quindi, avviene una stretta corrispondenza tra questi mezzi scenici e il termine coro. Un uso della vocalità politonale per cui ognuno dei cori presenti negli spettacoli:

portava il suo richiamo in un pieno e chiaro unisono, e la loro varietà giungeva ad un ensemble musicale e tonale, ove la differenziazione e l'unità erano presenti contemporaneamente<sup>107</sup>.

Reinhardt ha usato la massa in modo musicale, con contrasti, ritmo, contrappunti, accompagnati anche dai movimenti, scansioni usate per aumentare la percezione del numero, da centinaia di persone si aveva la percezione anche di migliaia di persone<sup>108</sup>. Effettivamente è proprio in questo momento che appare un'incomprensione della suddivisione fra coro, massa, coralità, per cui Bab chiama coro non solo gli effettivi cori utilizzati, ma anche gli insiemi composti da centinaia di comparse, che riempivano lo spazio secondo moduli ritmici e con un'organizzazione sinfonica delle emissioni vocali. Se riflettiamo a ciò che è stato detto prima riguardo alla natura del coro, come strumento performativo liminare e liminoide, notiamo, semplicemente, che il percorso nuovo era appunto l'esistenza di un *coro di massa*. Attraverso l'esperienza della tragedia, la riscoperta del repertorio antico e della sua natura rituale, selvaggia, lontana da un ideale marmoreo neoclassico, Reinhardt attuò una estremizzazione del rapporto fra coro e massa, innescando una tipologia che ritornerà a posteriori, divenendo un paradigma, anche nella la ricreazione di un nuovo tipo di spazio, l'arena o la tenda da circo che si allontanava dalla suddivisione rigida del teatro all'italiana, per divenire il *Teatro dei Cinquemila*, appunto, inteso però non come la semplice compartecipazione di un pubblico di massa ma di una vera e propria scena di massa. Lo stesso Hoffmanstahl afferma che lo scopo di Reinhardt è di «portare [lo spettatore] ad un sorta di trance attraverso una magia ritmica»<sup>109</sup>, ovvero recuperare gli appelli dell'inizio del Novecento ed indurre una particolare forma di *Erlebnis* attraverso la dilatazione di ogni mezzo a disposizione:

<sup>106</sup> Uguale soluzione in *Sportstück* per la regia di Einar Schleef. Si veda il Capitolo quinto.

<sup>107</sup> «[...]jeder dieser Chöre brachte seine Rufe in vollendet klarem Unisono, und ihre Vielfalt verschlang sich dann zu einem musikalisch abgetönten Ensemble, in dem Differenzierung und straffe Einheit zugleich waren». Julius Bab, *Reinhardts Chorregie*, cit., p. 670.

<sup>108</sup> *Ivi*, p. 672.

<sup>109</sup> «durch einen rhythmischen Zauber in eine Art Trance zu bringen». Cit. in Hugo Fetting (a cura di), *Max Reinhardt. Leben für das Theater. Briefe, Reden, Aufsätze, Interviews, Gespräche, Auszüge aus Regiebüchern*, Argon, Berlin/DDR 1989, p. 333.

Tutti coloro che sono in teatro, – sul palcoscenico o in platea – sperano, consapevolmente o inconsapevolmente, di superarsi, di dimenticarsi di se stessi, o di svegliarsi. Essi cercano l'estasi, il frastuono, che potrebbero altrimenti trovare solo nella droga<sup>110</sup>.

«Droga» che indica chiaramente un parallelismo con il rito, lo sciamanesimo, l'uscire fuori da sé, attuato attraverso la magia registica, ovvero l'azione del regista-demiurgo che espande il ritmo nelle sue declinazioni mimico-gestuali, vocali, spaziali, luministiche essendo tra i primi, se non il primo, a dimostrare l'utilità del coro e la massa come insieme di «corpi energetici»<sup>111</sup>, come vitale alternativa rispetto al protagonista nel teatro di prosa:

Il coro deve produrre ogni tipo di suono immaginabile: borbottii, rantolii, urla, singhiozzii. E anche quando il coro parla, non il senso delle parole da essere importante, ma i suoni.<sup>112</sup>

Secondo Baur il coro di Reinhardt «a causa della vicinanza con il pubblico non ha più il suo *statuto speciale*, è molto di più un 'trucco'»<sup>113</sup>, conclusione che chi scrive giudica errata. Se il compito del coro greco era appunto unire la scena e gli spettatori, tenere il tempo della narrazione anche quando non era coinvolto nello svolgersi degli accadimenti (i suoni gutturali cui accenna Flashar), sembra invece che proprio Reinhardt abbia compreso per primo il moderno *statuto speciale* del coro. Bab sottolinea come grazie all'uso dell'illuminazione il regista mostri «insieme una differenziazione ed una severa unità»<sup>114</sup>, riesca quindi ad unire il bisogno di un quadro di insieme particolareggiato a una massa indistinta, a metà tra liminale e liminoide esattamente come la massa di spettatori chiamati ad assistere, ovvero a esperire un rito teatrale o un teatro rituale.

### II. 3. La cerimonia olimpionica e la "sacralità" dei corpi in movimento

La creazione di un evento *ex novo* a metà fra rito e spettacolo come strumento fondante di una comunità ha come paradigma la nascita dei Giochi Olimpici moderni. Nel 1875 l'archeologo Ernst Curtius iniziò gli scavi della città di *Olympia*, portandola a conoscenza di un vasto pubblico. A partire da questa data sino al 1881, il governo tedesco contribuì alla popolarizzazione di tale

<sup>110</sup> «Allem die im Theater sind, – ob auf der Bühne oder in Zuschauerraum – bemühen sich, bewußt oder unbewußt, sich selbst zu überwinden, sich zu vergessen, über sich hinauszuwachsen. Sie suchen die Ekstase, den Rausch, den ihnen sonst nur die Droge nehmen kann». Ivi, p. 334.

<sup>111</sup> «energetic bodies». Erika Fischer-Lichte, *Theatre, sacrifice, ritual. Exploring Form of Political Theatre*, cit., p. 59.

<sup>112</sup> «The chorus [...] must produce all kinds of sounds imaginable: muttering, gasping, screaming, sobbing. And even when chorus speaks, it is not the sense of the words which is important, but the sounds». Poul Goldmann, «Neue Freie Presse», Novembre 1910, cit. in Erika Fischer-Lichte, cit., p. 57.

<sup>113</sup> «bei aller Nähe zum Publikum auch keinen *Sonderstatus* ein, er ist vielmehr ein 'Trick'». Detlev Baur, *Der Chor im Theater des 20. Jahrhunderts*, cit., p. 86.

<sup>114</sup> «Differenzierung und straffe Einheit zugleich», in Julius Bab, *Reinhardts Chorregie*, cit., p. 670.

operazione attraverso la pubblicazione di bollettini annuali informativi riguardo all'avanzamento degli scavi e la natura dei reperti che, a mano a mano, venivano alla luce, mettendoli a confronto con altre fonti documentarie allo scopo di delineare la natura appunto delle celebrazioni sportive che qui si tennero a cadenza quadriennale, dal 776 a.C. al 393 d.C. Il barone Pierre de Coubertin (1863-1937), suggestionato da tale scoperta, decise di riportare alla luce l'atmosfera di quelle che dovevano essere gli *agones olympikoi*, la loro qualità aggregativa e cerimoniale. Coubertin per primo aveva indirizzato le Olimpiadi verso la creazione di una nuova religione, ovvero lo sport come istanza di comunione e di purificazione, influenzato dalla contingenze contemporanee della *Lebensreform*, tese alla formazione di individui sani e forti<sup>115</sup>. Una qualità culturale ribadita dallo stesso motto – adottato dal Comitato Olimpico Internazionale a partire dalla sua fondazione nel 1894 ma effettivamente usato solo nel 1924 alle Olimpiadi di Parigi – ovvero «*citius - altius - fortius*» (ancora oggi è il motto ufficiale), secondo lo stesso schema tripartito che si ritrova in due fenomeni storici lontani come la Rivoluzione Francese e il suo «*Liberté – Égalité - Fraternité*» o l'incitazione fascista «credere - obbedire - combattere», formulata negli anni Venti<sup>116</sup>.

La costruzione di un nuovo culto prevedeva l'invenzione di simboli e rituali precisi che avessero lo scopo di entusiasmare le masse, anche attraverso la suggestione di un diretto legame con un ideale passato. I primi giochi olimpici furono tenuti ad Atene nel 1896 e, sin dal 1912, si andava definendo una specifica struttura culturale della stessa cerimonia di apertura, secondo intenti pedagogici rafforzati attraverso la tensione al «superamento dell'avversario» accanto alle «formule di inaugurazione, i cori, la liberazione dei piccioni viaggiatori, i colpi di cannone»<sup>117</sup>, con la volontà chiara espressa dallo stesso De Coubertin di «unire sotto un cielo libero gli spettacoli sportivi ai canti corali»<sup>118</sup>. Nel 1920 si aggiunse la bandiera olimpica con i cinque cerchi come simboli dei cinque continenti, e il giuramento olimpionico; nel 1924 la cerimonia finale della sfilata delle nazioni (oggi iniziale), nel 1928 la fiaccola olimpica.

La cerimonia di apertura assunse lentamente una notevole importanza, appunto come momento di riconoscimento del potere costituito della nazione ospitante e della sua floridezza, come del

<sup>115</sup> I primi segnali di una cultura del corpo fortemente legate alle istanze proletarie iniziano a partire dalla fine del XVIII secolo e inizio XIX, con la fondazione dello sport inglese, del *deutscher Turnen* e della ginnastica scandinava, come della nuova danza in diretto collegamento con le rivoluzioni sociali tra il 1789 e il 1848 e la rivoluzione industriale. Nella seconda metà dell'Ottocento la ginnastica e la danza divennero appalto anche delle famiglie borghesi benestanti.

<sup>116</sup> Henning Eichberg, *Thing-, Fest- und Weiheispiele in Nationalsozialismus, Arbeiterkultur und Olympus. Zur Geschichte des politischen Verhaltens in der Epoche des Faschismus*, in Henning Eichberg, Michael Dultz, Glen Gadberry, Günther Rühle, *Massenspiele. NS-Thingspiel, Arbeitweiheispiel und olympisches Zeremoniell*, Problemata Frommann-Holzboog, Stuttgart-Bad Cannstatt 1977, p. 147.

<sup>117</sup> «das Vorbeiziehen» e «die Eröffnungsformel, die Chöre, das Ablassen der Brieftauben, Kanonenschüsse». *Ivi*, p. 147.

<sup>118</sup> «sportliche Schauspiele mit dem Singen von Chorälen unter freime Himmel zu verbinden». Pierre de Coubertin in Eichberg, *Thing-, Fest- und Weiheispiele in Nationalsozialismus, Arbeiterkultur und Olympus, cit.*, p. 147.

grado di purezza. I Giochi Olimpici sono i «rituali della religione sportiva»<sup>119</sup>, che presentano una periodicità regolare, la creazione di un tempo extraquotidiano, l'unione di ordinario ed eccesso, secondo quella stessa dicotomia di apollineo e dionisiaco che assume valenze particolari dopo le riflessioni di Nietzsche, o secondo i riti di morte e rinascita analizzati da Frazer o i riti di passaggio delineati da Arnold Van Gennep. I giochi olimpici sono un rito puramente contemporaneo suddiviso in tre sezioni di separazione, liminarietà e reintegrazione<sup>120</sup>, nella ricreazione appunto di una «comunità temporanea»<sup>121</sup> ideale:

Le nostre speranze si fondano sul pubblico sportivo. Guardiamo di sottocchi, non nascondiamocelo, ai colossali vasi di cemento gremiti di 15 000 persone di ogni classe e d'ogni tipo – il pubblico più saggio e leale del mondo<sup>122</sup>.

La disintegrazione del tessuto sociale che si era avvertito al passaggio di secolo, ma soprattutto la devastazione della Prima Guerra Mondiale indusse a creare nuovi movimenti politici, nuove istanze sociali, nuovi culti, ma, soprattutto:

I giochi olimpici possono essere considerati come un paradigma di una nuova cultura performativa<sup>123</sup>.

Una cultura performativa fortemente nazionalista che guarda alle specifiche culturali del paese ospitante e che assume connotazioni inquietanti nella volontaria, temporanea, dimostrazione di ricchezza. Emblematiche in tal senso furono le Olimpiadi di Los Angeles del 1932, tese a mostrare un'America falsamente indenne alla crisi finanziaria del '29, e a ribadire l'unione del popolo attraverso il *pageant*<sup>124</sup> di apertura che rappresentava – allegoricamente – la storia della nascita degli Stati Uniti d'America.

<sup>119</sup> «rituals of the religion of sports». Fischer-Lichte, *Theatre, sacrifice, ritual. Exploring Form of Political Theatre*, cit., p. 73.

<sup>120</sup> Analoghe conclusioni in Fischer-Lichte, pp. 76-84.

<sup>121</sup> «a temporary community». *Ivi*, p. 80.

<sup>122</sup> Bertolt Brecht, *Un po' più di sano sport!* (1926), in Bertolt Brecht, *Scritti teatrali*, Vol. I, *Teoria e tecnica dello spettacolo 1918-1942*, Einaudi, Torino 1975, p. 39.

<sup>123</sup> «The Olympic Game can be regarded as a paradigm of a new performative culture». Fischer-Lichte, *Theatre, sacrifice, ritual. Exploring Form of Political Theatre*, cit., p. 84.

<sup>124</sup> Il *pageant* può essere considerato come uno dei primi spettacoli di massa, diffuso soprattutto in area anglosassone. Il massimo drammaturgo e teorizzatore, oltre che compositore, fu Louis Napoleon Parker (1852-1944), il quale sviluppò questo tipo di spettacolo a partire dagli esempi antichi, d'epoca medievale, allo scopo di coinvolgere nuovamente le singole comunità dopo la disgregazione dell'era industriale, anche attraverso il riutilizzo di simboli, usi e costumi specifici dei singoli territori. Parker stesso afferma di essere stato influenzato da Wagner (Cfr. Louis Napoleon Parker, *Several of My Lives*, Chapman and Hall, London 1928, p. 95). Questo tipo di spettacolo in seguito fu utilizzato con intenti apertamente pedagogici, dalla lotta operaia alle istanze femministe, come nel caso di Edith Craig, sorella di Gordon Craig. Cfr. Roberta Gandolfi, *La prima regista. Edith Craig, fra rivoluzione della scena e cultura delle donne*, Bulzoni, Roma 2003. Per approfondimenti sulla natura di questi spettacoli in alcuni momenti storici peculiari e come forma di unione fra rito e teatro si rimanda a Erika Fischer-Lichte, *Theatre, sacrifice, ritual. Exploring Form of*

Ancora più inquietante furono le celebrazioni per le Olimpiadi del 1936 a Berlino che sancirono il potere del Führer, del quale esiste un film documentario per la regia Leni Riefensthal, intitolato *Fest der Völker, Fest der Schönheit* (Festa del popolo, festa della bellezza). Carl Diem, il responsabile dei giochi, compose un dramma dal titolo *Olympische Jugend* (Gioventù olimpionica), messo in scena attraverso 10 000 partecipanti, 60 danzatori e 80 danzatrici, con coreografie di Harald Kreutzberg, Mary Wigman – allieva di Laban – fondatrice della moderna *Ausdruckstanz* (danza espressiva) e Dorothee Günther, la fondatrice della *Günther-Schule für Gymnastik, Rhythmik und künstlerischen Tanz*; le musiche erano di Carl Orff und Werner Egk. Il dramma è suddiviso in quattro quadri, costituito da coreografie di massa, accompagnate dal canto del coro e frammenti recitati da un singolo declamatore, una forma di spettacolo che non prevede mai l'unione di danza, recitazione e canto, per cui in questo caso si tratta di *cori di massa coreografici*. Il quarto quadro si conclude con *l'Inno alla Gioia* cantato in coro – contenuta nel quarto tempo della nona sinfonia di Beethoven, testo tratto dall'ode *An die Freude* di Schiller<sup>125</sup> – e l'accensione della fiamma olimpica che illuminò tutto lo stadio riempito da migliaia di bandiere. L'inno era già stato impiegato da Alfred Auerbach (il massimo compositore degli *Sprechchöre* proletari<sup>126</sup>) nel *Weihepiel* di apertura per l'*Arbeiterolympiade* (l'Olimpiade dei Lavoratori) del 1925, per cui è evidente come questa nuova forma performativa si prestava ad una apoteosi delle masse sostanzialmente indistinta sul piano politico:

Degli antagonismi politici nei giochi olimpici dei lavoratori o all'interno dei luoghi adibiti ai Thingspiel nazisti i veri contenuti erano imprecisi, una lotta ritualizzata – in una forma neoellenistica<sup>127</sup>.

La formazione di una nuova comunità attraverso un evento rituale-performativo che prevede l'uso di cori di movimento a metà fra liminale e liminoide, soprattutto nel caso del 1936 a metà fra l'imposizione e la volontaria esecuzione, nella ricreazione dell'ideale di una gioventù forte e serena che deve rispecchiare la massa degli spettatori.

*Political Theatre*, cit, pp. 89-96 e l'interessante capitolo *Towards the rebirth of a nation – American Zionist pageants 1932-46* (pp. 159-196), nel quale si approfondisce l'uso di questa forma di spettacolo come risposta degli ebrei americani, e non solo, alla persecuzione nazista.

<sup>125</sup> Inno adottato poi dal Consiglio d'Europa nel 1972 e utilizzato dall'Unione europea dal 1986.

<sup>126</sup> Si veda III.2. *Sprechchöre, Laienspiel e cori di massa nella Repubblica di Weimar*, pp.

<sup>127</sup> «Von den politischen Antagonismen in der Arbeiterspielen oder auf den NS-Thingstätten war hier der politisch-inhaltlich unbestimmte, ritualisierte Kampf als solcher – in neuhellenistisch Gestalt». Henning Eichberg, *Thing-, Fest- und Weihepiele in Nationalsozialismus, Arbeiterkultur und Olympus. Zur Geschichte des politischen Verhaltens in der Epoche des Faschismus*, cit., p. 146.

## II. 4. “Teatro di masse – Teatro per masse”: 18BL

Il 29 aprile 1934 Alessandro Blasetti – che proveniva dal cinema ed era direttore e insegnante di recitazione della prima scuola di cinema con sede all’Accademia di Santa Cecilia – mise in scena all’Albereta dell’Isolotto di Firenze lo spettacolo *18BL*, come evento principe dei giochi olimpici d’arte e cultura della gioventù, i neo istituiti Littoriali della Cultura e dell’Arte<sup>128</sup>. Il testo fu scritto da un collettivo editoriale di otto giovani scrittori fascisti in risposta all’appello di Mussolini dell’aprile del 1933 al Congresso della Società Italiana degli Autori ed Editori:

Ho sentito parlare di una crisi del teatro. Questa crisi c’è, ma è un errore credere che sia connessa con la fortuna toccata al cinematografo. Essa va considerata sotto un duplice aspetto, spirituale e materiale. L’aspetto spirituale concerne gli autori, quello materiale il numero dei posti. Bisogna preparare il teatro di masse, il teatro che possa contenere quindici o ventimila persone. [...] così come l’opera teatrale deve avere il largo respiro che il popolo chiede. Essa deve agitare le grandi passioni collettive, essere ispirata ad un senso di viva e profonda umanità, portare sulla scena quel che veramente conta nella vita dello spirito e nelle vicende degli uomini. Basta con il famigerato “triangolo”, che ci ha ossessionato finora. Il numero delle complicazioni triangolari è ormai esaurito. Fate che le passioni collettive abbiano espressione drammatica e voi vedrete allora le platee affollarsi<sup>129</sup>.

Un discorso che recupera le istanze del tempo, dalla ricerca di un nuovo edificio con una capienza superiore al *Teatro dei Cinquemila* di Reinhardt, giustificato anche dalla recente ristrutturazione e ammodernamento dell’arena di Verona nel 1930, e l’appello a un teatro popolare che si allontanasse dagli argomenti piccolo-borghesi (i triangoli amorosi) – anche questo diretta influenza del testo di Roman Rolland *Le théâtre du Peuple*<sup>130</sup>, che pubblicato nel 1903 aveva indotto agli esiti del teatro militante – secondo la ricerca di un teatro per le masse, appunto, ma non vi era in Mussolini la volontà di utilizzare tali masse in scena. In seguito a questa richiesta furono redatti numerosi progetti per la costruzione di nuovi spazi teatrali, come *Il Teatro di Masse* di Gaetano Ciocca, con uno schema simile al *Teatro Totale* di Gropius e Piscator del 1927, o anche il progetto

<sup>128</sup> Un concorso nazionale aperto agli studenti universitari e suddiviso nelle sezioni della poesia, prosa, critica teatrale, pittura, musica, traduzione, dottrina fascista del cinema, delle scienze politiche e degli studi scientifici.

<sup>129</sup> Dal *Discorso per il cinquantenario della Società Italiana degli Autori ed Editori*, Roma 28 aprile 1933, cit. in Jeffrey T. Schnapp, *18 BL Mussolini e l’opera d’arte di massa*, Garzanti, Milano 1996, p. 48.

<sup>130</sup> Nel quale si spiega chiaramente la distinzione fra il teatro per il popolo e il teatro del popolo, i primi «vogliono dare al popolo il teatro così com’è, quale che sia. Gli altri vogliono far uscire da questa forza nuova, il popolo, una forma d’arte nuova, un teatro nuovo. Gli uni credono nel teatro, gli altri sperano nel popolo. Tra loro niente in comune: campioni del passato, campioni dell’avvenire». Roman Rolland, *Il teatro del popolo*, trad. it di Luigi Gozzi, in Luigi squarzina (a cura di), *Eroi di massa*, Pàtron, Bologna 1979, p. 8.

di Telesio Interlandi che presentava ancora più chiare similitudini con l'estetica Bauhaus attraverso l'apposizione di una cupola sostenuta da una intelaiatura di metallo, la circolarità<sup>131</sup> dello spazio e il palcoscenico mobile sia in altezza che lateralmente, in una perfetta continuità fra scena e gradinate. Durante questo periodo vi era stato, inoltre, un notevole incremento della costruzione degli stadi, sempre maggiori in capienza in risposta alla definitiva spettacolarizzazione dello sport, per cui si auspicava:

l'avvento di un teatro per masse, un teatro di passioni primordiali e azioni lineari, il cui corrispettivo, il cui collaboratore più intenso, sarà il pubblico passionale eccessivo e traboccante, che abbiamo cominciato a conoscere negli stadi<sup>132</sup>.

Come Brecht giudicava le migliaia di spettatori negli stadi come pubblico ideale<sup>133</sup>, lo stesso richiamo giunge da parte di un fenomeno politico e culturale totalmente opposto. L'osmosi era ormai totale, nella deriva verso i totalitarismi si recuperava a piene mani ciò che era stata l'esperienza e l'evoluzione della società di massa, anche affidandosi ad esperienza del teatro agit-prop nate in Russia<sup>134</sup> e in seno al partito comunista. Il rapporto con le masse mostra opposte tensioni che sono la due facce della stessa medaglia, come delineato da Walter Benjamin nel 1936:

Il fascismo vede la propria salvezza nel consentire alle masse di esprimersi (non di vedere riconosciuti i propri diritti) [...] «Fiat arts – pereat mundus», dice il fascismo e, come ammette Marinetti, si aspetta dalla guerra il soddisfacimento artistico della percezione sensoriale modificata della tecnica. È questo, evidentemente, il compimento dell'arte per l'arte. L'umanità che in Omero era uno spettacolo per gli dèi dell'Olimpo, ora lo è diventato per se stessa. La sua estraniamento ha raggiunto un grado che le permette di vivere il proprio annientamento come un godimento estetico di prim'ordine. Questo è il senso dell'*estetizzazione della politica* che il fascismo persegue. Il comunismo gli risponde con la *politicizzazione delle masse*<sup>135</sup>.

<sup>131</sup> Cfr. immagini in Jeffrey T. Schnapp, *18 BL Mussolini e l'opera d'arte di massa*, cit., pp. 52-55.

<sup>132</sup> Massimo Bontempelli, *Per il tifo a teatro*, 1933, cit. in Arthur Schnapp, *18 BL Mussolini e l'opera d'arte di massa*, p. 58.

<sup>133</sup> Si veda, II. 4. *La cerimonia olimpionica e la "sacralità" dei corpi in movimento* p.

<sup>134</sup> Ad esempio il celebre spettacolo di massa, *La presa del palazzo d'inverno* del 7 novembre 1920, come commemorazione della Rivoluzione d'Ottobre diretta da Nikolaj Nikolaevic Evreinov, con scene di Youri Annenkov, che coinvolgeva l'intera piazza Uritski di Pietrogrado con la contrapposizione fra la parte rossa e bianca, che si scontravano nel mezzo su un ponte sotto il quale sarebbe passato l'esercito vittorioso, con 8.000 performers, e 100.000 spettatori (si confronti Bablet Denis, *Les Révolutions scéniques du XX siècle*, Société Internationale d'Art, Paris, 1975). Ora, al di là di ciò che si considera appurato riguardo al lavoro di Eivranov, bisogna tenere conto anche che il bolscevico Anatoli Lunacharsky era stato sì influenzato dal saggio di Roman Rolland (1903), *Théâtre de Peuple* ma anche da alcune conclusioni di Wagner, del quale fece pubblicare il testo tradotto *Arte e Rivoluzione* nel 1918, corredato da una sua introduzione, da lui giudicato la diretta espressione della tedesca Rivoluzione di Maggio del 1848.

<sup>135</sup> Walter Benjamin, *L'opera nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, Torino 1991, p. 48.

Estetizzazione della politica e politicizzazione delle masse mostrano comunque la differenza nella compartecipazione, nel caso del fascismo la massa deve essere pubblico mentre nel caso del comunismo la massa deve essere protagonista, e lo stesso accadrà anche nella Germania nazista, ove dopo il 1936, una volta consolidato definitivamente il regime, non vi saranno più spettacoli di massa. E non a caso, il 18 BL sarà «l'unico tentativo italiano di fare non un teatro *per* le masse ma *di* masse»<sup>136</sup>. Lo spettacolo fu rappresentato all'aperto, sulla riva sinistra dell'Arno a Firenze, in un luogo noto con il nome di Albereta dell'Isolotto, bonificato e livellato per l'occasione, sul quale furono fatte erigere una serie di colline artificiali, a destra e a sinistra di uno spartiacque lungo circa cento metri alle cui spalle si ergeva una terza collina conica, la più alta. Il tutto era collegato da una serie di praticabili e strade lungo le quali si spostava il camion protagonista della storia narrata<sup>137</sup>, il Fiat 18 BL<sup>138</sup>, illuminato perennemente da un faro così che, spostandosi da una stazione all'altra, il restante spazio scenico rimanesse in oscurità allo scopo di permettere i cambi scenici in presenza. I protagonisti erano sia le masse di uomini, oltre duemila attori, che la profusione dei mezzi meccanici, i quali formavano quadri chiaroscurali ottenuti attraverso l'utilizzo di «raggi pirotecnici, alimentati a batteria e da potenti riflettori industriali e militari»<sup>139</sup>. La vastità dello spazio, che giunse a contenere ventimila spettatori, indusse Blasetti all'utilizzo di microfoni per cogliere la recitazione in diretta, mentre la partitura musicale, i cori e gli effetti sonori furono tutti preregistrati, e diffusi attraverso:

uno speciale impianto di altoparlanti [...] disposto in modo d'ottenere un vastissimo campo sonoro che oltre ad avvolgere il pubblico in ogni settore raggiunge l'effetto di allontanare e avvicinare suoni, canti, ritmi e rumori<sup>140</sup>.

In questo modo la compresenza di voci e rumori dal vivo e materiale registrato diede un effetto irrealistico che fu fortemente condannato dalla critica posteriore e che sancì il fallimento dell'esperimento. Da sottolineare, però, che la creazione di una *Raumerlebnis*, l'esperienza dello spazio e l'immersione del pubblico, in questo caso avviene attraverso non solo la dislocazione di un

<sup>136</sup> Franca Angelini, *Teatro e spettacolo del primo Novecento*, p. 231.

<sup>137</sup> Lo spettacolo era suddiviso in tre quadri: nel primo si narra della controffensiva vittoriosa del '16, nel secondo l'autocarro serve a spegnere la sovversione comunista all'interno di una fabbrica, per poi avviarsi alla marcia su Roma. Nel finale, dopo la vittoria di Mussolini, il 18 BL assiste a scene rurali che descrivono i lavori nei campi della nuova Italia fascista.

<sup>138</sup> Autocarro costruito dalla FIAT all'inizio della Prima Guerra Mondiale, adatto per il trasporto di artiglieria pesante, che fu decisivo nella controffensiva del maggio 1916, nell'arrestare la spedizione austriaca.

<sup>139</sup> Jeffrey T. Schnapp, *18 BL Mussolini e l'opera d'arte di massa*, cit., pp. 79-80.

<sup>140</sup> Sergio Codelupi, *Un teatro per ventimila persone a Firenze*, «Il Tealegrafo», 1° aprile 1934, cit. in Arthur Schnapp, *18 BL Mussolini e l'opera d'arte di massa*, p. 80.

numero elevato di figuranti in luoghi differenti, ma anche attraverso l'uso di una artificio tecnico, che ottiene comunque un effetto straniante anche se involontario.

### III. Il coro come strumento di propaganda

Noi siamo senza nome!  
Noi siamo la gioventù!<sup>141</sup>  
Alfred Auerbach, *Jugend*

#### III. 1. Sprechchöre, Laienspiel e cori di massa nella Repubblica di Weimar

A partire dagli anni Venti la Socialdemocrazia e il partito comunista tedesco (SPD E KPD) divengono un vero e proprio movimento culturale (Kulturbewegung), soprattutto nella concezione di una «sozialistische Kultur», una cultura socialista che è «cultura di massa»<sup>142</sup>, risultato di un agglomerato specifico:

La fabbrica. La caserma. La sede del sindacato. La manifestazione. Lo sport. La radio. Il cinema. La boxe. La gara dei sei giorni<sup>143</sup>.

I leader politici erano, quindi, decisi a porre in atto l'unione della cultura e della vita comunitaria di partito con gli eventi sportivi e di intrattenimento secondo una decisa virata verso la massa, verso una formazione culturale che portasse alla «trasformazione della società dalla mancanza di solidarietà alla solidarietà»<sup>144</sup>. La parola che ritorna continuamente durante la Repubblica di Weimar è *Gemeinschaft*, comunità. Una comunità nutrita da realtà teatrali: nel 1908 appare la *Bund der Arbeiter-Theater-Vereine Deutschlands* (La lega dei circoli di teatro operaio tedesco), nel 1913 la *Deutscher Arbeiter-Theater-Bund* (DATHB, la lega tedesca del teatro operaio), il cui organo era la Volksbühne, mentre l'*Arbeiter-Jugend-Verlag* (AJV, casa editrice dei lavoratori e della gioventù) di Berlino continuò la sua attività durante questo periodo con le collane dedicate allo *Jugend-Laienspiele*, agli *Sprechchorwerke* mentre la collana «*Arbeiter-Sport-Bühne*» (la scena sportiva operaia), produsse pubblicazioni tese ad unire insieme sia la pratica dei cori parlati che il mondo sportivo con il suo sostrato culturale fatto di simboli e movimenti corporei precisi. Ad esempio il

<sup>141</sup> «Wir sind namenlos! /Wir sind die Jugend!». Alfred Auerbach, Arbeiter sprechchor nr 5, cit. in Uwe Hornauer, *Laienspiel und Massenchor. Das Arbeitertheater der Kulturozialisten in der Weimarer Republik*, Prometh, Köln 1985, p. 56.

<sup>142</sup> «Kultur der Masse». Gustav Radbruch, *Kulturlehre des Sozialismus*, Berlin 1927, p. 10, Gustav Radbruch, *Kulturlehre des Sozialismus*, Berlin 1927, p. 22, cit. in Uwe Hornauer, p. 25.

<sup>143</sup> «Die Fabrik, die Mietkaserne. Das Gewerkschaftshaus. Die Kundgebung. Der Sport. Der Rundfunk. Das Kino. Der Boxkampf. Das Sechstagerennen». *Ibidem*.

<sup>144</sup> «der Umgestaltung der Gesellschaft von Unsolidarität zur Solidarität», Max Adler in KW 1925, p. 123 in Uwe Hornauer, p. 25.

dramma *Der Fußball-Sportplatz* di Felix Renker pubblicato nel 1926, dedicato all'apoteosi del calcio come simbolo di fratellanza e di una possibile comunità.

Da una parte si origina, quindi, il fenomeno del *Laienspiel*, teso alla ricerca di un sostrato misterico-culturale oltre che folkloristico attraverso:

il recupero di misteri e danze propiziatrici agricole, feste religiose e profane, fiabe e leggende, farse di burattini e marionette, canti popolari e filastrocche [...] da rielaborare in una forma semplice e di facile comprensione, dando grande importanza al ritmo e all'espressività del movimento<sup>145</sup>.

Dall'altra abbiamo la chiara fondazione del fenomeno del *coro come strumento di propaganda*, con il compito di «dare un volto alla massa»<sup>146</sup>, e come ribadito nella pubblicazione nazionale della SPD del 1926, «personificare la massa e riscoprire i suoi sentimenti, le sue parole»<sup>147</sup>, attraverso l'esempio di Goethe e, soprattutto, di Schiller. Vi era una notevole differenza fra i socialdemocratici e i comunisti anche dal punto di vista artistico, nelle nuove forme spettacolari dei primi anni Venti che uscivano direttamente dall'esperienza dell'*Arbeitertheater* e *-festspiele*: i primi si rivolsero agli spettacoli di massa, mentre l'Agit-prop tedesco si rivolse verso forme più intimistiche come il cabaret rimanendo comunque influenzato dagli esiti spettacolari sovietici, che lo portarono ad incentivare gli *Sprechöre*.

Il movimento proletario specifico di questa forma di spettacolo viene alla luce in modo chiaro dopo la Rivoluzione di Novembre e solo a partire dal 1919 si mise chiaramente in atto la volontà di rendere queste forme spettacolari come «voci di massa della Rivoluzione»<sup>148</sup>. Uwe Hornauer, in base ai materiali, afferma come non sia riscontrabile una conoscenza dei canti corali proletari iniziati nell'Ottocento, ma un diretto influsso della messa in scena dell'*Edipo re* di Reinhardt del 1911 che aveva suscitato enorme scalpore. Appare chiara la volontà di emulare l'antico coro a scopi propagandistici. In realtà esso era effetto anche del clima culturale del periodo per cui il coro greco poté assumere valenze enormemente dicotomiche; dalle Olimpiadi del '36 esso divenne il mezzo per affermare il Nazismo come diretto erede dell'ideale di cultura, bellezza e perfezione fisica della grecità, così in ambito socialdemocratico e comunista era possibile imbattersi nello stretto parallelismo fra la funzione del coro greco e il coro parlato come strumento di «comunione fra declamatore e ascoltatore»<sup>149</sup>, e teso al coro di massa elaborata da Reinhardt, come possibilità di

<sup>145</sup> Eugenia Casini Ropa, *La danza e l'agit-prop*, cit, p. 132.

<sup>146</sup> «der Masse Gesicht zu geben» Franz Osterroth in Uwe Hornauer, *Laienspiel und Massenchor. Das Arbeitertheater der Kultursozialisten in der Weimarer Republik*, p. 56.

<sup>147</sup> «Die Masse verkörpert und ihrem Empfinden, Worte [...] wiederentdeckt wurde» SPD Jahrbuch 1926, in Uwe Hornauer, cit., p. 160.

<sup>148</sup> «Massenstimme der Revolution». Bruno Schoenlank in Uwe Hornauer, cit., p. 164.

<sup>149</sup> «Gemeinschaft zwischen Sprecher und Hörer». *Ibidem*.

formazione e indottrinamento, come un unico collettivo nel passaggio dal liminale al liminoide, all'uso del nucleo fondativo.

Leo Kerstenberg, dal 1918 referente musicale presso il governo prussiano, diede alla scena i primi Sprechchöre composti da Bruno Schoenlank e Ernst Toller. La festa proletaria di Leipzig che ebbe inizio a partire dal 1897, composta di cori di lavoratori e parate, a partire dal 1919 accolse per la prima volta la messa in scena di drammi ispirati a Hans Sachs, dando vita ai cosiddetti *Leipziger Massenspiele*. Il primo, *Spartacus*, fu messo in scena nell'agosto del 1920 con 5000 comparse che interpretavano la rivolta degli schiavi di Capua con notevoli coreografie gestuali, mentre nel caso de *Bilder aus der französischen Revolution* (Quadri dalla Rivoluzione francese), scritto da Ernst Toller e messo in scena il 6 agosto 1922 in occasione dei festeggiamenti per i 25 anni dell'ABI di Leipzig, il coro era formato da 3000 lavoratori e caratterizzato da un enorme inserimento di testo, quindi teso maggiormente al parlato mimico rispetto al movimento spaziale. Questi spettacoli di massa – che si esauriranno tra 1920 e il 1924 – presentano alcuni elementi riscontrabili nel posteriore *Thingspiel* nazista come il recupero della *Gesamtkunstwerk* wagneriana, l'anonimato dei personaggi e la loro tipizzazione, il movimento ritmico delle massa, l'uso massiccio della musica e la rottura della visione frontale.

Nel 1923 il KPD inizia a promuovere anche il cosiddetto *statische Sprechchor*, il coro parlato statico agito all'interno di spazi chiusi – luogo per eccellenza fu la *Volksbühne* – teso ad una notevole sperimentazione nell'unione fra il parlato, movimento e la creazione di quadri viventi, attraverso anche la composizione testuale. Tra questi il «Chor der Arbeit» (Coro del lavoro), composto da Gustav von Wangenheim, come allegoria della questione sociale attraverso la caratterizzazione tramite bandiere di differenti colori (rosso KPD, rosa SPD, bianche o gialle il centro, verdi i muratori), e attraverso il ritmo del parlato (energico e serrato KPD, lento e ieratico SPD), con i singoli gruppi dislocati lungo una scala piramidale. La scaletta è così indicata:

1. La marcia dei cori;
2. La dolce-amara canzone dei disoccupati;
3. Il coro di movimento del risveglio della gioventù e la loro scissione;
4. La danza corale della gioventù indifferente;
5. La canzone dell'essere giovani;
6. La canzone dello sport dei lavoratori<sup>150</sup>.

Dal punto di vista della messa in scena non si presenta come un unico coro che, fermo sul luogo, declama il teso, ma un gruppo a sua volta diviso in altri gruppi in contrapposizione, come il coro di

<sup>150</sup> «Der Aufmarsch der Chöre./Der sauer-süße Song der Arbeitslosen./3. Der Bewegungschor vom Erwachen der Jugend und ihrer Spaltung./Der Tanzchor der indifferenten Jugend./Der Song vom Jungsein./Der Song vom Arbeitersport». *Die Welt übersinnt!* in «Jugend und Arbeitersport 8» (1932), n. 17, in Henning Eichberg, *Thing-, Fest- und Weihespiele in Nationalsozialismus, Arbeiterkultur und Olympus. Zur Geschichte des politischen Verhaltens in der Epoche des Faschismus*, cit., p. 94.

giovani vs. il coro degli anziani, coro di uomini vs. coro di donne, coro vestito di chiaro vs coro vestito di scuro, o semplicemente lo *Sprechchor I* e lo *Sprechchor II* senza altra specificazione se non la suddivisione in due opposti schieramenti. Il parlato era tendenzialmente all'unisono, talvolta poteva enuclearsi un unico parlante ma mai identificato se non secondo tipi, molto spesso reso anonimo attraverso l'uso della maschera (Espressionismo). Da questa tradizione Brecht recupererà a piene mani sia nella composizione dei drammi, nella qualità della recitazione come nell'uso dello spazio.

Nello *Sprechchor* di Alfred Auerbach *Jugend* (Gioventù, 1925), si enuclea un inno alla nuova forma di spettacolo attraverso la contrapposizione fra un anonimo vecchio e un coro di giovani, denominato esattamente con il nome dello stesso strumento performativo:

Vecchio: Già di nuovo un'altra moda!  
*Sprechchor!*  
Come suona bene!  
Si ribellano  
Insieme in coro!  
Coro lo chiamano!  
E prima era  
una pia risposta  
in comune preghiera.

Sprechchor: E adesso è  
il grido collettivo dei liberi  
che da se soli  
creano  
la loro storia!<sup>151</sup>

Il maggiore autore dell'epoca, Bruno Schönlink, giunge a formalizzare questa tipologia spettacolare, agita presso i teatri tradizionali di Berlino, attraverso l'utilizzo di più di centinaia di coreuti con un'età compresa fra i 4 e i 72 anni, educati attraverso corsi da lui stesso tenuti. Il massimo impegno fu nell'unire il movimento collettivo al parlato all'unisono, un ritmo dello spazio attraverso la dislocazione di gruppi corali vestiti allo stesso modo (un uniforme basilare quale casacca e pantalone nero o gonna, oppure tute) ma identificabili per un minimo dettaglio, a formare quadri viventi, dislocati simmetricamente e da lui stesso definiti *Sprech-bewegungschöre*, quindi aggiungendo al coro di movimento di Laban il termine parlato.

Il testo considerato il migliore della produzione di questo periodo è proprio di suo pugno, *Der gespaltene Mensch* (L'uomo dissociato) scritto nel 1926. Schönlink mirava a ricreare il ritmico e personalizzante sistema Taylor, che aveva ridotto gli uomini a meri automi, attraverso la rottura

<sup>151</sup> «Schon wieder eine neue Mode!/Sprechchor!/Wie das klingt!/Da aufbegehren sie/zugleich im Chorus!/Chorus nennt man das!/Und der war früher/Fromme Antwort/Im gemeinsamen Gebet./Sprechchor: Und ist jetzt/Der Sammelruf der Freien/Die sich selbst/Schaffen/Ihre Geschichte! ». Alfred Auerbach, *Arbeiter-Sprech-Chor nr. 5*, cit, Uwe Hornauer, *Laienspiel und Massenchor. Das Arbeitertheater der Kultursozialisten in der Weimarer Republik* p. 170.

delle strutture sintattiche, le singole parole ridotte a suoni per assonanza, la ripetizione, unita a una pantomima che eseguiva ciclicamente gli stessi movimenti:

Catena di montaggio!  
Muscoli  
Razionalizzare  
Produrre  
Limare  
Trapanare  
Martellare  
Afferrare ancora Afferrare  
Un colpo ancora un colpo  
Lo stesso colpo  
Inesorabile  
Sempre ancora  
Sempre ancora  
Sempre ancora  
Tre secondi  
Due secondi  
Uno ancora<sup>152</sup>.

Sotto questo testo che andava ripetuto più volte, talvolta si alzavano voci singole dal coro che scorrevano del tempo meteorologico o di altre amenità quotidiane, a sancire per mezzo degli espedienti performativa la definitiva rottura del rapporto corpo-mente.

### *III. 2. Piscator e il chorus filmicus*

Ciò che accomuna Brecht e Piscator è la tendenza ad utilizzare il coro come strumento di commento, come effetto straniante atto a dare esistenza al teatro epico. Nel caso di Erwin Piscator (1893-1966) il coro si agglutina nell'inserimento delle proiezioni, dando vita ad uno strumento specifico.

L'impiego di un filmato direttamente collegato alla messa in scena<sup>153</sup> avvenne la prima volta nello spettacolo *Trotz alledem!* (Ad onta di tutto!) messo in scena al *Grosses Schauspielhaus*<sup>154</sup> di Berlino – il Teatro dei Cinquemila voluto da Max Reinhardt, e costruito dall'architetto Hans Poelzig nel 1919 – il 12 luglio 1925, in occasione del congresso del KPD (Partito comunista). Lo

<sup>152</sup> «Laufendes Band!/Muskeln/Straffen/Schaffen/Feilen/Bohren/Hämmern/ Griff und Griff/Schlag und Schlag/Gleichen Schlag/Unerbittlich/Immer wieder/Immer wieder/Immer wieder/Drei Sekunden/Zwei Sekunden/Eine noch». Bruno Schönlanck In Uwe Hornauer, *Laienspiel und Massenchor. Das Arbeitertheater der Kultursozialisten in der Weimarer Republik*, cit., pp. 188-189.

<sup>153</sup> La prima volta in cui Piscator usa delle proiezioni fisse a carattere di commento è nello spettacolo, rappresentato alla *Volkstheater* nel 1924, *Fahnen* (Bandiere), tratto dall'omonimo dramma di A. Paquet, sulle lotte operaie di Chicago per la conquista delle otto ore lavorative.

<sup>154</sup> Edificio oggi distrutto. Presentava una scena a scatola ottica, con la ribalta bassa degradante verso un'ampia orchestra, circondata da una cavea semicircolare a gradoni che poteva ospitare quasi 3500 spettatori, sovrastata da un loggiato di colonne a forma di stalattiti. L'intera sala era sovrastata da una cupola conica.

spettacolo aveva per argomento una storia delle rivoluzioni, da Spartaco alla Rivoluzione Russa, così da fornire per mezzo di «una serie di quadri didattici un'idea generale del materialismo storico»<sup>155</sup>. Inizialmente progettato per essere rappresentato *en plein air* presso le montagne di Gosen, in occasione delle Feste del Solstizio operaie, con l'adeguazione ad uno spazio chiuso, anche se vasto, il numero degli interpreti si ridusse da 2000 a qualche centinaia. La scenografia era costituita da una serie di praticabili, scale e piani inclinati, disposti su un palcoscenico girevole<sup>156</sup>, mentre la dilatazione della narrazione spinse all'uso di reali documenti, recuperati dall'archivio di stato e proiettati su di un telo:

pellicole autentiche della guerra, della smobilitazione, una rivista di tutte le famiglie regnanti d'Europa, ecc. [...] Assalti con lanciafiamme, mucchi di uomini ridotti a brandelli, città incendiate; non era ancora venuta la moda del film di guerra<sup>157</sup>.

Un vero e proprio *Zeitstück*, ovvero un dramma di attualità, un pezzo di tempo, portato all'apoteosi attraverso la tecnica del montaggio, della fusione di reale ed irreale, di presa diretta e compresenza fra attore e spettatore unito a tracce del passato, in quanto:

Ora si vuole essere consapevoli e lucidi: afferrare e non essere afferrati<sup>158</sup>.

Il fruitore è reso consapevole attraverso la creazione di un teatro documentaristico che rompe la sua osservazione passiva grazie a un nuovo ritmo intensificato:

Film e scena si intensificavano con un effetto reciproco e così in certi momenti venne raggiunto un "furioso" nell'azione, che non mi era quasi mai successo di vedere in un teatro<sup>159</sup>.

Nel 1927, in occasione dello spettacolo intitolato *Rasputin*, dal dramma di Alexej Tolstoj, al *Piscator-Bühne* a Berlino, il film documentaristico fu proiettato su superfici non convenzionali, quali un emisfero o numerosi teli verticali di piccole dimensioni, per cui l'immagine diveniva deformata e 'smontata', integrata dal cosiddetto calendario – un telaio bianco largo due metri e mezzo e largo quanto il boccascena disposto su un carrello, facilmente spostabile avanti e indietro a

<sup>155</sup> Erwin Piscator, *Il dramma documentario*, in Erwin Piscator, *Il teatro politico*, Introduzione di Massimo Castri, Einaudi, Torino 2002, p. 61.

<sup>156</sup> *Ivi*, p. 64.

<sup>157</sup> *Ibidem*.

<sup>158</sup> Massimo Castri, *Da Piscator a Brecht* in Paolo Chiarini, *Erwin Piscator – Das politische Theater*, Officina Edizioni, Roma 1978 cit. p. 3.

<sup>159</sup> *Ivi*, pp. 67-68.

destra del palcoscenico – ove era proiettato un testo, che scorreva dal basso verso l’alto, contenente invettive o informazioni storiche, dati statistici e eventi di cronaca, sino a divenire un vero e proprio «film di commento» che:

si volge[va] direttamente allo spettatore, gli parla[va] di persona («Non perda la pazienza, la prego, se ricominciamo sempre da capo» - *Rasputin*, Prologo). Richiama[va] l’attenzione dello spettatore su importanti svolte dell’azione («Lo zar si reca al fronte per mettersi alla testa dei suoi eserciti»). Critica[va], accusa[va], cita[va] dati importanti, fa[ceva] talvolta propaganda diretta. [...] Era *parola ottica*<sup>160</sup>.

Un uso delle proiezioni nutrito dalla compresenza di filmati e didascalie che mostra una qualità di relazione particolare con il pubblico, divenendo un coro moderno – come aveva intuito Bernhard Diebold – o, meglio un «*chorus filmicus*»<sup>161</sup>:

Se il coro antico si presentava come spettatore ideale, come il saggio che prevede l’avvenire, come demone giudice, come incarnazione collettiva di una voce del popolo e Dio a un tempo – con ciò riusciva innanzitutto a creare l’atmosfera generale per il dramma individuale di Oreste e di Clitemnestra ... Esattamente la stessa funzione psichica esercita con un effetto profondissimo il film di Piscator. Anche qui il coro della massa parla come collettività e come fato. Anche qui gli dei e le potenze dell’epoca vengono evocate in una cornice generale prima che il destino particolare del singolo personaggio che interloquisce si differenzi dal nostro destino comune<sup>162</sup>.

Spettatore ideale, quindi, secondo la definizione di Schlegel<sup>163</sup> che, in realtà, assume una funzione attiva, straniante, metateatrale, esattamente come il coro greco e che, frutto del montaggio di frammenti di realtà documentarie coadiuvanti la scena degli eroi, provoca un rovesciamento della lezione di Schiller<sup>164</sup>, per cui il coro è colui che rompe l’illusione invece di essere un muro vivente che salvaguarda la scena ideale, è il fautore della distruzione della scatola magica teatrale, nonostante la volontaria «dilatazione semantica dello strumento-teatro»<sup>165</sup> per mezzo della

<sup>160</sup> Erwin Piscator, *La scena emisferica. Rasputin, i Romanov, la guerra e il popolo che si ribellò contro loro (12 novembre 1927 – 20 gennaio 1928)*, in Erwin Piscator, *Il teatro politico*, cit., p. 183. Corsivi nostri.

<sup>161</sup> Bernhard Diebold, *Il dramma di Piscator*, in Erwin Piscator, *Il teatro politico*, cit., nota 2 p. 183

<sup>162</sup> *Ibidem*.

<sup>163</sup> August Wilhelm Schlegel, *Corso di letteratura drammatica*, cit., p. 132.

<sup>164</sup> «L’introduzione del coro sarebbe l’ultimo passo, il passo decisivo, e se ad altro non servisse che a dichiarare apertamente e lealmente la guerra al naturalismo in arte, intendiamo che sia il muro di cui la tragedia si cinge per separarsi nettamente dal mondo reale e preservare il ruolo ideale, la sua poetica libertà». Friedrich Schiller, *Sull’uso del coro nella tragedia*, cit., p. 904.

<sup>165</sup> *Ivi*, p. 12.

costruzione di un'avveniristica macchina teatrale, quale il *Teatro Totale*<sup>166</sup> progettato da Gropius, proprio per Piscator, sempre nel 1927.

Come aveva intuito Brecht, le proiezioni:

non sono affatto un espediente meccanico nel senso di un complemento, un ponte dell'asino; per lo spettatore non hanno un valore accessorio, ma di paragone: escludono un'immedesimazione totale da parte sua, interrompono una sua partecipazione meccanica. Grazie ad esse, l'*efficacia diventa mediata*<sup>167</sup>.

Piscator giunge, quindi, a delineare un nuovo mezzo scenico, aprendo la possibilità all'utilizzo di un *chorus filmicus a metà fra straniamento e immersività*, a metà fra l'attivazione delle coscienze e il momento spettacolare come pura *Erlebnis*, secondo un'effettiva pedagogia contraddittoria, che sembra allontanarsi dalla ricerca brechtiana di una drammaturgia anti-aristotelica, a causa della:

possibilità di vivere *dentro il teatro*, con conseguenze catartiche, la tanto attesa rivoluzione, oppure scaricare e bruciare dentro il teatro, divenuto luogo alternativo e chiuso, a illusione totale, tutta una serie di tensioni politiche<sup>168</sup>.

Uno strumento scenico, quindi, che attraverso l'inserimento di immagini crude, di verità scomode, in realtà produce pietà, terrore e la conseguente catarsi, non per mezzo del racconto di ciò che avviene fuori scena – come nell'antico teatro classico – ma attraverso l'irrompere nell'inquadratura scenico del reale orrore contemporaneo, grazie all'uso dei nuovi mezzi tecnici a disposizione.

### III. 3. *Thingspiel e Nazionalsocialismo*

Nell'estate del 1933 fu inaugurato il *Reichsbund der Deutschen Freilicht- und Volksschauspiele* (Comitato del Reich per lo spettacolo popolare all'aperto), di cui era presidente quell'Otto Laubinger già capo della sezione Teatro del Ministero di Joseph Paul Goebbels, creato per la «*Volksaufklärung und Propaganda*» (L'illuminazione del popolo e la propaganda). L'obiettivo principale di tale comitato fu la presa di controllo di ogni forma teatrale all'aperto, amatoriale e non, con il preciso scopo di piegarla a strumento di propaganda del Terzo Reich. Durante tale periodo nascerà il fenomeno del genere teatrale denominato *Thingspiel* – termine già in uso fin dalle guerre

<sup>166</sup> Cfr. Franco Mancini, *L'evoluzione dello spazio scenico*, pp. 184-234.

<sup>167</sup> Bertolt Brecht, *Efficacia mediata della scenografia epica*, in Bertolt Brecht, *Scritti teatrali*, Einaudi, Torino 1979, p. 44.

<sup>168</sup> Massimo Castri, *Da Piscator a Brecht*, in Paolo Chiarini, *Erwin Piscator – Das politische Theater*, Officina Edizioni, Roma 1978 cit. p. 9.

napoleoniche – ma che allora si limitava a indicare generalmente una forma di dramma popolare. Il termine *Thing*, in traducibile, appartiene all'antica lingua germanica ed era il luogo di assemblea degli antichi popoli germanici, uno spazio circolare circondato da sacre querce.

Il fenomeno del *Thingspiel* nazista ebbe breve durata; quattro anni, dal 1933 al 1937, e si caratterizzò per il recupero proprio della «monumentalità del movimento»<sup>169</sup>, teorizzata da Georg Fuchs. In realtà si trattava di una vera e propria congerie di influssi, dal dramma antico al medievale dramma culturale germanico nel rifiuto del percorso del dramma tedesco a partire dal XVIII secolo, che aveva portato alla psicologia, alla individualizzazione, in definitiva alla componente piccolo borghese di Lessing, che si ravvisava anche nell'Espressionismo<sup>170</sup>. Si portavano, quindi, alle estreme conseguenze le suddivisioni fra due tipologie di teatro, come se tutto il percorso scaturito a inizio Novecento, avesse dovuto esaurirsi e bruciarsi proprio nell'arte di regime.

Nel testo di uno degli intellettuali del tempo, Wilhelm von Schramm, scritto nel 1934, si indicano in modo chiaro le distinzioni fra il «teatro individualistico» e il «teatro coral-popolare» («Individualistisches und chorisches-völkisches Theater»), in ogni loro singola componente:

1. L'uomo: individuo vs. tipo; personalità vs. popolo; interiorità vs. razza; devozione vs. culto;
2. La scena: chiusa vs. aperta; magica vs. politica-culturale; notturna vs. diurna; riflesso vs. configurazione, comunione; scena a scatola ottica vs. anfiteatro;
3. Interprete: uomini grandi e grossi che combattono contro se stessi vs. eroi che vincono il nemico; attore tragico vs. attore; personalità vs. tipo; consapevolezza vs. essere; libero vs. guida e condottiero;
4. Il dramma: conflitti vs. lotte; discorsi vs. cori; forma vs. ritmo; armonia-disarmonia vs. polifonia; forma chiusa vs. forma aperta;
5. Materiale scenico: sipario vs. segnale; pittorico vs. plastico; quinte vs. simboli; costumi vs. armatura e uniforme; illusione vs. verità<sup>171</sup>.

<sup>169</sup> «Monumentalität der Bewegung». Gunther Rühle, *Die Thingspielbewegung*, in Henning Eichberg, Michael Dultz, Glen Gadberry, Günther Rühle, *Massenspiele. NS-Thingspiel, Arbeitweihespiel und olympisches Zeremoniell*, cit., p. 182.

<sup>170</sup> *Ivi*, pp. 30-31.

<sup>171</sup> «1. Der Mensch: Individuum vs. Typus; Persönlichkeit vs. Volk; Innerlichkeit vs. Rasse; Frömmigkeit vs. Kult. 2. Die Bühne: Geschlossen vs. Offen; magisch vs. Politisch-kultisch; Nachtseite vs. Tagseite; Spiegelung vs. Formung, Gemeinschaft; Guckkastenbühne vs. Amphitheater. 3. Darsteller: Große Menschen mit sich selber kämpfender vs. Helden, den Feind besiegend; Trauerspieler vs. Schauspieler; Persönlichkeit vs. Typen; Wissende vs. Seiende; Freie vs. Führende und Geführte. 4. Das Drama: Konflikte vs. Kämpfe; Gespräche vs. Chöre; Gestaltung vs. Rhythmus; Harmonie – Disharmonie vs. Polyphonie; Geschlossene Form vs. Offene Form. 5. Requisiten : Vorhang vs. Signale; malerisch vs. Plastisch; Kulissen vs. Symbole; Kostüme vs. Rüstung und Uniform; Illusion vs. Wirklichkeit » August Schramm in Henning Eichberg, *Thing-, Fest- und Weihespiele in Nationalsozialismus, Arbeiterkultur und Olympus. Zur Geschichte des politischen Verhaltens in der Epoche des Faschismus*, cit., pp. 33-34.

In questo modo si poneva chiaramente la componente di propaganda, recuperando inquietanti dicotomie come «interiorità vs. razza», o elementi militareschi quali «uniforme» o «condottiero». Il drammaturgo per eccellenza del Reich, Rainer Schlösser, durante un discorso sul teatro del popolo futuro, tenuto nel 1934 alla prima conferenza del Comitato, elencò le tipologie a cui il nuovo poeta del *Thingspiel* doveva rifarsi:

Prima di tutto l'oratorio, che significa, un programma fatto da cori e singoli sentenzianti, secondo la pantomima – allegoria, quadri viventi, benedizioni della bandiera, cerimonie –, terzo la sfilata – parate, cortei, raduni – e quarto la danza – balletto, la danza espressiva, feste dello sport e della ginnastica<sup>172</sup>.

Si operò per recuperare tutta l'esperienza del teatro politico e non solo, insieme al teatro popolare, folkloristico, alle novità di ricerca nell'ambito della danza. Ogni elemento era utile per creare momenti di comunione, per modellare il nuovo popolo e indurlo ad abbracciare la causa del nazismo. Esattamente come il lucido utilizzo della radio, quanto del cinematografo, anche il teatro all'aperto rientrava nel programma di manipolazione delle masse.

E non deve stupire che Goebbels avesse mandato l'attore Werner Krauss da Max Reinhardt – di origine ebraica e che era fuggito dalla Germania dopo il suo ultimo spettacolo, *Salzburger Großes Welttheater*, dall'omonimo testo di Hugo von Hofmannstahl, andato in scena il 1° marzo 1933 al *Deutsches Theater* – con il compito vano di offrirgli la cittadinanza onoraria ariana e convincerlo a tornare proprio per mettere a disposizione del Terzo Reich la sua capacità registica; non deve stupire che, nel 1935, sempre Goebbels chiese invece a Edward Gordon Craig, che stava per partire alla volta di Mosca, di tentare di persuadere Piscator a ritornare in Germania<sup>173</sup>, tentativo anche questo fallito.

I tre massimi *Thingspiel* furono *Deutsche Passion* di Richard Euninger del 1933, *Neurode* di Kurt Heynicke, 1934 e il *Der Frankfurter Würfelstein* di Wolfgang Möller del 1937. Gli spazi creati all'occorrenza – circa quattrocento in tutta la Germania – potevano contenere dai 22 000 agli 80 000 spettatori, ed avevano forma ovale, vere e proprie arene<sup>174</sup>, che rompevano la visione frontale, all'interno delle quali si costruiva una scena a più livelli, uno spazio che contenesse sia la musica che la storia narrata, quindi «pluridimensionale»<sup>175</sup>, visibile da ogni lato in modo da

<sup>172</sup> «Erstens Oratorium, will heißen, ein Programm aus Chören und Einzelsprüchen, zweitens die Pantomime – die Allegorie, lebende Bilder, Fahnenweihe, Festakte –, drittens der Aufzug – Paraden, Festzüge, Versammlungen – und viertens Tanz – Ballett, Ausdruckstanz, Gymnastik Sportfeste» Rainer Schlösser, *Das Volk und seine Bühne*, Langen-Müller, Berlin 1935, p. 53.

<sup>173</sup> Erika Fischer-Lichte, *Theatre, Sacrifice, Ritual. Exploring Forms of Political Theatre*, p. 136.

<sup>174</sup> Henning Eichberg, *Thing-, Fest- und Weiheispiele in Nationalsozialismus, Arbeiterkultur und Olympus. Zur Geschichte des politischen Verhaltens in der Epoche des Faschismus*, in Henning Eichberg, Michael Dultz, Glen Gadberry, Günther Rühle, *Massenspiele. NS-Thingspiel, Arbeitweiheispiel und olympisches Zeremoniell*, cit., p. 57.

<sup>175</sup> «mehrdimensionales». *Ivi*, p. 57.

permettere uno spostamento a tutto tondo, con luoghi rialzati per i declamatori e ampi spazi a disposizione dei cori, ove poteva soprattutto spaziare «lo spettatore coattore e l'attore compagno del popolo»<sup>176</sup>. Nel *Thingspiel Deutsche Passion* del 1933 si contano 27 personaggi e un coro di 1200 persone, in *Neurode* del 1934 vi erano 17 000 comparse e attori, reclutati anche tra le file delle SA, e lo stesso pubblico, costituito da 20 000 spettatori, dislocato lungo tutta la costruzione monumentale, diveniva esso stesso personaggio attivo nel rispondere alle domande retoriche poste dagli attori principali<sup>177</sup>. Gli *Sprechchöre* coinvolgevano ritmicamente sia gli spettatori che gli attori e per questo furono utilizzati, nonostante ricordassero la Repubblica di Weimar, anche nella creazione di una vera e propria *Geräuschk Musik*<sup>178</sup>, una musica fatta da rumori, dal ritmico battere del piede, ad una serie di incitamenti, urla, lamenti. Nel maggio del 1936, Goebbels proibì proprio gli *Sprechchöre*, la parte più ampia del *Thingspiel*, per cui nell'ultima rappresentazione il coro mutò la sua natura divenendo «un'istanza superiore e di commento utilizzata come anello di congiunzione tra gli spettatori e il luogo scenico»<sup>179</sup>, divenendo uno «strumento riflessivo» con «una funzione non solo lirica-musicale ma anche patetica»<sup>180</sup>, che non ebbe però lo stesso effetto del fratello performativo. L'esperienza del *Thingspiel* si concluse, proprio poco dopo il 1936, l'anno dei Giochi Olimpici:

che è la fine del periodo di costruzione; il riconoscimento internazionale è raggiunto, il ritorno al tradizionalismo possibile<sup>181</sup>.

Una volta ottenuto lo scopo ecco che avviene un ripiegamento, sia in Germania che in Italia, verso lo spazio borghese a visione frontale, la commedia leggera e la Tragedia greca secondo modulazioni tradizionalistiche.

Era comunque avvenuta l'osmosi fra coro e massa, ravvisabile nella stessa distinzione dei gruppi politici tramite colori, saluti, bandiere, simboli. Essi sono cori, appunto, anche nell'inquietante uniformazione sia del vestiario che dei movimenti, un'uniformazione che giunge anche alla manipolazione dei credi e degli scopi, oltre all'applicazione di gesti rituali: dal saluto

<sup>176</sup> «der Zuschauer Mitakteur und der Schauspieler Volksgenosse». *Ivi*, p. 61.

<sup>177</sup> Cfr. Gunther Rühle, *Die Thingspielbewegung*, in Henning Eichberg, Michael Dultz, Glen Gadberry, Günther Rühle, *Massenspiele. NS-Thingspiel, Arbeitweihespiel und olympisches Zeremoniell*, cit., p.193.

<sup>178</sup> Henning Eichberg, *Thing-, Fest- und Weihespiele in Nationalsozialismus, Arbeiterkultur und Olympus. Zur Geschichte des politischen Verhaltens in der Epoche des Faschismus*, in Henning Eichberg, Michael Dultz, Glen Gadberry, Günther Rühle, *Massenspiele. NS-Thingspiel, Arbeitweihespiel und olympisches Zeremoniell*, cit., p. 59.

<sup>179</sup> «kommentierende höhere Instanz nahm als Bindeglied zwischen Zuschauern und Szene Aufstellung». *Ivi*, p. 48.

<sup>180</sup> «reflektierendes Instrument» e «eine lyrisch-musikalische, aber auch patetische funktion». Gunther Rühle, *Die Thingspielbewegung*, in Henning Eichberg, Michael Dultz, Glen Gadberry, Günther Rühle, *Massenspiele. NS-Thingspiel, Arbeitweihespiel und olympisches Zeremoniell*, cit., p. 190.

<sup>181</sup> «ist das Ende der Aufbauzeit; die internationale Anerkennung ist erreicht, die Rückkehr in den Traditionalismus möglich». Günther Rühle, *Zeit und Theater*, Vol. III, *Diktatur und Exil. 1933-1945*, Propylaen Verlag, Berlin 1974, p. 40.

romano, adottato dal Fascismo nel 1919, e poi negli anni Venti in Germania, in contrapposizione al pugno comunista. L'ultimo percorso sarebbe stata la spettacolarizzazione della guerra mondiale.

Durante questo periodo lo strumento performativo assunse una connotazione negativa, che non lo abbandonerà più, ovvero il *coro come manipolazione dinamica*.

### III. 4. *Antigone durante la seconda Guerra Mondiale*

Più di 150 rappresentazioni dell'*Antigone* furono portate sulla scena tedesca durante il Secondo Conflitto Mondiale<sup>182</sup> secondo un'impostazione tradizionale, come nel caso della messa in scena del 1940, curata da Karl Heinz Stroux, dove il coro era stato ridotto a sette uomini, anziani, che declamavano talvolta singolarmente talvolta all'unisono e che «ricordavano sostanzialmente degli apostoli»<sup>183</sup>. Tale scelta dipendeva dall'interpretazione hegeliana, che relegava l'*Antigone* a vittima giustificata del suo rifiuto del potere costituito. In Francia, invece, ecco apparire l'*Antigone* di Anouilh, ove Creonte rappresentava l'incarnazione del compromesso e del collaborazionismo mentre l'eroina tragica incarnava il rifiuto passivo della situazione, simbolo del suicidio. L'autore scrisse la sua *Antigone* nel '42, rappresentata la prima volta nel 1944, al Teatro dell'Atelier di Parigi, in piena guerra mondiale, durante l'occupazione nazista della Francia. Il linguaggio è quotidiano, come gli interessi, dal cinema alle automobili, ma la vera originalità la si trova non tanto nella figura di Antigone, ma in quella di Creonte che «rimuove la sua personale ossessione di morte *facendo*, operando, impegnandosi nella gestione del potere (di un potere che non ha ricercato, di cui non è assetato»<sup>184</sup>. La vacuità del fare umano, che comunque è destinato al niente di fatto, in quanto l'unica reale protagonista è la morte:

Il Coro: Ecco, senza la piccola Antigone, è vero, sarebbero stato tutti più tranquilli. Ma adesso è finita. Sono comunque tranquilli. Quelli che dovevano morire sono morti. Quelli che credevano una cosa e poi quelli che credevano il contrario – anche quelli che non credevano niente e si sono trovati presi nella storia senza capirci niente. Morti uguali, tutti, stecchiti, inutili, marciti. E quelli che ancora vivono cominceranno dolcemente a dimenticarli e a confondere il loro nomi. È finita. Antigone si è calmata, adesso, non sapremo mai da quale febbre. Il suo compito è assolto. Una grande quiete triste cade su Tebe e sul palazzo vuoto dove Creonte comincerà ad aspettare la morte.

*Mentre parlava sono entrate le guardie. Si sono installate su una panca, col loro litro di rosso al fianco, il cappello sulla nuca, e hanno iniziato una partita a carte.*

<sup>182</sup> Hellmut Flashar, *Inszenierung der Antike*, cit., p. 170.

<sup>183</sup> «fast an Apostel erinnerten», in «Deutsche Allgemeine Zeitung», 5. 9. 1940. *Ivi*, p. 171.

<sup>184</sup> Roberto Alonge, *Anouilh, il protagonista è Creonte*, in Roberto Alonge, *Antigone, volti di un enigma. Da Sofocle alle Brigate Rosse*, cit., p. 333.

Il Coro: Non restano che le guardie. A loro, tutto questo è indifferente; non sono affari loro. Continuano a giocare a carte...

*Il sipario cala rapidamente mentre le guardie mettono le carte in tavola*<sup>185</sup>.

In quel «A loro, tutto questo è indifferente; non sono affari loro», si nasconde la nuova colpa collettiva che, una volta posto fine alla guerra, diverrà il fulcro della rappresentazioni di Antigone e del suo coro.

<sup>185</sup> Jean Anouilh, *Antigone*, in Sofocle, Anouilh, Brecht, *Antigone. Variazioni sul mito*, a cura di Maria Grazia Ciani, Marsilio 2004, p. 118.

CONTINUITÀ O ROTTURA?

**I. Antigone: da Brecht al Living Theatre**

Il mondo d'oggi può essere espresso anche per mezzo del teatro, purché sia visto come un mondo trasformabile.  
Bertolt Brecht, *È possibile riprodurre il mondo d'oggi per mezzo del teatro?*

*I. 1. Cori brechtiani*

In Brecht abbiamo un uso programmatico dei cori direttamente influenzati dall'Agitprop, i quali possono essere usati come effetti stranianti o comici, come puro montaggio di linguaggio o come un personaggio attivo sulla scena. Nella produzione drammaturgica c'è un continuo passaggio dal coro teatrale ai cori d'ensemble, secondo un uso duttile che ha causato, come effetto collaterale, la confusione fra coro teatrale, la figura del 'popolo' o la semplice coralità scenica.

Benjamin stesso aveva notato come il teatro epico avesse riempito l'orchestra, ovvero avesse inglobato il personaggio collettivo secondo una estremizzazione della coralità, della regia d'ensemble interna al palcoscenico:

Il teatro epico tiene conto di un elemento che è stato troppo poco considerato. Questo elemento può essere definito come l'eliminazione dell'orchestra. L'abisso che separa l'attore dal pubblico come i morti dai vivi, l'abisso in cui il silenzio nel teatro di posa accentua la sublimità e il cui risonare nell'opera accentra l'ebbrezza, questo abisso, che tra tutti gli elementi del teatro è quello che reca le tracce più difficilmente cancellabili della sua origine sacrale, ha perso sempre più importanza. Il palcoscenico è ancora rialzato ma non è più sospeso sopra un'insondabile profondità: è diventato un podio. Il dramma didascalico e il teatro epico sono un tentativo di sistemarsi su questo podio<sup>1</sup>.

Il teatro come podio, come ulteriore declinazione rappresentativa frutto della consapevolezza della scomparsa del luogo di raccordo fra gli attori e la scena, che, invece di impiegare vecchie e nuove forme di spazio o espedienti tecnici immersivi, si rivolge direttamente al pubblico a ostentare le proprie tesi e dimostrazioni, obbligandolo a riflettere su quanto esperisce.

Il coro assume, in questo caso, sino alle estreme conseguenze la qualità metateatrale già ravvisabile nel teatro greco e diviene incarnazione delle classi sociali, assumendo una *funzione*

<sup>1</sup> Walter Benjamin, *Che cos'è il teatro epico?*, in Walter Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, cit., p. 135.

*straniante* che ricorda la staticità degli *Sprechchöre* agitprop, nell'uso di movimenti stilizzati come della declamazione ritmica, all'interno di una drammaturgia anti-aristotelica che rifiuta la catarsi:

Per non permettere allo spettatore di “sprofondarsi”, per combattere le sue “libere” associazioni di idee, si possono collocare nella sala dei piccoli cori che gli mostrino il modo giusto di comportarsi, lo incitano a formarsi un'opinione, a valersi della propria esperienza, a controllare. Cori simili fanno *appello alla competenza pratica dello spettatore*, gli intimano di emanciparsi dal mondo rappresentato e anche dalla rappresentazione stessa<sup>2</sup>.

Cori, quindi, come strumenti didattici, come incarnazione del punto di vista dell'autore e portatori di istanze morali, di oraziana memoria<sup>3</sup>. Lo stesso Brecht ci offre esempi concreti, recuperandoli dallo spettacolo *Die Mutter* (La madre, 1930-32):

Dopo: «*Quasi mi vergogno a mettere questa minestra davanti a mio figlio*».

#### PRIMO CORO

Guardate qui madre e figlio: divenuti estranei

L'uno all'altro! Per circostanze esteriori

Essa è quasi la sua nemica: qui lottano

La madre affezionata ed il figlio nemico.

Vedete dunque:

la lotta che fuori infuria non s'arresta alla porta di casa,

e dove infuria la lotta nessuno può star fuori.

[...] Dopo: «*E lui è sempre più scontento*».

#### SECONDO CORO

Perché ha capito la sua condizione, egli è scontento!

Su quel suo malcontento conta

il mondo intero.

[...] «*Non vedo una via d'uscita*».

#### TERZO CORO

Ma guardate quant'è lontana dal riconoscere

Il suo compito, immenso! Ancora sta sempre pensando

Come ripartire la paga irrisoria del figlio in modo che

Possa anche diminuire, per la sua arte, inavvertita!<sup>4</sup>

In questo dramma il coro rappresenta appunto il partito, è incarnazione del KPD, con la doppia funzione di commento e di altro agente nella scena, è positivo, portatore delle verità giuste. Nel caso di *Santa Giovanna dei Macelli* (1929-30) abbiamo invece una serie di collettivi negativi – i «Fabbricanti», i «Grossisti», i «Cappelli neri»<sup>5</sup> – grotteschi e inquietanti, con un linguaggio nonsense, frutto di montaggi di slogan e manifesti, di ripetizioni direttamente recuperate dal cabaret

<sup>2</sup> Bertolt Brecht, *Cori*, in Bertolt Brecht, *Scritti teatrali*, Vol. III, *Note ai drammi e alle regie*, cit., p. 94.

<sup>3</sup> Cfr. «Mediante i cori lo spettatore era [è] istruito in merito a circostanze a lui ignote». Bertolt Brecht, *Il teatro didattico*, in Bertolt Brecht, *Scritti teatrali*, Vol. I, cit., p. 147.

<sup>4</sup> Bertolt Brecht, *Scritti teatrali*, cit., p. 51.

<sup>5</sup> Cfr. Bertolt Brecht, *Santa Giovanna dei Macelli*, in Bertolt Brecht, *Teatro*, Vol. I, Einaudi, Torino 1978, pp. 611-731.

intellettuale, a rappresentare l'ingiustizia sociale. O, ancora, nel teatro dialettico e nelle sue declinazioni come documento e atto d'accusa – in seguito magistralmente recuperato da Peter Weiss in testi come *La persecuzione e l'assassinio di Jean-Paul Marat*<sup>6</sup> o *l'Istruttoria* – si fa evidente la duttile compresenza di cori, gruppi corali e collettivi, come nel dramma *L'accordo* (1929):

III. *Inchiesta per stabilire se l'uomo aiuti l'uomo.*

[...]

IL CORIFEEO (*avanza*)

Uno di noi ha oltrepassato il mare e  
ha scoperto un nuovo continente.  
ma molti dopo di lui  
vi hanno costruito grandi città con  
fatica e accortezza.

IL CORO PROVETTO (*risponde*)

Non per questo il pane divenne meno caro.

IL CORIFEEO

Uno di noi ha costruito una macchina  
che faceva azionare al vapore una ruota, e questa fu  
la madre di molte macchine.  
molti però vi lavoravano  
ogni giorno.

IL CORO PROVETTO (*risponde*)

Non per questo il pane divenne meno caro.

IL CORIFEEO

Molti di noi hanno indagato  
il moto della terra intorno al sole,  
l'interno del corpo umano, le leggi  
dell'universo, la composizione dell'aria  
e i pesci dell'oceano.

Ed hanno trovato  
grandi cose.

IL CORO PROVETTO (*risponde*)

Non per questo il pane divenne meno caro.

Anzi

la miseria è cresciuta nelle nostre città  
e da tanto tempo nessuno sa più  
cosa sia un uomo.

Ad esempio: mentre voi volavate, a terra  
un essere simile a voi strisciava non come uomo!

IL CORIFEEO (*alla folla*)

L'uomo, dunque, aiuta l'uomo?

LA FOLLA (*risponde*)

No<sup>7</sup>.

Come si evince dal testo citato, in questo caso si mantiene una chiara distinzione fra il coro teatrale e la folla, tra il detentore dello statuto speciale nel rapporto privilegiato con il pubblico,

<sup>6</sup> Peter Weiss, *La persecuzione e l'assassinio di Jean-Paul Marat rappresentati dai filodrammatici di Chareton, sotto la guida del marchese di Sade*, Eianudi, Torino 1968.

<sup>7</sup> Bertolt Brecht, *L'accordo*, in Bertolt Brecht, *Teatro*, Vol. I, cit. , pp. 589-590.

nell'onniscienza chiarificata rispetto alla presenza di un gruppo comparse, una folla, esattamente come l'insieme degli spettatori che assiste, che induce all'identificazione. Un mantenimento della struttura che nasce dal diretto esempio dell'antico, in quanto questo testo sembra fare le veci del celebre canto dell'*Antigone* di Sofocle, il cui inizio suona:

CORO

Molte sono le cose mirabili, ma nessuna  
è più mirabile dell'uomo<sup>8</sup>.

Nella traduzione di Hölderlin il termine mirabile diviene «ungeheuer», che mantiene l'ambiguità di significato fra mostruoso e straordinario, una dicotomia permessa dalla lingua tedesca, che sarà recuperato da Brecht, come vedremo in seguito, nella sua riscrittura,.

L'uso così flessibile del coro è diretta conseguenza del credo politico e della visione della società secondo un materialismo dialettico, come espresso chiaramente nel suo testo *Über Chöre* (Sui cori):

Immancabilmente diversi personaggi di un dramma si uniscono in un coro, quando si deve dare espressione a determinati interessi comuni (anche presunti). La singola persona può quindi stare all'interno di cori molto differenti, cioè stare insieme con persone sempre diverse. [...] I cori non devono essere fissi. [...] I cori devono crescere e restringersi e possono anche tramutarsi. [...] Se si vuole proiettare sulla scena dei classici grandi gruppi di interesse, vale a dire le classi, allora si può anche, in fase di montaggio spaziale, rinunciare ai cori e limitarsi ad un montaggio acustico. Possono rientrare nella categoria anche certi gruppi sobriamente rappresentati attraverso puri canti eseguiti all'unisono che divengono cori senza lasciare i loro posti<sup>9</sup>.

Proprio questa flessibilità induce Baur a dilatare la definizione dello strumento coro e delle sue declinazioni, secondo un'analisi testocentrica<sup>10</sup> che induce a enucleare numerose categorie, molto spesso simili e decisamente a ricadere in quel facile errore della teatralità come coralità, perdendo di vista anche l'unione di danza, parlato e canto. Il coro come strumento performativo deve, a parere di chi scrive, presentare sempre l'unione di più mezzi espressivi, almeno attraverso un parlato

<sup>8</sup> Sofocle, *Antigone*, in Raffaella Cantarella (a cura di), *Tragici greci*, cit., p. 302.

<sup>9</sup> «Prinzipiell werden sich verschiedene Personen eines Stückes dann zu einem Chor zusammenschließen, wenn bestimmten gemeinsamen Interessen (darunter auch vermeintlichen) Ausdruck verliehen werden soll. Die einzelne Person kann dann in sehr verschiedenen Chören stehen, d. h. mit immer anderen Person zusammen. [...] Die Chöre sollen nicht starr sein. [...] Die Chöre sollen wachsen um schrumpfen und sich umwandeln können. [...] Will man die großen klassischen Interessengruppen demgegenüber auf die Bühne projiziert erhalten, nämlich die Klassen, so kann man auf die räumliche Zusammenfassung der Chöre verzichten und sich mit der akustischen begnügen. Es treten dann auch solchen Gruppen, die klassenmäßig zusammengestellt sind, rein durch gemeinsamen Gesang, ohne ihren Platz zu verlassen, Chöre zusammen». Bertolt Brecht, *Werke*, Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe (Hrsg. V. Werner Hecht, Jan Kopf, Werner Mittenzwei, Klaus-Detlef Müller), Berlin-Weimar/Frankfurt am Main, 1989-1997.

<sup>10</sup> Per un approfondimento delle singole categorie drammaturgiche corali, si rimanda a Detlev Baur, *Der Chor im Theater des 20. Jahrhunderts*, cit., pp. 71-74.

ritmico legato al movimento nello spazio, o anche canti accanto a vere e proprie coreografie danzate, oltre alla ripetizione di individui in tutto simili e difficilmente distinguibili.

## *I. 2. 1948. Antigone*

Ritorna l'*Antigone*, anzi non si è mai allontanata, come una cartina tornasole è rimasta a partire dalla riscoperta dell'antico, secondo interpretazioni opposte:

come resistenza della famiglia consanguinea al procedere della storia della storia dello spirito (Hegel), come resistenza del vitalismo immediato, orientale, rispetto alla serenità e razionalità dell'occidente (Hölderlin), come resistenza di ciò che è irraggiungibile dell'io (del quale il *ghénos* e il destino sono una metafora) nella convenzione e nel contratto sociale. Sofocle non ci autorizza a una quarta lettura che qualcuno ha fatto: Antigone come modello dei "diritti umani" contro una "perversità autoritaria dello stato"<sup>11</sup>.

La quarta lettura che, infatti, si distanzia enormemente dal reale messaggio del mito, è quella che, invece, sempre più si insinua:

Se questa seconda metà del Novecento manda un segnale indiscutibile, è il contemporaneo sorgere d'uno stato forte, non dei suoi principi ma della sua tecnicità e separatezza, nonché l'estinguersi di un consenso basato sul riconoscimento della sua eticità<sup>12</sup>.

Appunto, la componente etica, comunitaria è andata dissolvendosi nella deriva dei totalitarismi, bruciandosi definitivamente negli orrori del secondo conflitto mondiale, nelle persecuzioni, nelle bombe atomiche che annientano città in pochi secondi, in una colpa collettiva, in una connivenza con i poteri costituiti, che si rinnega e che, invece di indurre alla catarsi, porta alla deresponsabilizzazione, svuotando di senso il tragico:

La tragedia presuppone colpa, necessità, misura, visuale, responsabilità. Nel gran pasticcio del nostro secolo, in questo squallido finale della razza bianca, non ci sono più né colpevoli né responsabili. Nessuno può farci niente, nessuno lo ha voluto. [...] I segretari di Creonte sbrigano il caso Antigone<sup>13</sup>.

<sup>11</sup> Rossana Rossanda, *Antigone ricorrente*, introduzione a Sofocle, *Antigone*, trad. it. di Luisa Biondetti, Feltrinelli, Milano 1987, p. 35.

<sup>12</sup> Rossana Rossanda, *Antigone ricorrente*, introduzione a Sofocle, *Antigone*, trad. it. di Luisa Biondetti, Feltrinelli, Milano 1987, p. 43.

<sup>13</sup> Friedrich Dürrenmatt, *Problemi teatrali* (1955), in Friedrich Dürrenmatt, *I fisici*, Einaudi, Torino 1999, p. 6.

In questo quadro riecheggia la traduzione di Hölderlin, proprio per la componente irrazionale che vi compare, per l'appello alla componente irriducibile dell'io immune alle influenze ed imposizioni esterne. L'*Antigonä* rappresenta un caso paradigmatico nella storia teatrale, il suo essere frammentata e ricca di costruzioni paratattiche la resero ostica alla ricezione dei contemporanei, tanto che sia Goethe che Schiller la rifiutarono come frutto della follia del poeta, usando il termine *Umnachtung*, (ottenebramento), ovvero perdita della ragione. In realtà Hölderlin, in forte anticipo anche rispetto alle conclusioni nietzschiane e ai Cambridge Ritualist, si era rivolto al dionisiaco piuttosto che all'apollineo, al linguaggio che si sfalda nella ricerca del senso. L'Ottocento positivista rifiuta la sua versione per le messe in scena dell'antico, e solo nel 1911 i tempi sono adatti per una rivalutazione, testimoniata dalla pubblicazione a cura di Norbert von Hellingrath delle traduzioni/versioni hölderliniane dei testi del poeta Pindaro, o nelle conferenze sull'autore tenute dal filosofo Heidegger negli anni Quaranta<sup>14</sup>. La qualità stilistica e la scelta lessicale del poeta divengono il fulcro del saggio di Walter Benjamin, *Die Aufgabe des Übersetzers* (Il compito del traduttore, 1923), che, riprendendo l'appello di Mallarmé ad una lingua messianica che sembra presupporre il rifiuto della mediazione della traduzione, riflette sulla trasposizione da un piano all'altro, da una lingua all'altra del *Sinn* (senso) primario e di come tale azione presupponga la dilatazione della sintassi:

In questa pura lingua, che più nulla intende e più nulla esprime, ma come parola priva di espressione e creativa è nell'inteso in tutte le lingue, ogni comunicazione, ogni significato e ogni intenzione pervengono a una sfera in cui sono destinati ad estinguersi<sup>15</sup>.

E ancora, nello specifico riguardo alle traduzioni delle due tragedie di Sofocle:

Le traduzioni di Hölderlin sono archetipi della loro forma [...] in esse il senso precipita di abisso in abisso, fino a rischiare di perdersi in profondità linguistiche senza fondo. C'è bensì un arresto. Ma nessun testo lo concede al di fuori del sacro, in cui il senso ha cessato di essere lo spartiacque tra il fiume della lingua e quello della rivelazione. [...] La versione interlineare del testo sacro è l'archetipo o l'ideale della traduzione<sup>16</sup>.

Il senso interlineare come traccia del sacro, come significato che può essere compreso solo attraverso un'intuizione, attraverso il ritorno, per mutuare da Heidegger, all'ontologia e al senso

<sup>14</sup> Cfr. George Steiner, *Le Antigoni*, Garzanti, Milano 2007, p. 77.

<sup>15</sup> Walter Benjamin, *Il compito del traduttore*, in *Opere complete*, a cura di Enrico Ganni, Vol. I, *Scritti 1906-1922*, Einaudi, Torino 2008, p. 509.

<sup>16</sup> *Ivi*, p. 511.

dell'essere attraverso la parola poetica. Con questo sostrato culturale ecco il ritorno alla centralità del coro come incarnazione del fare poetico, come sede dell'irrazionale e della qualità dell'essere anche, e soprattutto, nelle sue accezioni negative.

Brecht, su suggerimento dell'amico e collaboratore Caspar Neher<sup>17</sup>, scelse di rivolgersi proprio alla traduzione di Hölderlin nel primo e unico tentativo di messinscena di una tragedia greca. Nel diario di lavoro, accanto all'elaborazione della lingua e alla metodologia rappresentativa, nel corso del 1947, Brecht inserisce una serie di riflessioni scaturite dalla lettura del carteggio fra Goethe e Schiller. Se a fine Settecento i due drammaturghi si erano applicati alla ridefinizione del tragico nel tentativo di rielaborare la rivoluzione francese ora, come afferma Brecht, «non avendone ancora una volta una nostra, [...] ci toccherà “rielaborare” quella russa, penso con un brivido»<sup>18</sup>. Non solo, la riflessione riguarda anche gli orrori del conflitto, lo sfacelo crudele e la persecuzione<sup>19</sup> e le motivazioni di queste:

Nell'*Antigone* la violenza viene ormai spiegata partendo dall'incapacità. La guerra contro Argo deriva dal malgoverno di Tebe. Coloro che vengono derubati sono costretti a loro volta a derubare. L'impresa va oltre le forze. [...] l'elemento umano primitivo, troppo compresso, esplose. E disintegra il tutto e l'annienta<sup>20</sup>.

E se prima Brecht era contro il sacrale, lo spirituale<sup>21</sup> ora, dopo i terribili accadimenti, la trama «va situata nel barbarico posto dei teschi di cavallo. Il dramma non è affatto razionalizzato fino in fondo»<sup>22</sup>, esattamente come i canti corali che sia in Sofocle che in Hölderlin sono così oscuri da poter essere compresi solo dopo un'attenta analisi.

Del lungo percorso di rielaborazione (*Bearbeitung*) del testo e, soprattutto, della trasposizione scenica – *Die Antigone des Sophokles* (1947) rappresentata in Svizzera, a Coira, nel 1948 – ci rimane il *Modellbuch*:

negli anni Trenta dell'Ottocento l'ideologia commerciale del teatro impone i *livretes de mise en scène*, perché siano rifatti, possibilmente uguali, in provincia e all'estero, gli spettacoli che hanno avuto successo a Parigi; negli anni Cinquanta l'ideologia politica del teatro impone i *Modellbücher*, perché siano rifatti,

<sup>17</sup> Bertolt Brecht, *Diario di lavoro*, Vol. II, 1942-1955, Einaudi, Torino 1976, 16. 12. 1947, p. 873.

<sup>18</sup> Bertolt Brecht, *Diario di lavoro*, Vol. II, cit., p. 882.

<sup>19</sup> «La guerra è appena finita, il nazismo brucia ancora nella carne e nell'esistenza dei tedeschi. È evidente che Brecht pensi a quella situazione». Roberto Alonge, *Antigone, volti di un enigma*, in «Turin Dams Review», IX, 2007. <http://obelix.cisi.unito.it/turindamsreview/link/antigone.pdf>

<sup>20</sup> Bertolt Brecht, *Diario di lavoro*, Vol. II, 1942-1955, cit., p. 889.

<sup>21</sup> Cfr. II. 1. *Tragedia Greca in Germania e influssi in Europa*, p. 105.

<sup>22</sup> Bertolt Brecht, *Diario di lavoro*, Vol. II, cit., p. 897.

anch'essi possibilmente uguali, nelle terre di conquista alla causa del Comunismo, gli spettacoli memorabili del *Berliner Ensemble*<sup>23</sup>.

Un modello<sup>24</sup>, appunto, teso a permettere la replica dello spettacolo, ma, soprattutto, a spiegare le motivazioni di un percorso, del «processo di creazione collettiva, un *continuum* avente carattere dialettico»<sup>25</sup>. Forte più che mai è la tendenza a ricreare un gruppo, un *ensemble* appunto, un rapporto che fecondi nuove utopie, che attivi lo spettatore e lo induca alla riflessione. Il teatro ha una incredibile forza manipolativa, lo avevano dimostrato gli spettacoli di massa della prima metà del secolo e non è più possibile tornare indietro rispetto a questa consapevolezza. Ora, chiaramente, ogni forma teatrale è militante anche nel suo mostrare l'inettitudine dell'azione umana. Tutto in Brecht tende a voler mostrare il marchingegno scenico, a rendere evidenti i meccanismi secondo il sostrato di provenienza, appartiene appunto all'area dell'Agitprop che guardava al teatro da camera, al cabaret intellettuale, allo straniamento (il *Verfremdungseffekt* o anche *V-Effekt*) non solo dell'attore, ma anche del pubblico. Nella prefazione dell'*Antigonemodell*<sup>26</sup> redatta a quattro mani da Brecht e Neher, a sancire il ritorno della collaborazione dopo quattordici anni di separazione, si legge:

In completo sfacelo materiale e spirituale ha indubbiamente prodotto, nel nostro paese sfortunato e provocatore di sventura, una generica sete di novità. [...] Se il teatro è in grado di mostrare la realtà, deve essere anche in grado di trasformare l'osservazione della realtà in godimento. Come costruire dunque un simile teatro?<sup>27</sup>

La novità può essere offerta attraverso un ritorno all'antico, alla metafora del «resistente»<sup>28</sup> in una trama lontana, attraverso la reale riscoperta delle origini, che già in se stesse contengono proprio la natura del teatro epico:

<sup>23</sup> Roberto Alonge, *Il teatro dei registi*, cit., p. 118.

<sup>24</sup> «Poiché si trattava di sperimentare su un testo antico non tanto una nuova drammaturgia, quanto un nuovo genere di recitazione [...] definimmo un modello vincolante per la messinscena, consistente in una serie di fotografie corredate da note esplicative. [...] il profitto effettivo ricavabile [...] sarà allora un misto di tipo e archetipo, di imitabile e inimitabile». Bertolt Brecht, *Prefazione al «Modello per l'Antigone 1948»*, in Bertolt Brecht, *Scritti teatrali*, cit., Vol. III, *Note ai drammi e alle regie*, cit., p. 239.

<sup>25</sup> *Ivi*, p. 240.

<sup>26</sup> All'*Antigonemodell 1948*, seguiranno i *Modellbücher* dei seguenti spettacoli *Herr Puntila und sein Knecht Matti* (8. 11. 1949, al Deutsches Theater di Berlino), *Der Hofmeister* (15. 4. 1950, Deutsches Theater, Berlino), e *Die Mutter* (10. 1. 1951, Deutsches Theater, Berlino).

<sup>27</sup> Bertolt Brecht, *Prefazione al «Modello per l'Antigone 1948»*, in Bertolt Brecht, *Scritti teatrali*, Vol. III, *Note ai drammi e alle regie*, cit., pp. 237-238.

<sup>28</sup> *Ivi*, p. 238.

La drammaturgia ellenica cerca di riservare, grazie a determinati straniamenti – in particolar modo con gli interventi dei cori – una certa zona libera alla speculazione: quella che Schiller<sup>29</sup>, invece, non sapeva come assicurare<sup>30</sup>.

In questo spettacolo si enuclea in modo chiaro la matura della collaborazione fra Brecht e Neher, fortemente influenzata dall'esperienza specifica di quest'ultimo nel teatro in musica<sup>31</sup>, dagli allestimenti ibridi durante la repubblica di Weimar con la commistione di *Sprechgesang* (canto parlato), movimento ritmico e musica al teatro d'opera, che darà un notevole impulso al trattamento del coro in scena<sup>32</sup>. La scenografia è frutto di un preciso metodo, è essenziale, costituita dalla presenza di totem, come simboli, segni, a testimoniare il legame con il rituale, con il barbarico:

Tutta l'Antigone va situata nel barbarico posto dei teschi di cavallo<sup>33</sup>.

Una scena comunque dissacrata, come testimoniato in primo luogo dal preludio, incentrato su un tema contemporaneo, che rende evidente il gioco scenico e l'intento didattico, in un diretto legame con gli orrori contemporanei:

Berlino. Aprile 1945

È l'alba.

Due sorelle escono dal rifugio antiaereo per far ritorno alla loro abitazione<sup>34</sup>.

Un frammento scenico – non più messo in scena nelle successive repliche<sup>35</sup> – che stigmatizza la violenza che genera una nuova tipologia di violenza, data dall'indifferenza e dalla mancanza di *pietas*. Il luogo della rappresentazione tragica è così descritto:

Davanti a un emiciclo di paraventi, sui quali sono applicati vimini tinti di rosso, sono poste delle lunghe panche, sulle quali possono sedersi gli attori in attesa della loro battuta iniziale. Al centro i paraventi lasciano uno spazio vuoto, dove si trova il giradischi azionato a vista, e dove gli attori, terminata la loro parte,

<sup>29</sup> «L'azione drammatica si muove dinanzi a me, mentre intorno a quella epica sono io che mi muovo, ed essa intanto sembra rimanere ferma. A mio avviso tale differenza è di grande portata. [...]» (Carteggio con Goethe, 26 dicembre 1797, cit. dallo stesso Brecht nella *Prefazione al «Modello per l'Antigone 1948»*. Ivi, p. 239.

<sup>30</sup> *Ibidem*.

<sup>31</sup> Cfr. Christine Tretow, *Caspar Neher. Graue Eminenz hinter Brecht-Gardine und den Kulissen des modernen Musiktheaters*, WVT, Trier 2003, pp. 259-378.

<sup>32</sup> L'attività di Caspar Neher, appunto sviluppatasi nel momento della formazione del moderno teatro in musica, meriterebbe approfondimenti, per la particolare qualità della costruzione scenica e della dislocazione dei gruppi corali.

<sup>33</sup> Bertolt Brecht, *Diario di lavoro*, Vol. II, 1942-1955, Einaudi, Torino 1976, 18. 1. 1948, p. 897.

<sup>34</sup> Sofocle, Anouilh, Brecht, *Antigone. Variazioni sul mito*, a cura di Maria Grazia Ciani, Marsilio, Venezia 2000, p. 121.

<sup>35</sup> Lo spettacolo brechtiano giunse a Ulm, nella Germania dell'Ovest, nel 1951 e nella DDR a Greiz nel 1952.

possono uscire. Lo spazio riservato all'azione è delimitato da quattro pali, a cui sono appesi teschi equini. Verso il boccascena, a sinistra, è posta la mensola degli arredi, con le maschere bacchiche [...] A destra un trespolo regge il disco ferreo che, durante il coro «Spirito dei piaceri della carne», uno degli anziani percuoterà con il pugno<sup>36</sup>.

L'orchestra antica è inglobata nella scena, lo spazio era senza sipario, e le panche ove prendono posto gli attori fuori scena creano un gruppo corale neutro che diviene il contraltare del gruppo degli spettatori posti frontalmente, ricreando in questo modo una sorta di arena, un luogo sacrale di forma vagamente circolare. La scena posta tra i pali totemici è fortemente illuminata, quasi a giorno, proprio per ricordare il teatro all'aperto, e solo alla fine viene abbassata, al momento dell'epilogo. Gli accessori sono dislocati anch'essi sulla scena, aumentando la metateatralità dell'evento, offrendo anche un diverso ritmo alla recitazione scandita da un fluido oscillare fuori e dentro la parte. I costumi maschili sono costituiti da tela di sacco color naturale (quelli di Creonte ed Emone presentano degli inserti in pelle rossa), i femminili di cotone (grigi quelli di Antigone e Ismene, bianchi quelli delle ancelle) e, nella foggia, ricordano un lontano Oriente<sup>37</sup>. Il soldato è, invece, vestito con un'uniforme moderna. Gli accessori sono curati nei minimi particolari:

Non allo scopo che il pubblico o gli attori li prendessero per autentici, ma semplicemente per presentare al pubblico e agli attori dei begli oggetti<sup>38</sup>.

Ancora una volta si ribadisce l'ostentazione del gioco teatrale, che declina anche nel piacere estetico dell'oggetto come prodotto d'arte, in un'armonia sia dei colori che delle forme, ad esempio nella ripetizione della foggia squadrata delle maschere come del gong sospeso; oggetti privi di significato sacrale o rituale, appartenenti alla sfera della scenicità fine a se stessa, la quale:

non era immagine, decorazione, contesto naturalistico, ma piuttosto l'espressione di come i personaggi vedono tale spazio e, un po' iperbolicamente, di *come lo spazio vede gli uomini*<sup>39</sup>.

Il ritorno è al simbolismo – soprattutto incarnato dalla tavola di legno che Antigone (interpretata da Helene Weigel) porta sulle spalle, con le mani, fuoriuscenti da due fori praticati in essa, legate e

<sup>36</sup> Bertolt Brecht, *Prefazione al «Modello per l'Antigone 1948»*, in Bertolt Brecht, *Scritti teatrali*, cit., Vol. III, Note ai drammi e alle regie, p. 241.

<sup>37</sup> Riguardo al rapporto fra Brecht e l'Oriente si rimanda almeno a Nicola Savarese, *Teatro e spettacolo fra Oriente e Occidente*, Laterza, Roma-Bari 1997, pp. 455-461.

<sup>38</sup> *Prefazione al «Modello per l'Antigone 1948»*, in Bertolt Brecht, *Scritti teatrali*, cit., Vol. III, Note ai drammi e alle regie, cit., p. 241.

<sup>39</sup> Luigi Forte, *L'Antigone di Bertolt Brecht ovvero la tragedia del potere*, in Roberto Alonge (a cura di), *Antigone, volti di un enigma. Da Sofocle alle Brigate Rosse*, cit., p. 244. Corsivi nostri.

bloccate dietro la schiena, un fardello di morte e di gogna allo stesso tempo, a sancire la sua identità di capro espiatorio – l'intero spettacolo è la *dimostrazione* di un avvenimento. Per coadiuvare la recitazione distaccata gli attori, durante le prove, erano tenuti a declamare i versi-ponte (*Brückenverse*) prima dell'entrata in scena, in un passaggio continuo dalla prima alla terza persona e nella declamazione a «ritmo serrato»<sup>40</sup>.

Il coro incarna quel popolo di Creonte che fino all'ultimo «cerca di non vedere la catastrofe imminente e piega il capo a tutti i voleri del suo tiranno»<sup>41</sup>, con il volto coperto da un trucco fortemente stilizzato che li rende anonimi, quasi identici anche nei tratti somatici, mentre le maschere, usate in alcune sequenze dello spettacolo, devono rappresentare «le devastazioni apportate ai volti dalle abitudini al comando»<sup>42</sup>.

Il personaggio collettivo ritorna con accezione negativa. Il suo essere formato da persone simili, indistinguibili, fortemente unite nella reazione agli avvenimenti, è l'allegoria di un'omologazione da condannare, come rappresentante della sete di potere e del cieco seguire il vittorioso di turno.

Le configurazioni spaziali sono ridotte al minimo significativo, come la singola mimica e gestualità, tendendo ad una dislocazione fortemente stilizzata che ricrea continui *tableaux vivants*, fortemente simbolici sia nella postura dei singoli personaggi coinvolti, che nella distribuzione degli oggetti di scena, sia al di fuori dello *Spielplatz*<sup>43</sup> – alla lettera sarebbe il campo da gioco – ovvero il luogo circondato dai pali totemici, che all'interno una volta abbandonati e non più in diretta relazione con gli attori, mentre il grammofono lasciato a vista è un anacronismo che contribuisce a rompere qualsiasi intento pseudo-rituale.

Grazie alle foto, corredate da didascalie, del *Modellbuch*, ci rimane una testimonianza concreta del trattamento scenico del coro antico greco da parte di Brecht – fortemente influenzato dal coro Agitprop, ma, al contempo integrato nello svolgersi degli accadimenti – che:

si esplicita come previsto e preordinato, e quindi teatralmente straniato, ma al tempo stesso come un'azione di un gruppo concorde di uomini, ciascuno dei quali svolge disciplinatamente la parte assegnata<sup>44</sup>.

La prima entrata del coro, formato da quattro anziani, è a schiera, una volta raggiunto il centro della scena i coreuti si fermano uno accanto all'altro frontalmente al pubblico, e indossano

<sup>40</sup> Prefazione al «Modello per l'Antigone 1948», in Bertolt Brecht, *Scritti teatrali*, cit., Vol. III, Note ai drammi e alle regie, cit., p. 243.

<sup>41</sup> Marco De Marinis, *Il nuovo teatro 1947-1970*, Bompiani Milano 1995, p. 219.

<sup>42</sup> Bertolt Brecht, Prefazione al «Modello per l'Antigone 1948», in Bertolt Brecht, *Scritti teatrali*, cit., Vol. III, Note ai drammi e alle regie, p. 243.

<sup>43</sup> Bertolt Brecht, Caspar Neher, *Antigonemodell 1948*, Gebrüder Weiss, Berlin 1949, p. 8.

<sup>44</sup> Carlo Molinari, *Storia di Antigone. Da Sofocle al Living Theatre*, De Donato, Bari 1977, p. 178.

contemporaneamente «le corone d'alloro»<sup>45</sup>, fatte di cuoio nero, tenute in mano sin dall'inizio dello spettacolo:

Le andature sono svelte e trionfanti. Dal modo in cui esse si sovrappongono, si mostra la regolarità della posizione del canto corale<sup>46</sup>.

Il primo canto – ovvero della vittoria, il cui *incipit* suona «Vittoria pingue di prede è dunque venuta»<sup>47</sup> – non è eseguito all'unisono, ma distribuito tra i singoli coreuti, i quali parlano autoreferenzialmente: ogni singolo si rivolge agli altri, non al pubblico, sempre ad indicare la micragnosità della loro omologazione. Essi costituiscono un gruppo chiuso e fortemente compatto. La regolarità dell'andatura e dell'esecuzione dei canti subito si disperde all'entrata di Creonte da loro stessi annunciata, in quanto il loro spostarsi a lato è indicato in didascalia col termine «spontaneo»<sup>48</sup>, ovvero con una rottura della rigida geometria a favore di una qualità naturalistica. Una schiera frammentata anche quando, rimasta in scena, non interviene attivamente, presentando ognuno dei singoli coreuti in una posizione differente, chi voltato leggermente verso sinistra, chi verso destra, chi di spalle al pubblico. L'atteggiamento si modifica continuamente in risposta agli accadimenti, da baldanzoso a abbattuto, da impaurito a rassegnato, divenendo un contraltare del pubblico, il quale deve ravvisare nel personaggio collettivo un'illustrazione del comportamento frutto di chi non è eroe, ma dipendente dalla scelta di altri. Un personaggio negativo stigmatizzato ancora più fortemente quando, nel diretto confronto fra Creonte e Antigone, quest'ultima si avvicinava con fare aggressivo al coro, mentre proferiva questi versi come una sentenza, una citazione<sup>49</sup>:

Antigone: Perché chi insegue il potere/beve acqua salsa, non può smettere, e séguita /per forza a bere<sup>50</sup>.

Alla declamazione impersonale dell'attrice i coreuti mostrano, in forte contrasto, un atteggiamento imbarazzato, un guardare ostentatamente da un'altra parte. Questo è il punto nodale della rappresentazione per Brecht, come testimoniato dalla differenza fra il testo dell'Antigone e la didascalia della foto. Se nella *Bearbeitung* Brecht indica, alla fine del verso sopra citato, la formula

<sup>45</sup> «Lorbeerkränze». Bertolt Brecht, Caspar Neher, *Antigonemodell 1948*, cit., p. 22.

<sup>46</sup> «Die Gänge sind rasch und triumphierend. Dadurch daß die Gänge sich überschneiden, zeigt sich das Planmäßige der Position für das Chorlied». *Ibidem*.

<sup>47</sup> Sofocle, Anouilh, Brecht, *Antigone. Variazioni sul mito*, a cura di Maria Grazia Ciani, cit., p. 131.

<sup>48</sup> «zwanglos». Bertolt Brecht, Caspar Neher, *Antigonemodell 1948*, cit., p. 24.

<sup>49</sup> «wie ein Zitat». *Ivi*, p. 32.

<sup>50</sup> Sofocle, Anouilh, Brecht, *Antigone. Variazioni sul mito*, cit., p. 144.

«Ieri al fratello oggi a me»<sup>51</sup> («Gestern war es der Bruder, heut bin ich es»<sup>52</sup>), sotto il ritratto è scritto:

Io sono la vittima sacrificale, né la prima né l'ultima<sup>53</sup>.

Appare, quindi, il concetto di sacrificio, di capro espiatorio utile al mantenimento del potere costituito, incarnato dal personaggio collettivo, dalla serie perturbante di sosia, personaggi indistinguibili l'uno dall'altro, sancendo, in questo modo, la condanna dei cori di massa della prima metà del Novecento, della deriva omologante e opportunistica che richiede l'eliminazione dell'elemento di disturbo.

Il celebre canto «Tra quante cose esistono terribili /Nessuna è più terribile dell'uomo»<sup>54</sup>:

è eseguito come coro viandante. All'interno di un piatto quadrilatero nella seconda metà del campo scenico gli anziani camminano con atteggiamento meditabondo, fermandosi solo quando declamano i versi<sup>55</sup>.

Ancora una volta si rende evidente l'autoreferenzialità del gruppo, frutto della sua «doppia funzione [...] (come commentatore e co-attore)»<sup>56</sup>, secondo un rigido alternarsi tra la recitazione dialogata (anche questa mai all'unisono) e l'esecuzione dei canti corali. Questi ultimi sono eseguiti rigidamente come un momento a sé, frutto di una scansione ritmica data ogni volta da espedienti diversi, dall'unione fra il movimento sul posto, o nello spazio e la voce, ma anche dall'uso degli oggetti. Nella seconda parte, ad esempio, dopo la scena di Emone, gli anziani prendono dalla mensola degli arredi le *Maskenstab*<sup>57</sup>, maschere con asta ad altezza uomo, costituite da sagoma rettangolari bianche applicate su di un lungo bastone, sulle quali sono dipinti dei volti stilizzati corredati da fili di paglia a indicare dei capelli, mentre dal grammofono, messo in azione da una comparsa, fuoriesce la musica di Bacco composta da Hans Curjel. L'intera musica di scena è il frutto di una lunga fase sperimentale. Dai resoconti delle prove, ad esempio, sappiamo che il 28 gennaio del 1948, Brecht, Neher e Curjel, avevano improvvisato dei ritmi, battendo con le dita direttamente sul disco in vinile posizionato nel grammofono. Curjel spiega:

<sup>51</sup> *Ibidem*.

<sup>52</sup> *Die Antigone des Sophokles* in Bertolt Brecht, Caspar Neher, *Antigonemodell 1948*, cit., p. 128.

<sup>53</sup> «Ich bin der Opfer nicht erstes noch letztes». *Ivi*, p. 33.

<sup>54</sup> Sofocle, Anouilh, Brecht, *Antigone. Variazioni sul mito*, a cura di Maria Grazia Ciani, cit., p. 138.

<sup>55</sup> «ist als Wandelchor gemacht. Innerhalb eines flachen Vierecks auf der hinteren Hälfte des Spielfelds gehen die Alten meditierend, nur stehenbleibend wenn sie die Verse sprechen». Bertolt Brecht, Caspar Neher, *Antigonemodell 1948*, cit., p. 30.

<sup>56</sup> «Doppelfunktion des Chors (Kommentator und Mitspieler)». *Ibidem*.

<sup>57</sup> *Ivi*, p. 40.

Brecht introduce il tessuto sonoro nella messa in scena come materiale, non come musica; non come fattore d'atmosfera, ma come un elemento architettonico sonoro da integrarsi nel montaggio di certe scene<sup>58</sup>.

“Materiale” che scaturisce dall'uso degli oggetti di scena, la cui funzione è dilatata sia durante le prove che durante lo spettacolo. Il tappeto sonoro ritmico, creato anche con un vera e propria strumentazione musicale, è stato, poi, registrato e lasciato emettere dal grammofono a vista. Su tale tappeto registrato si inserisce la musica dal vivo, in un'ulteriore ostentazione del marchingegno scenico. Durante il canto, suddiviso anch'esso fra i singoli coreuti, che inizia con la formula «Spirito dei piaceri della carne»<sup>59</sup> – inserito da Brecht al posto dell'inno a Eros invincibile<sup>60</sup> – le maschere sono utilizzate come degli strumenti musicali:

gli anziani battono sul pavimento i loro bastoni piano, al ritmo della musica. Chi parla lascia visibile il suo volto<sup>61</sup>.

Il coro, quindi, batte l'asta delle maschere a tempo mentre chi è di turno a declamare l'appoggia lateralmente, continuando il ritmico percuotere, per poi riposizionarla davanti al volto una volta finito, passando il testimone. In questo modo si dà forma ad una coreografia stilizzata e a un personaggio collettivo straniante dato dall'ostensione della maschera nella sua manipolazione meccanica. Il rapporto con tali oggetti non è mai di natura rituale, ma puramente funzionale; ad esempio Creonte la utilizza anche come arma, per toccare con fare minaccioso il volto del figlio Emone.

Dopo che il messo ferito ha annunciato la sconfitta di Megareo e l'arrivo delle truppe nemiche, il coro di anziani prende le distanze da Creonte consapevole dell'imminente catastrofe, e lo induce a salvare Antigone, che era stata appunto sepolta viva. Rimasti soli in scena, i coreuti dispongono le maschere, con le aste incrociate, sul corpo del messo, morto subito dopo aver concluso il suo resoconto, si tolgono le corone d'alloro, e cantano «Spirito della gioia (tu che delle acque/che Cadmo amava, sei tutto l'orgoglio»<sup>62</sup>. In questo caso la schiera compatta si rompe: tre coreuti sono disposti a triangolo intorno al cadavere, mentre il quarto si sposta sul davanti della scena, a sinistra

<sup>58</sup> «Als Material, nicht als eigentliche Musik, setze Brecht klingendem Stoff in die Inszenierung ein; nicht als Stimmungsfaktor, sondern klanglich architektonisches Element im Aufbau bestimmter Szenen». Bertolt Brecht, Hans Curjel, Erwin Leiser, *Gespräch auf der Probe*, in Susanne de Ponte (a cura di), Caspar Neher – Bertolt Brecht. *Eine Bühne für das epische Theater*, Henschel, Berlin 2006, p. 82.

<sup>59</sup> Sofocle, Anouilh, Brecht, *Antigone. Variazioni sul mito*, cit., p. 158.

<sup>60</sup> Cfr. Carlo Molinari, *Storia di Antigone. Da Sofocle al Living Theatre*, cit., p. 182.

<sup>61</sup> «stoßen die Alten ihre Stäbe leise im Takt der Musik auf der Boden. Sprechend zeigt jeder sein Gesicht». Bertolt Brecht, Caspar Neher, *Antigonemodell 1948*, cit., p. 48.

<sup>62</sup> Sofocle, Anouilh, Brecht, *Antigone. Variazioni sul mito*, cit., p. 176.

e, battendo il gong con il palmo della mano, dà il ritmo serrato della declamazione<sup>63</sup>. Dopo un breve rientro di una messaggera e di Creonte, con tra le dita la veste del figlio morto, anche lui suicida, per poi riuscire dalla scena sconsolato, i coreuti eseguono il canto d'epilogo, secondo, ancora una volta, una precisa distribuzione, come qui si riporta<sup>64</sup>:

Primo: E noi anche ora tutti lo seguiamo,  
ma sotto terra.

Secondo: E ci verrà troncata,  
perché più non colpisca,  
la mano soggiogabile.

Terzo: Ma colei che tutto vide  
Poté solo aiutare il nemico, che  
Presto verrà ad annientarci.

Quarto: Il tempo è breve  
E tutt'intorno è il fato:  
non basta a continuare a vivere  
senza pensiero, lievi trascorrendo  
di sofferenza in delitto  
ed acquistare saggezza da vecchi<sup>65</sup>.

Ognuno degli anziani, rimasti soli dopo l'uscita di Creonte, e con ancora all'interno dello *Spielplatz* ancora il cadavere coperto dalle maschere bacchiche, dopo aver declamato la propria parte, si allontana dallo spazio scenico<sup>66</sup>, uscendo dalla fessura posta tra i paraventi, mentre la luce si abbassa gradualmente. Un gruppo compatto nel vestiario e negli atteggiamenti, autoreferenziale e negativo che, nonostante il cambio di atteggiamento, da ammirazione a disprezzo nei confronti di Creonte, comunque lo segue scomparendo anch'esso, ineluttabilmente uniti nel destino. La musica è l'elemento identificativo, lo statuto speciale è il ritmo, della voce, dei movimenti, dei passaggi repentini da attore a commentatore. Un gruppo che, però, non è in rapporto privilegiato con il pubblico – l'orchestra è stata invasa dagli eroi – anzi, molto spesso si dispone sullo sfondo, risultando ancora un ibrido, la rimanenza materiale di una non perfetta conciliazione da parte di Brecht con il personaggio collettivo.

### I. 3. 1967. *Antigone*

A distanza di quasi vent'anni il Living Theatre porta in scena l'*Antigone* di Brecht, elaborando lo spettacolo a partire proprio dal *Modellbuch*<sup>67</sup>. Il Living Theatre<sup>68</sup> – teatro *vivente*, in quanto deve

<sup>63</sup> Bertolt Brecht, Caspar Neher, *Antigonemodell 1948*, p. 80.

<sup>64</sup> *Ivi*, p. 86.

<sup>65</sup> Sofocle, Anouilh, Brecht, *Antigone. Variazioni sul mito*, cit., p. 180.

<sup>66</sup> «Jeder der *Alten* geht nach dem Sprechen weg». Bertolt Brecht, Caspar Neher, *Antigonemodell 1948*, cit., p. 86.

<sup>67</sup> «In una libreria di Atene, Judith e Julian si comprarono nel 1961 durante la loro prima tournée in Europa, il "Modellbuch", di *Antigone* stampato poco dopo la prima mondiale della commedia a Coria, nel 1948». Pierre Biner, *Il Living Theatre*, De Donato, Bari 1968, p. 147.

testimoniare «la rottura completa con la tradizione»<sup>69</sup> – si rifà a Antonin Artaud, Bertolt Brecht e Mejerchol'd, in un complesso intreccio di spunti ed estetica; Judith Malina aveva inoltre seguito i corsi di recitazione al Dramatic Workshop di Erwin Piscator, cogliendole molte influenze nonostante le divergenze d'opinione. L'*Antigone* del Living Theatre giunge nella fase della *consacrazione*<sup>70</sup> del teatro sperimentale o nuovo teatro, fortemente impegnato nella trasformazione del fare scenico fino a divenire vero e proprio *bios* scenico, in un'osmosi fra il fuori e il dentro la scena. All'interno di queste nuove comunità teatrali, nate sulla scia del teatro-laboratorio di Stanislavski, di Vachtangov e di Mejerchol'd, come dall'esperienza di Copeau e di Monteverità, nuova centralità assume il corpo, inteso come macchina, strumento che richiede la specificità di una tecnica, recuperata da più ambiti e sostrati, secondo la ricerca di quell'«analogia organica fra esercizio atletico ed esercizio del cuore»<sup>71</sup>, secondo un filone che, comunque, non si era mai del tutto spezzato a partire dalla riteatralizzazione del teatro a inizio Novecento.

Il testo di Brecht fu tradotto dalla Malina<sup>72</sup>, quando ancora era negli Stati Uniti:

Allora non esisteva ancora la versione inglese del testo di Brecht ed è stato in un capitolo successivo della mia vita, quando ho dovuto scontare trenta giorni di reclusione per vilipendio alla corte, nel '64, che ho lavorato alla traduzione del *Modellbuch* nella Passaic County Jail<sup>73</sup>.

L'allestimento fatto in seguito si presenta, quindi, come il frutto di una diretta esperienza autobiografica, di una diretta opposizione fra l'individuo e il potere costituito. Il tema tragico diviene pretesto per un messaggio anarco-pacifista e, soprattutto, *Antigone* è *Judith*:

*Antigone* è una delle immagini fondamentali e una delle principali fonti di ispirazione della cultura di questo pianeta. È una precorritrice del movimento di liberazione e rappresenta la volontà della donna di

<sup>68</sup> Fondato nel 1947.

<sup>69</sup> Cristina Valenti, *Conversazioni con Judith Malina. L'arte, l'anarchia, il Living Theatre*, Eleuthera, Milano 1995, p. 89.

<sup>70</sup> Marco De Marinis distingue quattro fasi del nuovo teatro: «1. la fase del *preludio*, ovvero delle *anticipazioni*, non casualmente ambientata in America (1947-59: [...] il 1959 è, fra l'altro, l'anno dell'*happening*, inaugurale di Kaprow, della fondazione del Teatr Laboratorium di Grotowski, e della San Francisco Mime Troupe di Ronnie Davis, e infine anche quello dell'esordio della neoavanguardia italiana con Carmelo Bene e Carlo Quartucci); 2. la fase dell'*avvento* (1959-64: quest'ultimo è fra l'altro l'anno in cui il Living si trasferisce in Europa, nasce in Norvegia l'Odin Teatret di Eugenio Barba, Brook mette in scena il *Marat-Sade* di Weiss e il laboratorio di Grotowski si sposta da Opole a Wroclaw, sua sede definitiva); 3. la fase della *consacrazione* (1964-68), durante la quale i capiscuola del nuovo teatro raggiungono il riconoscimento internazionale e producono la maggior parte dei loro migliori spettacoli (da *Frankenstein* e *Antigone* del Living a *Il principe Costante* e *Apocalypsis cum figuris* di Grotowski, da *Fire* e *The Cry of the People for Meat* del Bread and Puppet a *The Serpent* dell'Open Theatre di Joseph Chaikin); e infine 4. la fase della *prima crisi* (1968-70)». In Marco De Marinis, *Il nuovo teatro 1947-1970*, cit., p. 5.

<sup>71</sup> Franco Ruffini, *Teatro e boxe. L'«atleta del cuore» nella scena del Novecento*, il Mulino, Bologna 1994, p. 149.

<sup>72</sup> Cfr. Sophocles, *Antigone*, adapted by B. Brecht, based on the german translation by F. Hölderlin and translated into english by Judith Malina, Applause Theatre Book Publishers, New York 1990.

<sup>73</sup> Cristina Valenti, *Conversazioni con Judith Malina*, Elèuthera, Milano 1998, p. 171.

dimostrare la sua forza e la sua indipendenza di pensiero e la capacità di opporre la sua propria decisione contro il mondo, il governo, la corte: anche contro la gente se necessario<sup>74</sup>.

Il mito diviene mezzo per portare avanti un chiaro messaggio, la questione della *responsabilità*<sup>75</sup>, ove lo stesso pubblico è coinvolto, come nel caso di Grotowski<sup>76</sup>, per creare un evento a metà fra «apologo politico ed evento rituale»<sup>77</sup>, ove i piani sono sfalsati in una continua dialettica fra poli opposti quali individuo vs. collettività, pubblico vs. compagnia, gruppo corale vs. gruppo corale:

Sollevando la questione della responsabilità personale e sviluppando questa idea a livello della relazione scena-sala, il Living intende stringere nell'angolo lo spettatore, sottraendogli le scappatoie abituali [...] e obbligandolo a rendersi conto che davvero, e non figuratamente, *de te fabula narratur*<sup>78</sup>.

Da Brecht e la sua doppia funzione del coro (come attore e commentatore) e, soprattutto, la descrizione dell'uso fluido dei cori come gruppo aperto, folla, o intero ensemble della compagnia, oltre che come elemento straniante che coinvolga lo spettatore, l'ulteriore passaggio è il Living il cui merito fu di cogliere questa possibilità di osmosi, in diretto legame con gli insegnamenti artaudiani, in una dinamica straniante e al contempo immersiva, nella ricerca di un vero e proprio *trauma*. L'attore diveniva strumento di creazione collettiva e lo spettatore testimone di quel processo, direttamente coinvolto in un lento crescendo angosciante. In questo caso abbiamo tre livelli del coro: il «coro-personaggio»<sup>79</sup>, il coro di anziani formato da quattro membri come in Brecht, il «coro come gruppo degli attori del Living»<sup>80</sup>, «pubblico-coro» che «viene provocato, messo fisicamente a disagio, chiamato in causa e forzato ad essere preso dentro un processo di colpevolizzazione»<sup>81</sup>.

Se in Brecht lo spazio rimaneva chiuso all'interno dello *Spielfeld* e il coro sacrificato e segregato sullo sfondo come unico elemento denotativo di un rapporto privilegiato con la musica, in questo caso l'intera azione presuppone l'aggressione di chi assiste, a partire dallo stesso uso dello spazio.

<sup>74</sup> *Ivi*, p. 170.

<sup>75</sup> Cfr. Marco de Marinis, *Il nuovo teatro 1947-1970*, cit., p. 219.

<sup>76</sup> Ogni spettacolo di Grotowski prevede una dislocazione diversa del pubblico, lungo i tavoloni di legno sui quali agiscono gli attori nel *Dr Faust*, l'ospedale psichiatrico dove anche gli spettatori divengono pazienti in *Kordian*, l'arena-recinto de *Il Principe Costante*. Nella scelta delle soluzioni spaziali fu aiutato dall'architetto Jerzy Gurawsky. Cfr. gli schizzi progettuali in Jerzy Grotowski, *Per un teatro povero*, Bulzoni, Roma 1993, pp. 179-186.

<sup>77</sup> Annamaria Cascetta, *Il mito secolarizzato. La scena degli anni Sessanta fra ideologia politica e utopia antropologica*, in Annamaria Cascetta (a cura di), *Sulle orme dell'antico. La tragedia greca e la scena contemporanea*, Vita e Pensiero, Milano 1991, p. 76.

<sup>78</sup> In Marco De Marinis, *Il nuovo teatro 1947-1970*, cit., p. 220.

<sup>79</sup> Annamaria Cascetta, *Il mito secolarizzato. La scena degli anni Sessanta fra ideologia politica e utopia antropologica*, cit. p. 85.

<sup>80</sup> *Ibidem*.

<sup>81</sup> *Ibidem*.

La scena comprende sia il palcoscenico che la platea, simbolicamente indicati come Tebe e Argo, ma in un processo di continua osmosi collettiva che coglieva ciò che era già stato attuato in Brecht:

alla Città aristocratica greca si sostituisce una concezione più ampia della città stessa [...] allargata ad un'idea generalizzata di organizzazione sociale collettiva<sup>82</sup>.

Dallo spazio simbolico, il luogo barbarico universale, che accoglie l'argomento universale mantenendo, comunque, una netta suddivisione dal pubblico, si giunge al luogo universale che coinvolge tutti gli esseri umani presenti, ove la stessa dicotomica suddivisione fra le due città risulta in realtà molto labile, esattamente come il rapporto fra carnefici e vittime, che può continuamente ribaltarsi. Gli attori recitano in abiti quotidiani, e declamano anche quei versi ponte (*Brückenverse*), che Brecht e Neher avevano impiegato durante le prove per coadiuvare una recitazione distaccata. Usati come effetto straniante direttamente in scena; fin dall'inizio dello spettacolo, gli attori entrano lentamente, singolarmente o in coppia, da varie direzioni, essi guardano i volti degli spettatori, rendendoli a loro e a se stessi presenti; dopo qualche minuto, scatta l'urlo delle sirene come per dare l'allarme di un attacco aereo e gli attori, all'unisono, si accovacciano per difendersi, con la testa fra le braccia<sup>83</sup>. In questo modo:

La guerra è cominciata e si racconta con le parole di Sofocle<sup>84</sup>.

Una guerra, un conflitto, che coinvolge tutti:

Uomini contro uomini, questo è l'incipit dell'Antigone. Trafitti dallo sguardo degli attori, gli spettatori non saranno più gli stessi<sup>85</sup>.

La frontalità, in seguito assunta dai componenti del coro, guadagna ancora più forza proprio per questo primo passaggio che rompe definitivamente qualsiasi separazione, senza una funzione immersiva manipolativa, ma secondo una presa in causa, un richiamo al percorso collettivo dell'evento. Da questo entrata collettiva, nel prologo si ripete la guerra contro Argo, attraverso le parole di Creonte, interpretato da Julian Beck, che manda in platea in tutto cinque attori, per mezzo

<sup>82</sup> D. D'Ambrosio, *La tragedia greca nella sperimentazione dell'avanguardia teatrale americana degli anni sessanta*, in «Biblioteca Teatrale», n. 55/56, Roma, Bulzoni, 2000, p. 140.

<sup>83</sup> Pierre Biner, *Il Living Theatre*, cit., p. 157.

<sup>84</sup> Fernando Mastropasqua, *Guardare lo spettatore: l'incipit dell'Antigone del Living Theatre*, cit., p. 118.

<sup>85</sup> Fernando Mastropasqua, *Guardare lo spettatore: l'incipit dell'Antigone del Living Theatre*, cit., pp. 123-124

del «rito del 'dare la carica' (wind up)»<sup>86</sup>, ovvero prendere da dietro l'attore per i polsi e facendogli roteare le braccia come a caricarlo a molla per poi spingerlo in platea, ripetendolo con cinque attori i quali simulano la battaglia:

Attacco agli Argivi: gesti ostili verso gli spettatori seduti. Non troppo vicini a loro, ma diretti in modo molto personale. Una gestualità stilizzata più che una minaccia vera e propria. Non per provocare ma per spaventare<sup>87</sup>.

Dopo il primo sguardo iniziale il pubblico è ora coinvolto fisicamente, deve avvertire una minaccia:

Presto il disagio lascerà il posto alla paura, a un vago ma radicato senso di pericolo. L'effetto è quello iniziatico di liberare il novizio da ogni sapere precedente, da ogni certezza conquistata, affinché si prepari, svuotato, a una nuova immagine del mondo<sup>88</sup>.

Secondo il rito di trasformazione, questa fase può essere indicata come la ricreazione di una condizione liminare, di confine, quando le persone perdono i loro connotati distintivi, sono strappati al loro quotidiano e divengono identici. In questo caso si riproduce, chiaramente il passaggio fra rito e teatro – di lì a un anno inizierà l'attività teatrale di Schechner – nel tentativo di un'attivazione di coscienza dello spettatore, come in Brecht, ma con declinazioni catartiche, a metà fra liminale e liminoide, per cui gli attori scelgono questa trasformazione consapevolmente mentre il pubblico è “costretto” a prendervi parte.

Dal gruppo attoriale indistinto, gli abitanti di Tebe, o anche l'intera compagnia, emergono i protagonisti, i popolani, il coro degli anziani. Il coro, come il gruppo corale dei popolani, ha il compito di incarnare figure simboliche, metafore, sia di concetti universali che di vissuti psicologici, creando una partitura corporea continua, un magma fisico che ingloba gli avvenimenti:

Si trattava di esprimere esattamente coi nostri corpi quello che era il sottotesto delle parole, in ogni momento [...] Perché la pura restituzione del testo si traduce in un'azione convenzionale, ma quella del sottotesto impone di esplorare altre direzioni: di attraversare la gioia, il tremore, la paura, la rabbia, la resistenza, la forza psichica, la sconfitta, l'orrore... tutto quello che è sempre presente sotto le parole, il sottotesto, ed è il corpo che deve rappresentarlo<sup>89</sup>.

<sup>86</sup> Carlo Molinari, *Storia di Antigone. Da Sofocle al Living Theatre*, cit., p. 191.

<sup>87</sup> Judith Malina, *Antigone. Note di regia e disegni*, in Julian Beck, Judith Malina, *Il lavoro del Living Theatre, materiali 1952/1969*, a cura di Franco Quadri, Ubulibri, Milano 1982, p. 199. La traduzione è di C. Valenti, in C. Valenti, *Conversazioni...*, cit., p. 174.

<sup>88</sup> Fernando Mastropasqua, *Guardare lo spettatore: l'incipit dell'Antigone del Living Theatre*, cit., pp. 120-121.

<sup>89</sup> Cristina Valenti, *Conversazioni con Judith Malina*, Elèuthera, Milano 1998, p. 173.

L'attore diviene puro «materiale plastico»<sup>90</sup>, il cui percorso è attuato attraverso la fase delle prove, frutto della manipolazioni dei corpi. È il corpo a dover dettare l'evolversi della scena:

Lavoriamo sulle azioni fisiche e attraverso di esse esprimiamo i contenuti e le dinamiche dei personaggi. E' attraverso la costruzione delle azioni che vengono fuori le reciproche posizioni: gli attori mi prendono, mi spostano, mi toccano, mi portano via e in questo modo disegnano le dinamiche delle alleanze e dei conflitti<sup>91</sup>.

Le polarità si originano dall'insieme corpo-mente che si dilata, all'insieme del gruppo come gruppo compatto, come marchingegno organico:

In *Antigone* l'ensemble funziona realmente come un corpo: un corpo fatto di tante persone, ma un corpo: che trema, che si muove verso ciò che ama e si allontana da ciò che teme. L'uso totale del corpo tende a colmare la distanza fra espressione fisica e significato verbale<sup>92</sup>.

Da questo magma iniziale il «coro-personaggio» si delinea solo al momento del primo canto. Sulle note di *Forget the war* cantata fuori campo, a un ritmo molto lento, i quattro anziani si auto-battezzano attraverso il gesto mimato del cingersi la testa con le corone e, dopo una lunga sequenza di movimenti – «cadono, si rialzano, barcollano agitando le braccia in una sorta di danza subacquea al rallentatore»<sup>93</sup> – l'intero gruppo si dispone su una linea frontale rispetto al pubblico, i quattro coreuti sulla ribalta, si tengono per mano e alzano le braccia trionfalmente, l'intero gruppo ne ripete i gesti. Lo sguardo frontale ha sia funzione di appello, di possibile cambiamento, di rottura delle convenzioni, recuperato dal teatro come podio, sia di velata minaccia. Il coro, all'unisono, annuncia l'entrata di Creonte, il quale, nella sequenza subito successiva, mima il gesto di castrare, uno dopo l'altro, ogni singolo coreuta. I quattro anziani sono quindi battezzati, resi riconoscibili attraverso una lenta azione che li marchia e, in seguito, adotteranno atteggiamenti illustrativi di pura sottomissione, come il muoversi a quattro zampe come cani o sedendosi e cantando liturgicamente con gesti demenziali, afflitti dal desiderio di potere. Il canto corale sulla terribilità dell'uomo, è introdotto da Antigone, tramite i versi-ponte:

Gli anziani pensavano alla terribile potenza dell'uomo, a come egli sottomette il mare al legno, il toro al giogo e al morso la stirpe dei cavalli, ma come diventi terribile a se stessi, sottomettendo l'uomo<sup>94</sup>.

<sup>90</sup> Pierre Biner, *Il Living Theatre*, cit., p. 154.

<sup>91</sup> Cristina Valenti, *Conversazioni con Judith Malina*, cit., p. 174.

<sup>92</sup> *Ivi*, p. 175.

<sup>93</sup> Carlo Molinari, *Storia di Antigone. Da Sofocle al Living Theatre*, cit., p. 193.

<sup>94</sup> Cit. in Carlo Molinari, *Storia di Antigone. Da Sofocle al Living Theatre*, cit., p. 196.

Cantata a ritmo lenissimo dai coreuti e poi dall'intero gruppo, tutti gli attori scendono in platea tranne Polinice, Antigone e la guardia, e circondano la sala con atteggiamenti da oranti, tranne nel frammento specifico sull'azione coercitiva verso il prossimo, che ognuno grida in faccia ad uno spettatore per poi girarsi verso il muro singhiozzando. Si noti la differenza rispetto, al *wandelchor* brechtiano, caratterizzato dall'azione meditabonda e autoreferenziale, del camminare in cerchio. Una volta tornati sulla scena viene ribadita la separazione: gli anziani da una parte e il popolo dall'altra. Durante il confronto fra Creonte e Antigone, il coro di vecchi crea una figura corporea, una specie di mostro a più zampe, detta "the Bosch-Maschine"<sup>95</sup>, che lentamente ingloba anche gli altri attori, come per significare la condanna dell'intero gruppo nei confronti della scelta di Antigone e la conseguente condanna. La danza bacchica che accompagna il canto, segna l'inizio della cerimonia rituale appunto in onore di Bacco – già in Brecht l'inizio della danza orgiastica coincide con la condanna di Antigone – accompagnerà lo svolgersi degli accadimenti, fino a quando il messo informerà dell'imminente disfatta di Tebe. Un attore scandisce il tempo colpendosi il ginocchio con una mano e facendo schioccare la lingua, la danza coinvolge quasi tutti gli attori che si muovono all'interno di uno spazio delimitato in due zone, dai corpi di due coppie di anziani inginocchiati. In prospettiva la loro disposizione incornicia una zona vuota che conduce là dove riposa il corpo di Polinice vegliato dalla sorella:

la ronda bacchica selvaggia che accompagna, e quindi maschera, l'esecuzione di Antigone [...] è simbolo della falsa unione dell'uomo e della donna nel sistema sociale tradizionale<sup>96</sup>.

Un'azione scenica che ricrea una confusione orgiastica, accresciuta dagli atteggiamenti di alcuni attori che si accarezzano, in un crescendo lussurioso che copre la gravità del sacrificio in atto nonostante nel confronto subito successivo tra Antigone che accusa Creonte e gli anziani della loro sete di potere, Antigone proferisca: «ieri è toccato a mio fratello, oggi a me»<sup>97</sup>. Nello spettacolo del Living Theatre non viene mantenuta la frase brechtiana sulla vittima sacrificale, e se la Weigel aveva dovuto proferire la battuta come fosse una citazione, la Malina la urla. Durante la danza, quando Antigone è condotta al sacrificio, gli anziani formano un quadrilatero e ripetono una nenia liturgica nei confronti della quale Antigone reagisce sprezzante; durante il canto riguardante la forza del destino, formano nuovamente una schiera compatta, come la facciata di un tempio, che lentamente sottomette Antigone costringendola a inginocchiarsi. Il coro continua in nenie liturgiche, a rappresentar il rituale garantito per diritto di stato, la condanna della violazione delle regole imposte, la sopraffazione. Una sopraffazione che è comunque data da un'osmosi collettiva, tanto

<sup>95</sup> Carlo Molinari, *Storia di Antigone. Da Sofocle al Living Theatre*, nota 9, p. 198.

<sup>96</sup> George Steiner, *Le Antigoni*, cit. p. 171.

<sup>97</sup> Carlo Molinari, *Storia di Antigone. Da Sofocle al Living Theatre*, cit., p.198.

che altri, voci singole che si alzano dalla schiera, possono declamare parti corali, in una completa dissoluzione del «coro-personaggio» quando i vecchi non sono più distinguibili in mezzo alla massa – solo uno di loro annuncerà l'arrivo delle truppe di Argo – sino al coro finale dove tutti, tranne Megareo, declamano l'ultima battuta e poi indietreggiano sino alla parete, con i volti pietrificati dal terrore, sopraffatti dagli applausi-spari<sup>98</sup>.

Durante l'intero spettacolo, si ripeterà a più riprese la presenza di un «coro mimico»<sup>99</sup>, ovvero di una partitura mimico-gestuale che accompagna le parole o i gesti dei protagonisti, formando insieme allegorici che incarnano simboli e significati universali: dall'imitare il volo degli avvoltoi che si avventano sul corpo di Polinice, al gesto del tapparsi la bocca, o gli occhi, o gli orecchi durante l'azione di Antigone che mima il rito delle tre libagioni sul cadavere del fratello, al formare le onde del mare o l'affondamento di una nave. In altri momenti i gesti fatti da uno o più attori sono ripetuti anche dal resto del gruppo, come a produrre una vera e propria *cassa di risonanza mimica*, che dilata lo spazio vuoto e al contempo lo riempie, che focalizza l'azione centrale senza il bisogno di oggetti, scenografia o luci, che narra più livelli di significazione, anche mettendo in difficoltà lo spettatore. La preminenza mimica fa sì che la stessa espressione facciale diventi maschera, soprattutto in Beck-Creonte che continuamente assume espressioni esagerate, da follia, a malvagità, a terrore, a lussuria, che per osmosi sono recuperate anche dai quattro anziani del coro, il quale come in Brecht, rappresenta quasi un'appendice di Creonte. In altri momenti avviene anche la formazione di veri e propri gruppi statuari, come durante la danza bacchica, la figura geometrica formata da Antigone, Polinice ed Emone per indicare allegoricamente la fittizia vittoria di Tebe:

Si tratta di una specie di monumento funebre patetico, la cui idea deriva tanto dai monumenti che si trovano nei cimiteri quanto dalle colonne totemiche a tre piani degli indiani del Nord-America: Polinice, in piedi, con gli occhi chiusi, tiene fra le sue braccia, col capo rovesciato, Antigone, dalla bocca aperta, essa stessa poggiante sulle ginocchia di Emone accucciato con le braccia incrociate, e la testa all'altezza delle ginocchia di Antigone<sup>100</sup>.

Il «coro mimico» è dato anche dalla creazione di figure sceniche create dall'insieme di corpi, come la già citata Bosch-Machine, la formazione di piramidi umane, la cosiddetta «testuggine a due piani»<sup>101</sup>, o la formazione del trono di Creonte. Nello scritto *Il teatro e la crudeltà* (1933), Artaud si riferisce ai quadri di Grünewald o Bosch, come esempi e il Living, dichiaratamente, coglie la volontaria creazione di questa crudeltà attraverso un gruppo di uomini che crei un *corpus unico*,

<sup>98</sup> Mastropasqua, *Guardare lo spettatore: l'incipit dell'Antigone del Living Theatre*, in Fernando Mastropasqua (a cura di), *Maschera e rivoluzione. Visioni di un teatro di ricerca*, BFS Edizioni, Pisa 1999, p. 124.

<sup>99</sup> Carlo Molinari, *Storia di Antigone. Da Sofocle al Living Theatre*, cit., p. 201.

<sup>100</sup> Pierre Biner, *Il Living Theatre*, cit., p. 161.

<sup>101</sup> Carlo Molinari, *Storia di Antigone. Da Sofocle al Living Theatre*, cit., p. 201.

perdendo ogni connotato o particolare, muovendosi all'unisono creando nuove figure e dando l'impressione di una terza entità, di un terzo corpo, oltre alla ricreazione anche di respiri, mugolii, di un tappeto sonoro che «non abbia paura di andare lontano quanto occorra nell'esplorazione della nostra sensibilità nervosa, con i ritmi, suoni, parole, risonanze, gorgheggi»<sup>102</sup>. Come dichiara la stessa Malina:

volevano suggerire al teatro configurazioni inaudite<sup>103</sup>.

Da questo spettacolo del Living Theatre si evince il nuovo percorso che porterà al coro postdrammatico, caratterizzato da una ricerca corporea in primo luogo e in uno sfaldamento del rapporto fra compagnia e pubblico come dell'unione identità-corpo, una nuova concezione del fare teatrale e del messaggio veicolato attraverso il collettivo artistico:

Come il dissidente la Compagnia del Living è Antigone rispetto al pubblico (la massa/stato). [...] Perciò Antigone è il personaggio del mito e del testo, che fanno da sfondo all'evento, ma, rispetto al pubblico e alla vita reale, è l'intera comunità degli attori<sup>104</sup>.

Una relazione nuova, rispetto al percorso degli spettacoli di massa, che vuole sfaldare ogni tentativo omologante, che vuole individui che si rivolgano agli altri individui, in un corpo a corpo:

Prima che i *corpi* si avventino contro il *corpo* della massa, i loro sguardi si sono incrociati. [...] Il compito, assegnato ad ogni attore, di scegliersi il nemico, tende a distinguere altri uomini nella massa, a schiodarli dalle poltrone e dal loro colosso agglomerato<sup>105</sup>.

Ciò dipende dalla particolare qualità del mito di Antigone, il quale è prima di tutto il racconto del rapporto con il corpo che deve essere liberato e non piegato a costrizioni, nei suoi umori, odori, nella sua componente sgradevole, lontana dal mito dei corpi perfetti che eseguono sequenze all'unisono, veri corpi-macchina, automi del primo novecento. Il percorso è quello della liberazione e del ritorno del rapporto con l'istinto e l'irrazionale:

<sup>102</sup> Antonin Artaud, *Il teatro e il suo doppio*, cit., p. 203.

<sup>103</sup> Cristina Valenti, "Dove gli dèi ballano". *Living Theatre: una storia lunga mezzo secolo*, in Fernando Mastropasqua (a cura di), *Maschera e rivoluzione. Visioni di un teatro di ricerca*, BFS Edizioni, Pisa 1999, p. 43.

<sup>104</sup> Fernando Mastropasqua, *Guardare lo spettatore: l'incipit dell'Antigone del Living Theatre*, in Fernando Mastropasqua (a cura di), *Maschera e rivoluzione. Visioni di un teatro di ricerca*, BFS Edizioni, Pisa 1999, p. 119.

<sup>105</sup> Fernando Mastropasqua, *Guardare lo spettatore: l'incipit dell'Antigone del Living Theatre*, in Fernando Mastropasqua (a cura di), *Maschera e rivoluzione. Visioni di un teatro di ricerca*, BFS Edizioni, Pisa 1999, p. 120.

Lo scontro fra polis e corpo è infatti, qui, anche scontro fra ordine e disordine, affidato a una tragica tessitura nella quale, sia sul piano della nausea cadaverica sia su quello della sessualità incestuosa, il corpo interpreta il ruolo dell'orrendo e del prelogico, sconfinando addirittura nelle trame di un mito che allude all'origine animale<sup>106</sup>.

Il corpo è, appunto, disordine, caos, è dionisiaco, direttamente legato al mondo ctonio, e il coro assume, da ora in poi, la possibilità eversiva del ritorno all'autenticità.

<sup>106</sup> Adriana Cavarero, *Corpo in figure. Filosofia e politica della corporeità*, Feltrinelli, Milano 2003, p. 21.

## II. La messa in scena dell'antico nel secondo Novecento

Dionisio è il dio del linciaggio riuscito.  
René Girard, *Il sacrificio*

### II. 1. *Nudi corpi*

Il Living Theatre si muove fra Brecht e Artaud, tra lo straniamento e il desiderio di un teatro della crudeltà, portando alle estreme conseguenze la «tentazione fisica della scena»<sup>107</sup>, ma, contemporaneamente, richiedendo il coinvolgimento del pubblico. Rispetto a prima si modifica il rapporto con la tragedia e, di conseguenza, con il coro. Se nella prima metà del Novecento il coro diviene *coro con funzione immersiva* – i cori di massa di Reinhardt – ora il coro assume anche qualità *straniante*, allontanandosi dalla restrizione dell'agit-prop, e l'unione di queste due categorie porta al *coro come strumento postdrammatico*. I due estremi sono dati dal gruppo autoreferenziale di Brecht alla continua osmosi fra coro, compagnia, pubblico in una moltiplicazione all'infinito e una continua osmosi fra gruppi aperti e gruppi chiusi attuati dal Living.

Prima, però, di definire il coro postdrammatico, nelle sue declinazioni che guardano al teatro contemporaneo, preme guardare alla natura della riscoperta della tragedia a partire dagli anni Sessanta. La ricerca della tragedia in questi anni è fatta come forma di contestazione politica, sociale, culturale e come riscoperta di un rito collettivo che possa modificare l'uomo, che sia il performer che lo spettatore, da integrarsi nella messa in scena. Il ritorno all'atmosfera culturale si riscopre anche nella performance, che appunto cerca di ricreare degli shock o di rompere la separazione attraverso il *sacrificio*, non inderogabilmente inteso solo scenicamente<sup>108</sup>.

Una ricreazione degli antichi riti come nel caso di Hermann Nitsch e il suo *Orgien Mysterien Theater*, sviluppato a partire dagli anni Sessanta, costituito da una serie di azioni – che durano giorni e sono state ripetute anche recentemente – eseguite all'aperto, che prevedono la presenza di più stazioni ove si manipolano carcasse di animali ricoprendo il corpo degli attori, vestiti di abiti e tuniche bianche o nudi, di sangue e interiora, come di vino o frutta matura, accanto a vere e proprie processioni, uomini che trascinano crocifissi, nella ricreazione di una sorta di *via crucis*. Nitsch è sempre presente, vestito di nero, come una sorta di direttore di scena, che guida lo svolgersi della performance e, allo stesso tempo, è coinvolto nella scena, versa sangue nella bocca degli attori, si

<sup>107</sup> Antonin Artaud, *La messa in scena e la metafisica*, in Antonin Artaud, *Il teatro e il suo doppio*, cit, nota 1, p. 156.

<sup>108</sup> Mutilazioni reali dei performer, uccisione di animali in scena, etc.

sporca a sua volta, mentre il tutto è accompagnato da «cori di urla estatiche»<sup>109</sup> accanto a quartetti di musica popolare viennese, in un previsto passaggio fra dionisiaco e apollineo.

Un ritorno al dionisiaco che riporta in auge il dramma di Euripide, *Le baccanti*, sostanzialmente dimenticato per decenni. Nel 1969, Richard Schechner e il suo *Performance Group* dà vita all'esperienza performativa del *Dionysus in 69*, un evento performativo che verrà replicato dal giugno 1968 – presso il cosiddetto *Performance Garage*, di New York – sino al luglio 1969. L'intenzione era di recuperare la qualità del rito, la ricreazione di una comunità che coinvolgesse attori e spettatori; grazie a questa esperienza, Schechner formulerà le basi teoriche del suo *environmental theater*.

Lo spazio non convenzionale, un garage appunto vicino a Greenwich Village, presentava il pavimento interamente coperto da tappeti con alcune impalcature di legno distribuite irregolarmente ove il pubblico poteva prendere posizione. Nel programma di sala si leggeva «somewhat like Euripides' The Bacchae», infatti il testo poteva presentare alcuni frammenti del dramma, come altri testi direttamente aggiunti dai singoli attori, come essere semplicemente il frutto di una serie di azioni fisiche, secondo un rapporto che si modificava di replica in replica. Gli attori potevano essere vestiti, o completamente nudi, o con semplici sospensori. Il compito era cercare di coinvolgere il pubblico, nello stesso «birth ritual», il rito di rinascita, in quanto l'intera performance era pensata come un processo di liberazione nella ricreazione di un tempo liminare, extraquotidiano. Ad esempio, quando il coro cantava alcuni rituali bacchici, le singole coreute-performer-membri del gruppo si muovevano in mezzo agli spettatori:

i performer erano tenuti a cercare di coinvolgere più membri del pubblico in dialoghi di esplorazione sensoriale, allo scopo di guidarli verso una grande libertà d'espressione interpersonale<sup>110</sup>.

Riti collettivi che potessero, appunto, sublimare la violenza e provocare una liberazione degli istinti, nutriti dal contesto storico che vedeva la progressiva presa di posizione della contestazione giovanile per cui «vecchi miti diventano la bandiera di nuovi miti»<sup>111</sup>.

Una risposta performativa alla *crisi sacrificale*, come delineata da René Girard:

<sup>109</sup> «ekstatische Schreihöre». Peter Simhandl, *Bildertheater. Bildende Künstler des 20. Jahrhunderts als Theaterreformer*, p. 106.

<sup>110</sup> «the performers were supposed to engage various members of the audience in sensory-exploration dialogues, in order to lead members of the audience toward greater freedom of interpersonal expression». William Shepard, cit. in Froma I. Zeitlin, *Dionysus in 69*, in Edith Hall, Fiona Macintosh, Amanda Wrigley (a cura di), *Dionysus Since 69. Greek Tragedy at the Dawn of the Third Millennium*, Oxford University Press, Oxford 2004, p. 55.

<sup>111</sup> Annamaria Cascetta, *Il mito secolarizzato. La scena degli anni Sessanta fra ideologia politica e utopia antropologica*, in Annamaria Cascetta (a cura di), *Sulle orme dell'antico. La tragedia greca e la scena contemporanea*, Vita e Pensiero, Milano 1991, p. 75.

ossia la perdita del sacrificio, [che] vuol dire perdita della differenza tra violenza impura e violenza purificatrice [...], da definirsi come *crisi delle differenze*, cioè dell'ordine culturale nel suo insieme<sup>112</sup>.

Secondo il suo stesso suggerimento:

Bisognerebbe innanzitutto che l'eroe si ponesse sullo stesso piano del coro, che ormai non si caratterizzasse più, come il coro stesso, se non per la propria assenza di caratteristiche<sup>113</sup>.

La ricreazione, quindi, esattamente come attuato dal Living Theater, di una massa indistinta di persone, di un'unica comunità che ricrea il sacrificio, che è il corpo dell'attore che si offre ad essere toccato, manipolato, "violato".

## II. 2. Autoreferenzialità – frontalità – multietnicità

La messa in scena tragica non guarda solo al recupero del rito ma anche ad una modernizzazione del tema, che produce, dal punto di vista del coro, una serie di soluzioni anche molto contrastanti fra loro. Si pensi ai lavori di Peter Stein e di Klaus Michael Grüber<sup>114</sup> quali *Antikenproject I* e *Antikenproject II*, quest'ultimo messo in scena al *Berlin Schaubühne* nel 1980 e replicato nel 1994. Stein recupera lo spazio del teatro antico con orchestra e altare, e una skene con il frontale del palazzo e la porta. Nella riproposizione dell'*Agamennone* utilizza un coro composto da 12 uomini, vestiti con abiti scuri e cappelli neri, che sembrano uscire dalla nostra quotidianità, con in mano il komboloi, seduti su tavoli che appartengono al nostro presente. Anche il linguaggio è modernizzato: Il secondo stasimo dell'*Agamennone* dedicato a Troia è parlato, il coro è seduto su sedie disposte a cerchio in mezzo all'orchestra, e parla tra sé attraverso mormorii recitati all'unisono, ad una persona sola o ad una parte del gruppo; tra le strofe e le antistrofe un componente del coro si posiziona al centro del cerchio, si rivolge ai presenti che, o non lo ascoltano o ridono o recuperano una sola delle sue parole e la ripetono in maniera cantilenante.

Il *Theatre du Soleil* nasce nel 1964, anch'esso è un collettivo, il coro, danzante, musicante, recitante, ne diviene il fulcro di ogni rappresentazione, presentandosi con costumi colorati recuperati dal teatro indiano e balinese e con i volti truccati (*Ifigenia in Aulide*). Una dilatazione

<sup>112</sup> René Girard, *La violenza e il sacro*, Adelphi, Milano 2000, p. 76.

<sup>113</sup> *Ivi*, p. 281.

<sup>114</sup> Vedi Hellmut Flashar, *Inszenierung der Antike: das griechische Drama auf der Bühne der Neuzeit 1585-1990*, C.H. Beck, München 1991.

verso l'*ensemble multietnico*, simile a quello presente nel teatro di Eugenio Barba, l'unico parlante è il coefore, la disposizione è frontale e i protagonisti vengono talvolta inglobati dalle azioni del collettivo. Evidente come anche nella *Medea* o ne *Appunti per un'Orestiade africana* (1968-69), ci sia una ricerca volta verso un'arcaicità etnica, un concetto di coro come popolo, una comunità frutto dell'unione di stilemi e tradizioni interculturali. Una contrapposizione di intenti, quindi, fra Stein e Minouchkine che guarda a due diverse tendenze dell'epoca contemporanea, da una parte un'osmosi culturale tendente al meticcio, dall'altra al pessimismo della perdita di comunicazione, del vero ascolto, luce chiara contro chiaroscurale, frontalità contro autoreferenzialità.

A metà degli anni Ottanta, nella trilogia di *Atrides*, La Mnouchkine aveva portato in scena un coro danzante, e musicale, colorato.

Un nuovo conflitto tra matriarcato e patriarcato<sup>115</sup> lo ritroviamo nello spettacolo *Die Mütter* di Einar Schleef, portato in scena al Frankfurt Schauspielhaus nel 1986. Il testo è il frutto dell'unione di *Supplici* di Eschilo e *Sette contro Tebe* di Euripide, lo spettacolo aveva una durata di quattro ore e rimarrà l'unica sua produzione legata alle tragedie greche. Madre è una parola chiave, che fa pensare a Dioniso, alla ricerca del femminile, al mondo ctonio. Per la prima volta Schleef sperimenta proprio quella forma teatrale che diverrà, poi, il fulcro della sua ricerca estetica: il coro. Come diretta conseguenza della sua formazione di scenografo – è stato allievo di Karl von Appen<sup>116</sup> - creò un unico spazio, togliendo tutte le poltrone eccetto che per le ultime tre file (per gli anziani e i disabili), e al loro posto inserì una pedana posta al centro della platea che collegava il palcoscenico principale con un altro palcoscenico più piccolo alla fine della sala. Il pubblico era collocato ai lati della pedana su delle gradinate, con scalini molto bassi ed ampi; lo spettacolo era costituito da tre cori femminili che agivano su tutto lo spazio a disposizione e anche tra il pubblico. I membri di ciascun coro erano vestiti allo stesso modo e con una modulazione su tre colori (bianco, nero e rosso), ed si muovevano e parlavano, cantavano, sospiravano, urlavano, all'unisono<sup>117</sup>. Nonostante ciò:

il coro non si trasformava mai in un collettivo armonioso, la tensione, invece, andava intensificandosi<sup>118</sup>.

Il coro finale dello spettacolo era costituito dal terzo e quarto canto de *I sette contro Tebe*, e presenta la chiara ricerca di Schleef di recuperare la stessa qualità del coro greco che, attraverso il

<sup>115</sup> Cfr. Helen Foley, *Bad Women: Gender Politics in Late Twentieth-Century Performance and Revision of Greek Tragedy*, in Edith Hall, Fiona Macintosh, Amanda Wrigley (a cura di), *Dionysus Since 69. Greek Tragedy at the Dawn of the Third Millennium*, cit., pp. 77-111.

<sup>116</sup> Karl von Appen (1900-1981), scenografo, divenuto famoso per la sua attività al *Berliner Ensemble*.

<sup>117</sup> Erika Fischer Lichte in Edith Hall, Fiona Macintosh, Amanda Wrigley, *Dionysus Since 69-Greek tragedy at the Dawn of the Third Millennium*, cit., p. 355.

<sup>118</sup> «the chorus never transformed itself into a harmonious collective, rather, the tension intensified». *Ivi*, p. 356.

ritmo della voce e dei movimenti e la sua possibilità di modificare lo spazio con la continua metamorfosi della disposizione spaziale, era in grado di produrre una allegoria degli accadimenti. I cori creano un vero e proprio spazio sonoro attraverso la scansione dei versi e il battere dei piedi sul palcoscenico, nel passaggio repentino da basso ad alto, da sospirato ad urlato:

L'immediata sottolineatura delle singole parole attraverso le tonalità più alte interrompe la linearità del flusso del discorso e si oppone – anche nelle canzoni parlate ripetute alla fine – a ogni tipo di omogeneizzazione della struttura melodica<sup>119</sup>.

Sempre nel 1986, il 17 giugno, nell'antico stadio di Delphi, durante l'Internacional Meeting of Ancient Greek Drama". ecco il riconoscimento mondiale del regista Theodoros Terzopoulos – fortemente influenzato da Heiner Müller e Bertolt Brecht – di cui fu allievo e con il quale iniziò la sua attività nel 1977, con lo spettacolo le *Baccanti.*, messo in scena con la compagnia da lui fondata, Attis, in onore di Cibele; la prima tragedia greca da lui messa in scena. In questa, tre attori, e quattro attrici seminudi, vestiti di sottane bianche o di abiti fatti di stracci e uncinetto, si muovono come in estasi unendo ai movimenti nello spazio, suoni gutturali, sospiri, come a ricreare un vero e proprio rito; nello spazio dell'orchestra coperto di sabbia, con la parte dei corpi superiori dipinti di bianco: il coro, con la corifea, seduta al centro:

La sua bocca è spalancata, inspira ed espira rumorosamente come gli altri personaggi. La parte alta del corpo è eretta. Alternativamente alza entrambi le braccia all'altezza delle spalle e rimanendo in questa posizione, forma un angolo retto tra il suo braccio e avambraccio come fra l'avambraccio e la mano. Il respiro ritmico e a volume alto è occasionalmente punteggiato da un colpo di tamburo<sup>120</sup>.

Dopo tale esperienza, in modo programmatico, Terzopoulos si dedicherà solo alla messa in scena di tragedie greche utilizzando alcuni tratti peculiari come la ripetizione di oggetti nello spazio, l'utilizzo di abiti di eguale forgia e colore, caratteristiche che ritroviamo identici nei rifacimenti delle tragedie greche di Müller volte anch'esse alla ricerca di un coro greco oggi:

<sup>119</sup> «Die unvermittelte Hervorhebung einzelner Wörter durch die Tonhöhe unterbricht die Linearität des Redeflusses und wirkt – gerade auch in dem ansonsten leierhaften Sprechgesang am Ende – jedweder Homogenisierung, zumal der melodischen, entgegen». Miriam Dreysse Passos de Carvalho, *Szene vor dem Palast. Die Theatralisierung des Chors im Theater Einar Schleefs*, Peter Lang Verlag, Frankfurt am Main 1999, p. 121.

<sup>120</sup> «Her mouth wide open, she breaths loudly in and out like other figures. Her upper body is erect. She alternately lifts both arms sideways to shoulder height and whilst doing so, she form a right angle between her upper and lower arm as well as her lower arm and hand. The loud rhythmic breathing is occasionally punctuated by a drumbeat» Erika Fischer-Lichte, *Transformations – Theatre and ritual in the Bacchae*, Journey with D, p. 104.

Il coro è una massa emancipata [...] è la radice del teatro.[...] Indipendentemente dal comparire in un dramma antico o moderno, il coro ha la capacità di mettere in luce un eroe, ma anche di lasciarlo nuovamente scomparire, di lasciarlo nuovamente inghiottire. Questo ha qualcosa di spaventoso<sup>121</sup>.

Alla fine degli anni Settanta assistiamo alla messa in scena dell'*Antigone* di Holderlin da parte di Christoph Nel, allo Schauspiel di Francoforte, come suggello della riflessione sugli eventi terroristici della RAF. I canti del coro vengono drasticamente ridotti, ne rimarranno due, – rimane il famoso canto “Ungehuer ist viel. Doch nichts/Ungeheuerer, als der Mensch” – in collaborazione con il dramaturg Urs Troller i cori vengono letti da un'unica attrice, Claire Kaiser, illuminata a malapena da una lampada da ufficio con il paralume di colore verde, posta a terra e intorno a lei un gruppo di sei persone, un vero e proprio «Anti-Chor»<sup>122</sup>, che avrà il merito di influenzare gran parte della scena degli anni Ottanta e Novanta:

una sgangherata brigata di ubriachi: sei figure nevrotiche e demenziali (quasi alla Bernhard) – il turista tedesco in pantaloncini corti, camicia hawaiana e immancabile cappello veneziano con nastro, i due clown, la spogliarellista biondo platino, abito scintillante e mantellina trasparente, il rockettaro fasciato in pelle e il funzionario in smoking – che degradano il sacro culto di Dioniso [...] alla degenerata misura neocapitalistica del Carnevale di Colonia<sup>123</sup>.

Un gruppo che, come un elemento di disturbo, si aggira per la scena schiamazzando e cantando, dissacrando più volte la messa in scena, dalla vestizione di Antigone prima del suo rifugiarsi nella caverna, con un abito giallo squillante da discoteca, all'inglobamento di Creonte nel gruppo a fine spettacolo, con il preciso scopo di rappresentare lo svuotamento di senso della contemporaneità:

[Christoph] Nel vuole mostrare la quotidiana uccisione dei sentimenti, l'indifferenza già diffusa dallo Zeitgeist a petto dei problemi del tempo che si stanno facendo sempre più grossi<sup>124</sup>.

<sup>121</sup> «Der Chor ist eine emanzipierte Masse. [...] ist die Wurzel des Theaters. [...]Unabhängig davon, ob er einem antiken oder einem modernen Stück erscheint, hat der Chor die Fähigkeit, einen Helden hervorzubringen, aber auch die, ihn wieder verschwinden zu lassen, ihn wieder zu verschlingen. Das hat schon etwas Erschreckendes». Frank M. Raddatz, *Der Chor ist eine emanzipierte Masse. Ein Gespräch mit dem griechischen Regisseur Theodoros Terzopoulos*, in «Theater der Zeit», n. 4, April 2006, p. 26.

<sup>122</sup> Detlev Baur, *Der Chor im Theater del 20. Jahrhunderts*, cit., p. 167.

<sup>123</sup> Claudio Longhi, *Antigone o Della Germania. Per una “storia” delle “rappresentazioni” di Antigone in area tedesca del secondo Novecento*, in Roberto Alonge (a cura di), *Antigone, volti di un enigma. Da Sofocle alle Brigate Rosse*, cit., p. 317.

<sup>124</sup> S. Diehl, *Kreon in der Karnevalgesellschaft*, in «Frankfurter Allegemeine Zeitung», 6 novembre 1978 e R. De Monticelli, *Divide il teatro delle due Germanie l'Antigone di Francoforte*, in «Corriere della Sera», 1 maggio 1979, in Claudio Longhi, *Antigone o Della Germania*, cit., p. 318.

Appunto un anti-coro, che guarda alla coesione come ad una vacua bestialità, un non-senso infinito. Una completa disgregazione della società. Il coro muore come entità e diviene pura rappresentazione di un gruppo corale; una tendenza alla *dissoluzione del coro* in senso straniante e grottesco, come portatore di frammenti di realtà che uccidono il fare scenico, per renderlo ancora più autentico<sup>125</sup>.

<sup>125</sup> Il pensiero corre immediatamente a *Gente di Plastica* o a *Barboni* di Pippo del Bono.

### III. Apollonio e la prassi del coro

Coro come luogo degli automatismi.  
Mario Apollonio

Nel precedente capitolo si è cercato di delineare come, all'inizio del Novecento, nella riscoperta del rito e della forza demiurgica del coro rientrasse anche la tendenza a ricercarlo come fondatore di comunità, come esempio di istanze morali e civili sino alla deriva degli spettacoli di massa dei totalitarismi. La qualità è la ricerca di una nuova relazione teatrale che guarda all'appello alla festa di Rosseau, come agli esempi della Rivoluzione Francese, uniti nelle istanze wagneriane. Si è anche delineato come vi fosse una doppia tensione nell'uso del teatro come educatore del popolo, ovvero nella ricerca di un coinvolgimento dello spettatore attivo nel teatro epico o nella pericolosa deriva verso la manipolazione dinamica, in particolare fra coro con funzione straniante e coro con funzione immersiva.

Una dicotomia che torna in modo lampante nella rottura dei rapporti fra Giorgio Strehler e Mario Apollonio, riguardo proprio alla concezione del personaggio collettivo<sup>126</sup>, inteso come teatro in platea e come partecipazione del pubblico, che per Strehler, era «pubblicitaria e moralistica»<sup>127</sup>.

Com'è risaputo, il compendio di Apollonio, intitolato *Storia del teatro italiano*, è modulato sulla:

presenza del coro, quale centro per la parola *teatrica* del demiurgo poeta, mediata attraverso la voce dell'interprete che si scopre proprio grazie al verbo poetico<sup>128</sup>.

In effetti Apollonio aveva colto ciò che era la questione della riteatralizzazione del teatro del primo Novecento:

non era affatto pacificato e ordinato il suo pensiero, che nasceva da impulsi visionari – il rito, il coro – e che di per sé cercava la forma rigorosa e disadattata dell'illuminazione<sup>129</sup>.

<sup>126</sup> Il mito del coro è ravvisabile anche in un regista come Orazio Costa, profondamente legato al recupero dell'oratorio. Cfr. Paola Puppa, *Teatro e spettacolo nel secondo Novecento*, Laterza, Bari 2003, pp. 41-42.

<sup>127</sup> Claudio Meldolesi, *Fra Totò e Gadda. Sei invenzioni sprecate del teatro italiano*, Bulzoni, Roma 1987, p. 106.

<sup>128</sup> Paola Puppa, *Storia e storie del teatro*, in Roberto Alonge, Guido Davico Bonino (a cura di), *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, vol. III, *Avanguardie e utopie del teatro. Il Novecento*, Einaudi, Torino 2001, p. 1270.

<sup>129</sup> Claudio Meldolesi, *Fra Totò e Gadda. Sei invenzioni sprecate del teatro italiano*, cit., p. 90.

Negli anni Cinquanta<sup>130</sup>, fra il 1956 e il 1959, invece, attraverso la rivista «Drammaturgia» e l'impegno nel circolo drammaturgico che si radunava alla Rotonda dei Pellegrini a Milano, Apollonio delinea la prassi del coro nel teatro, secondo una partecipazione attiva alla creazione dello spettacolo:

Le riunioni del circolo dovevano svolgersi secondo un preciso ordine: dapprima la riunione di saggio, in cui si prendeva conoscenza preliminare e critica del testo, poi quella di regia, che doveva tradurre in atto il testo e la sua interpretazione, decidendo il programma di lavoro e la distribuzione delle parti, con ruoli di autori, attori e pubblico intercambiabili fra i soci, e infine [...] le prove e realizzazione dello spettacolo, prima all'interno e poi eventualmente all'esterno del circolo, comunque in contesti di pubblici già coralmemente educati e preparati<sup>131</sup>.

Attraverso un ridotto numero di abilitati all'iscrizione al circolo, Apollonio sperava in una propagazione di circoli drammaturgici su tutto il territorio italiano, con un preciso inserimento del teatro nel tessuto sociale. Se la sua esigenza fallì, il suo insegnamento fu colto dai suoi allievi tanto da poter affermare che, nella contemporaneità:

resta l'esigenza di un rito profondo, di un'esperienza comunitaria della festa e della vita come coro. Per questo il teatro sociale si occupa dell'animazione teatrale e della drammaturgia di comunità, allo scopo di trasformare tutti gli uomini in attori. Con corpi individuali costruisce corpi sociali. Se l'identità dell'uomo moderno (e postmoderno) è indefinita, tutta da costruire, la stessa cosa vale per il corpo sociale. La sua identità è tutta da costruire<sup>132</sup>.

Non è questa la sede per ripercorrere nella pratica, in oltre quarant'anni, quali prassi e metodi abbia assunto il teatro sociale, quali dicotomie metodologiche e teoriche<sup>133</sup>, ma preme guardare alla prassi di Apollonio, a cosa lasciò scritto sulla pagina in quegli anni, alle sue intuizioni, per darvi una nuova luce, appunto, in una storia del coro teatrale, come strumento performativo. Sin dalle prime pagine afferma programmaticamente:

Noi crediamo all'apporto intrinsecamente attivo di un pubblico: per questo lo chiamiamo coro!<sup>134</sup>

<sup>130</sup> Tra le altre anche una serie di *performances* sostenute dall'Università cattolica, ove era la sala a divenire coro. Paola Pupa, *Teatro e spettacolo nel secondo Novecento*, cit., p. 216.

<sup>131</sup> Claudio Bernardi, *Il teatro sociale. L'arte tra disagio e cura*, Carocci, Roma 2004, pp. 39-40.

<sup>132</sup> *Ivi*, p. 117.

<sup>133</sup> Si rimanda alla serie di pubblicazioni riguardo al teatro d'animazione e al rapporto fra teatro e disagio di Cristina Valenti, fra le più recenti Cristina Valenti, *La sfida del teatro in carcere*, «A. Rivista Anarchica», 2009, pp. 35-42, *Il teatro dei risvegli "Prove di drammaturgia"*, XIV, 2, Titivillus, Corazzano 2008, pp. 33, [curatela], *Il teatro e disagio*, in «Economia della Cultura», XIV, 2004.

<sup>134</sup> Mario Apollonio, *Storia, dottrina, prassi del coro*, Morcellania, Brescia 1956, p. 16.

Un'identificazione, quindi, completa fra coro e pubblico attivo, che potrebbe indurre a giudicare subito l'intera riflessione come inutile ai fini della nostra analisi. In realtà, in più punti si inseriscono elementi illuminanti sulla natura del personaggio collettivo in scena, come elemento a sé e, quindi, non come pubblico-coro, ovvero come pubblico reso attivo e partecipe. Ad esempio si enuclea il rischio di un'immagine sterile:

Coro come gruppo umano che celebra in sé l'immagine<sup>135</sup>.

In quanto può assumere la qualità del sogno se si sottrae alla contingenza, o il coro potrebbe bastare a se stesso nell'esaltazione del gruppo, per cui lo studio dello strumento deve guardare allo svilupparsi della società, inscindibilmente unita alla sua modellazione estetica<sup>136</sup>. Il coro attraverso la danza, la musica, la parola, da legarsi al ritmo, solo «esprimendosi, prende consapevolezza di sé»<sup>137</sup>, quindi, si ribadisce, che il coro, al contrario del personaggio, esiste solo nella sua espressione, per questo è così indefinibile nella forma. O, ancora, ecco definita la funzione immersiva, come volontà di ripetere ciò che avviene sulla scena:

La vicenda del coro si svolge dunque dalla mimesi al rapporto e dal rapporto alla consapevolezza. L'azione suscita l'azione, il primo moto dell'uomo è, come nel bambino, la *ripetizione del gesto*; ma la ripetizione assume valore di nesso e rivelazione di individualità attiva solo attraverso un riconoscimento di valore: stabilirlo è il compito del coro<sup>138</sup>.

Il coro è, quindi, il luogo degli automatismi, di quei comportamenti inconsci collettivi la cui rivelazione può contribuire a svelarci se questi comportamenti siano positivi o negativi, se l'intento sia didattico, oppure se semplicemente volto a mostrare lo stato di coesione della società.

<sup>135</sup> Mario Apollonio, *Storia, dottrina, prassi del coro*, Morcellania, Brescia 1956, p. 25.

<sup>136</sup> *Ivi*, p. 27.

<sup>137</sup> *Ivi*, p. 30.

<sup>138</sup> *Ivi*, p. 117. Corsivi nostri.

## Capitolo quarto

### CHORTHEATER. DEFINIZIONE DI UN MODELLO

La parola deve comunicare *qualcosa* (fuori di se stessa). Ecco il vero peccato originale dello spirito linguistico.

Walter Benjamin

#### I. Il coro come strumento postdrammatico

##### I. 1. Il predrammatico

Si afferma, durante l'epoca postmoderna<sup>1</sup>, una nuova tendenza della letteratura – conseguentemente una nuova struttura drammaturgica – che non nasce da una ripresa solo del coro, anche se dichiarata, ma dall'attuazione di una decostruzione del concetto di personaggio, come dello stesso linguaggio che progressivamente diviene una contaminazione di termini di varia natura, stridenti. Ciò deriva dalla rottura di alcuni stilemi, dalla progressiva sfiducia nei confronti dei poteri costituiti e delle loro strutture di controllo, l'irrompere della consapevolezza dell'inconscio, nella lacerazione del significato di individuo e di identità, nel rapporto singolo/collettivo, come nel confronto/scontro fra i generi sessuali come fra le classi sociali.

Vi sono stati profeti del nuovo percorso, in rapporto alla letteratura e all'azione teatrale, profeti che anche se positivamente recepiti o del tutto rifiutati in vita, sembrano in realtà inviare un messaggio solo al secondo Novecento.

Il desiderio di *irrazionale*, come delineato nel secondo capitolo, richiede la fondazione dell'evento teatrale come *Erlebnis*, esperienza, come momento vivificante e demiurgico che porti a un'estasi, a un'uscita fuori da sé. Ciò rientra nella riscoperta del rito, nella fascinazione per l'esotico, nella lenta fondazione degli studi antropologici e psicoanalitici, nel forte interesse dell'espressione del corpo nello spazio. Il corpo torna protagonista, come espressione dell'interiorità e come ponte di unione con i ritmi biologici e naturali. Il coro, in questo clima culturale, assume portata di *manipolazione dinamica*, strumento che incentivi l'immedesimazione dello spettatore, che rompa la separazione fra scena e platea, che costituisca un substrato ritmico sonoro e spaziale, immersivo.

<sup>1</sup> La condizione postmoderna «designa lo stato della cultura dopo le trasformazioni subite dalle regole dei giochi della scienza, della letteratura e delle arti a partire dalla fine del XIX secolo». Jean-François Lyotard, *La condizione postmoderna*, Feltrinelli, Milano 2007, p. 5.

Una manipolazione dinamica ravvisabile anche nel suo opposto, il coro agit-prop che rappresenti l'operaio stesso che siede anche fra il pubblico come le singole classi sociali, che mostri attraverso l'uso del linguaggio poetico e dei movimenti simmetrici e stilizzati, concetti universali di rivendicazione dei diritti fondamentali, che abbia funzione straniante, di commento e, conseguentemente, che sia uno strumento per eccellenza didattico.

Contemporaneamente all'uso del personaggio, e dell'evento spettacolare, con fini propagandistici, già all'inizio del Novecento appare il terzo filone, la sfiducia nel linguaggio come portatore di senso, come nella verità della rappresentazione teatrale nutrita dal confronto dialettico fra *dramatis personae*. Un percorso che non elimina altro, anzi che ne è complementare, l'altro lato della medaglia di un lento e progressivo sfaldamento dei rapporti sociali, una disintegrazione del senso della collettività, che porta o alla manipolazione diretta attraverso i totalitarismi, o all'imposizione di un collante sociale da parte degli stati, un'omologazione di massa per mezzo dei nuovi mezzi di comunicazione, in un crescendo dalla radio, al cinematografo sino alla televisione, che produce la dilaniante consapevolezza che:

Ognuno è rinviato a sé. E ognuno sa che questo sé è ben poco<sup>2</sup>.

In questa perdita dei punti di riferimento e della fiducia nel confronto, la stessa legittimazione del sapere «perde il suo senso univoco»<sup>3</sup>, in una moltiplicazione dei piani che si vogliono rendere attraverso l'uso del collage, del frammento, del pastiche come ad esempio nel Dadaismo, o anche in una drammaturgia che sia diretta espressione dell'urlo primordiale – *Urschrei* – della infelice condizione umana a causa del tradimento dei «padri», come nell'Espressionismo.

Ancora prima, se Nietzsche aveva delineato, profeticamente come «la lacerazione del *principium individuationis*» dia origine a «un fenomeno artistico»<sup>4</sup>, quindi alla centralità del coro come fulcro dell'evento teatrale, proprio nel suo essere artefice e simbolo dello smembramento del dio, dello *sparagmos*, pochi anni dopo Maurice Maeterlinck (1862-1949), avrebbe prodotto una metamorfosi della natura del dramma, rendendolo pre-aristotelico, in quanto al contrario della nozione di mimesi delle azioni, ecco il cosiddetto, da lui stesso definito, *dramme statique*, ove assume nuova centralità la categoria della *situazione*<sup>5</sup>. Nel dramma *I ciechi* (*Les aveugles*, 1891):

Il linguaggio si fa autonomo, e sparisce il suo carattere essenzialmente drammatico, che è quello di essere legato ad un punto di vista, a una persona determinata; il linguaggio non è più espressione di un singolo

<sup>2</sup> Jean-François Lyotard, *La condizione postmoderna*, Feltrinelli, Milano 2007, p. 31.

<sup>3</sup> *Ivi*, p. 58.

<sup>4</sup> Friedrich Nietzsche, *La nascita della tragedia*, cit., p. 29.

<sup>5</sup> Peter Szondi, *Teoria del dramma moderno 1880-1950*, Einaudi, Torino 2002, p. 46.

individuo che attende una risposta, ma è il riflesso dello stato d'animo che domina tutti. La sua distribuzione in «battute» non corrisponde ad un dialogo, come nel dramma vero e proprio, ma riflette unicamente l'incertezza nervosa del non-sapere. Esso si può leggere e ascoltare senza bisogno di sapere chi sta parlando; il suo carattere essenziale è l'intermittenza, e non il suo rapporto a un io attuale<sup>6</sup>.

Una drammaturgia corale, senza la presenza dell'eroe, ma tesa alla creazione di un linguaggio continuo, universale, che nasconde fra le maglie della semplicità lessicale e strutturale, i temi del destino e dell'esistenza. E tornano in mente le traduzioni di Hölderlin, e le riflessioni di Walter Benjamin, *Die Aufgabe des Übersetzers* (Il compito del traduttore, 1923), che riprendendo l'appello di Mallarmé ad una lingua messianica che induce al rifiuto della mediazione della traduzione, riflette sulla trasposizione da un piano all'altro, da una lingua all'altra del *Sinn* (senso) primario e di come una tale azione presupponga la dilatazione della sintassi e, soprattutto, il fatto che le versioni hölderliniane siano «archetipi della [...] forma»<sup>7</sup>, ovvero ritornino alle origini, al pre-drammatico.

Hans-Thies Lehmann, nel suo compendio *Theater und Mythos*, si pone in diretta polemica con il postulato aristotelico del primato del dramma. Il teatro antico è, nella sua essenza, pre-drammatico<sup>8</sup>, esso può rompere le norme della rappresentazione scenica attraverso strutture corali che, appunto, già subito dopo il V secolo a. C. non erano più comprese e, quindi, come dimostrato nel primo capitolo di questa tesi, ridotte ad intermezzo.

Il ritorno della struttura corale sia sul piano drammaturgico che performativo, dipende proprio dalla nuova condizione dell'individuo, dal ritorno a componenti rituali, come, però, dalla progressiva impossibilità ad accettare la realtà quotidiana, l'azione dell'uomo che annienta altri uomini, per cui:

L'«identificazione» con i grandi nomi, con gli eroi della storia contemporanea si fanno più difficili<sup>9</sup>.

Non solo, la mancata «identificazione» con il proprio stesso corpo, il non riconoscere l'unione di linguaggio e senso, portano a nuove forme di rappresentazione, «verso un teatro di là dal dramma» che sono, quindi «*postdrammatiche*»<sup>10</sup>. Un'unione fra pre e post-drammatico che si testimonia per mezzo di una serie infinita di categorie, legate al concetto di performance, di rapporto con i nuovi

<sup>6</sup> Peter Szondi, *Teoria del dramma moderno 1880-1950*, Einaudi, Torino 2002, p. 48.

<sup>7</sup> *Ivi*, p. 511.

<sup>8</sup> «wesentlich prä-dramatisch» in Hans-Thies Lehmann, *Theatre und Mythos. Die Konstitution des Subjekts im Diskurs der antiken Tragödie*, Verlag der Autoren, Stuttgart 1991, p. 2.

<sup>9</sup> Jean-François Lyotard, *La condizione postmoderna*, Feltrinelli, Milano 2007, p. 31.

<sup>10</sup> «Die erwähnten Formen des neuen und neuesten Theaters der (Post-)Moderne weisen ihrerseits in die Richtung eines Theaters jenseits des Dramas, sie sind *postdramatisch*.» *Ivi*, p.2.

media, di una nuova estetica della rappresentazione. All'interno di questi infinite definizioni è contenuta anche quella di *Chortheater*:

Le figure parlano quindi non tanto l'una verso l'altra, ma così per dire tutte nella stessa direzione<sup>11</sup>.

Una frontalità corale, quindi, come è stata definita da Georges Banu, che assume, prima di tutto, una «funzione d'appello»<sup>12</sup>, il chiaro desiderio di modificare la realtà circostante attraverso l'evento scenico. Guardare a un ritorno del coro come semplice mancanza di comunicazione fra i singoli personaggi sembra riduttivo, esattamente come la funzione d'appello che già era presente nel teatro come podio di Brecht e Piscator, come la volontaria rottura della suddivisione fra scena e platea, ciò è già stato ottenuto ad inizio del Novecento. Si pensi all'uso del pubblico in quanto coro, nelle riflessioni di Apollonio, al lavoro sperimentale di Grotowski, o anche alla nuova estremizzazione del teatro come rito, chiamata a inizio Novecento, ma portata alle estreme conseguenze dopo il secondo conflitto con la performance. Tutti questi esempi possono essere racchiusi sotto l'etichetta, appunto di *Chortheater*, di coro-teatro, mentre il *coro come strumento postdrammatico* assume sue caratteristiche peculiari.

## *1.2. Dal predrammatico al prediscorsivo. «La musica del senso»*

Accanto, quindi, alla volontaria creazione di un evento a metà fra rito e teatro, alla *Raumerlebnis*, o all'uso del coro come strumento straniante che non presuppongono una sfiducia nel linguaggio o nell'evento rappresentativo, si delinea, lentamente il terzo percorso che porta alle estreme conseguenze l'ambivalenza della vocalità, che in occidente è stata identificata come diretta espressione del Logos – J. Derrida ha, appunto, indicato come nella storia della metafisica occidentale la voce sia divenuta simbolo dell'autoconsapevolezza del Logos<sup>13</sup> - attraverso una musicalità che rompe il linguaggio e il senso, e che si distanzia dalla coscienza per divenire esperienza:

Coscienza di aver da dire come coscienza di nulla, coscienza che non è indigente, ma soffocata del tutto. Coscienza di nulla, partendo dalla quale ogni coscienza di qualcosa può arricchirsi, prendere senso. E può

<sup>11</sup> «Die Figuren reden dann nicht so sehr aneinander vorbei, sondern sozusagen alle in die gleiche Richtung», Hans-Thies Lehmann, *Postdramatisches Theater*, cit., p. 233.

<sup>12</sup> "fonction d'appel". Georges Banu, *Solitude du dos et frontalité chorale*, in «Alternatives théâtrales», n. 76/77, ottobre 2003, p. 15.

<sup>13</sup> Jacques Derrida, *Della grammatologia*, Jaca Book, Milano 1998.

sorgere ogni parola. Perché il pensiero della cosa come *quello che essa è* si confonde già con l'esperienza della pura parola; e questa con l'*esperienza stessa*<sup>14</sup>.

E, ancora:

L'essere si nasconde nel non detto del testo, ovvero nei vuoti tra le parole, nei significati sottintesi ai segni, alla struttura grammaticale. [...] l'essere nel testo è solamente una traccia, un richiamo lontano e accennato<sup>15</sup>.

Il testo deve essere, quindi dilatato, deve cogliere in se anche quei vuoti, quei legami che possono essere portati alla luce attraverso un nuova musica, in quanto la parola non non è più sufficiente. Il desiderio di ritmo, di linguaggio poetico era già presente in Rilke, come in Maeterlinck, ma, ora, ciò che in realtà accade è un ulteriore passaggio dal *predrammatico* al *prediscorsivo*. Le voci divengono respiro, urlo, si avvicinano alla vocalità infantile in cui, secondo Kristeva, rimane traccia della *chora semiotica*, per cui viene attuato uno:

spazio ritmico, scatenato, irriducibile a un'intelligibile traduzione verbale, musicale, anteriore al giudizio<sup>16</sup>.

Siamo lontani dal Rhabarber-Gemurmel dei Meininger, la creazione appunto di un tappeto sonoro che di l'idea di un quadro realistico, un pezzo di realtà portato sulla scena, come l'emissioni vocali di varia natura, da bisbigli a urla, in Reinhardt, ove l'impiego di questi "trucchi" – come stigmatizzati dai contemporanei – era fatto allo scopo di rendere il vissuto spettacolare simile all'estasi, un nuovo rito collettivo unificante e, soprattutto, come contorno all'azione degli eroi con i quali era ancora possibile identificarsi. Ora, questo volgersi al prediscorsivo è l'aperta denuncia della realtà circostante, la ricerca di una nuova catarsi liberatoria, del senso nascosto dietro alle cose:

Quale utopia? Quella di una musica del senso; intendo dire che nel suo stato utopico la lingua sarebbe come allargata e persino *snaturata*, fino a formare un immenso tessuto sonoro in cui l'apparato semantico si troverebbe irrealizzato; il significante fonico, metrico, vocale, si dispiegherebbe allora in tutta la sua sontuosità, senza che un segno abbia mai a staccarsene ( e venga a naturalizzare questo puro distendersi del gioire), ma anche – e là è il difficile – senza che il senso vena brutalmente congedato, dogmaticamente forcluso, cioè: castrato<sup>17</sup>.

<sup>14</sup> Jacques Derrida, *La scrittura e la differenza*, Einaudi, Torino, 1990, p. 11.

<sup>15</sup> Jacques Derrida, *La scrittura e la differenza*, Einaudi, Torino, 1990, p. 234.

<sup>16</sup> Julia Kristeva, *La rivoluzione del linguaggio poetico*, Marsilio, Venezia 1979, p. 34.

<sup>17</sup> Roland Barthes, *Il brusio della lingua – La cronaca*, Comune di Reggio Emilia, Reggio Emilia 1984, p. 7.

Un musica del senso, quindi, che sia anche il mezzo eversivo per cogliere il vero significato, contro l'imbrigliamento della sintassi e, soprattutto, che si sollevi rispetto all'eccessiva comunicazione, al bombardamento continuo di informazioni che è, invece, simile al borbottio:

Borbottare è un messaggio due volte mancato [...] non è veramente lingua, né fuori di essa: è un rumore di linguaggio comparabile alla serie di battiti con cui un motore fa intendere che è in cattivo stato: è questo il senso del colpo avvolto, segno sonoro di un fallimento che si profila nel funzionamento dell'oggetto<sup>18</sup>.

Il messaggio che invece giunge è, ancora «un'entità musicale: *il brusio*»<sup>19</sup>. Una ricerca del senso che guarda alle sperimentazioni di allora in ambito musicale e non solo – John Cage – ma che coglie, insieme, il nuovo rapporto con la lingua e il significato, che richiede un terzo elemento, il suono. Un suono che si discosti dalla semplice intonazione, che sia la ricerca della nuova significazione attraverso «la voce che viene lavorata, cercando di snaturarne il senso»<sup>20</sup>. Un primato della voce rispetto alla parola che può permettere:

una prospettiva che non solo può focalizzarsi su una forma primaria e radicale di relazione non ancora catturata dall'ordine del linguaggio, ma è soprattutto in grado di precisarla come *relazione d'unicità*. Nient'altro che questo è, del resto, il senso che la sfera vocalica consegna alle parole giacché la parola è appunto la sua destinazione essenziale. E si tratta ovviamente, di un senso che, tramite le parole, transita dall'ontologia alla politica<sup>21</sup>.

La voce, la sua elaborazione, è un'attività concreta nella società, presuppone un mettersi in relazione con l'altro, presuppone una materia che sia modificabile nel qui e ora e non imposta dall'alto, nella ricerca della:

*affermazione* nietzschiana, l'affermazione gioiosa del gioco del mondo e dell'innocenza del divenire, l'affermazione di un mondo di segni senza errore, senza verità, senza origine, aperto ad una interpretazione attiva<sup>22</sup>.

Il ritorno all'insieme corale di voci come momento fondante di una riflessione, come il completo dispiegamento della possibilità e un muoversi libero dall'individuo al collettivo, dall'io al noi, nella

<sup>18</sup> *Ivi*, p. 5.

<sup>19</sup> *Ivi*, p. 6.

<sup>20</sup> *Ivi*, p. 8.

<sup>21</sup> Adriana Cavarero, *A più voci. Filosofia dell'espressione vocale*, Feltrinelli, Milano 2005, p. 23.

<sup>22</sup> Jacques Derrida, *La scrittura e la differenza*, Einaudi, Torino, 1990, p. 375.

positività della dissoluzione delle leggi e dei sistemi attraverso cui guardiamo il mondo per ritornare ad una semiosi attiva, in fieri. Artaud nel saggio *La messa in scena e la metafisica* (1931), imprecava contro il sistema rigido della rappresentazione teatrale come puro dialogo:

Come è possibile che a teatro, almeno quale lo conosciamo in Europa, o meglio in Occidente, tutto ciò che è specificamente teatrale, ossia tutto ciò che non è discorso e parola, o – se si preferisce – tutto ciò che non è contenuto nel dialogo (e il dialogo stesso considerato in funzione delle sue possibilità di sonorizzazione sulla scena, e delle *esigenze* di tale sonorizzazione) debba rimanere in secondo piano? [...] come è possibile dunque che l'Occidente non sappia vedere il teatro sotto una prospettiva diversa da quella del teatro dialogato?<sup>23</sup>

E, poche righe dopo, spiega il sistema per ricercare un nuovo evento teatrale, che guardi a un diverso uso del linguaggio articolato:

Fare la metafisica del linguaggio articolato significa indurlo ad esprimere ciò che di solito non esprime; significa servirsene in modo nuovo, eccezionale e inusitato, significa restituirgli le sue possibilità di scuotimento fisico, significa *frazionarlo e distribuirlo attivamente nello spazio*, significa prendere le intonazioni in modo assolutamente concreto restituendo loro il potere originario di sconvolgere e manifestare effettivamente qualcosa, significa ribellarsi al linguaggio e alle sue fonti bassamente utilitarie, alimentari si potrebbe dire, alle sue origini di bestia braccata, significa infine considerare il linguaggio sotto forma di *Incantesimo*<sup>24</sup>.

Lo «scuotimento fisico», l'abbandonarsi alla «*tentazione fisica*»<sup>25</sup>, presuppone proprio il distribuire il linguaggio nello spazio. Una distribuzione che può essere attuata attraverso il coro, attraverso non solo la snaturazione del collegamento delle sintassi, degli accenti, il repentino cambio di tonalità ma anche attraverso la dislocazione dei corpi che parlano all'unisono in punti differenti, o secondo un'interpunzione fra più gruppi corali, o la frammentazione di uno stesso testo fra più individui in sequenze precise.

L'eliminazione dell'unione del corpo-voce, porta ad una evidenziazione del significato sotteso, e così, appare possibile che il coro divenga lo strumento della musica del senso, per questo insieme di voci e corpi dilatati, moltiplicati:

<sup>23</sup> Antonin Artaud, *Il teatro e il suo doppio*, cit., p. 155.

<sup>24</sup> *Ivi*, p. 163.

<sup>25</sup> *Ivi*, nota 1, p. 156.

Il brusio [...] implica infatti una comunità di corpi: nei rumori del piacere che «va» non si dà voce che si leva, che guida o si apparta, non si costituisce nessuna voce<sup>26</sup>.

La voce diviene collettiva, non più identificativa di un singolo di una singola identità, provocando, nel teatro, un metamorfosi estetica:

l'estetica della rappresentazione è sostituita da un'estetica della presenza, che risulta da una specifica fusione di testualità, corporeità e vocalità<sup>27</sup>

Il linguaggio dialogico, specifico della rappresentazione, diviene in realtà un monologo corale, frutto di una polifonia, mentre la dramatis persona si dissolve in insiemi corporei, appunto un corpo fatto di corpi.

### I. 3. Corpo fatto di corpi

Ulrike Haß, in un saggio dedicato proprio a *Sportstück*, lo spettacolo diretto da Einar Schleeff basato sull'omonimo testo di Elfriede Jelinek – che analizzeremo nel seguente capitolo – definisce la nuova forma del *Chör-Körper* (coro-corpo) partendo dal *Ding-Körper*<sup>28</sup>, dall'oggetto-corpo, in quanto proprio nel testo della Jelinek si attua una aspra critica contro il rapporto snaturato con il corpo dell'epoca contemporanea, contro l'ossessione sportiva, contro il bisogno di una macchina muscolare prestante che nasconde, in realtà, la mancanza di una reale identità. L'anonimato è attuato attraverso lunghe sequenze corali, fisiche e vocali, che ricordano le dimostrazioni sportive degli spettacoli di massa di inizio Novecento. In effetti, la snaturazione del rapporto con il corpo, che è dilaniato, trasformato, non accettato nei suoi odori, nei suoi difetti può essere rappresentato da una serie di meccanici movimenti tutti uguali. Al contempo, ci ricorda come la comunità sia fatta di corpi, come la radice corpo si nasconda nel concetto di corpo dello stato, di corporativismo:

<sup>26</sup> Roland Barthes, *Il brusio della lingua – La cronaca*, Comune di Reggio Emilia, Reggio Emilia 1984, p. 6.

<sup>27</sup> «die Ästhetik der Repräsentation abgelöst wird durch eine Ästhetik der Präsenz, die aus einem je spezifischen Zusammenspiel von Textualität, Körperlichkeit und Stimmlichkeit resultiert». Ulrike Haß, *Im Körper des Chores. Zur Uraufführung von Elfriede Kelineks «Ein Sportstück» am Burgetheater durch Einar Schleeff*, in Erika Fischer-Lichte, Doris Kolesch, Christel Weiler (a cura di), *Transformationen. Theater der neunziger Jahre, Recherchen 2, Theater der Zeit*, Berlin 1999, p. 78.

<sup>28</sup> Ulrike Haß, *Im Körper des Chores. Zur Uraufführung von Elfriede Kelineks «Ein Sportstück» am Burgetheater durch Einar Schleeff*, in Erika Fischer-Lichte, Doris Kolesch, Christel Weiler (a cura di), *Transformationen. Theater der neunziger Jahre, Recherchen 2, Theater der Zeit*, Berlin 1999, p. 74.

La voce corale significa la manifestazione di suoni non-solo-individuali di una pluralità vocale e al contempo la fusione dei corpi individuali in una quantità come «forza»<sup>29</sup>.

Una forza che può essere positiva come negativa, che ci ricorda l'esistenza del materico in una società che viaggia ormai nel virtuale, che impone lo sguardo proprio sull'oggetto ormai dimenticato:

Il corpo postdrammatico si contraddistingue attraverso la sua presenza, non attraverso la capacità di significare qualcosa<sup>30</sup>.

Una presenza che è un insieme:

Il corpo dell'uomo è più grande e più vasto, più esteso di quanto l'occhio immediato non lo sveli e lo concepisca quando lo vede. *Il corpo è una moltitudine impazzita*, una specie di baule a soffietto che non può mai aver finito di rivelare quello che racchiude. Ed esso racchiude tutta la realtà. Il che vuol dire che ogni individuo che esiste è tanto grande quanto tutta l'immensità e può vedersi in tutta l'immensità<sup>31</sup>.

La forza eversiva del corpo umano può essere ottenuta attraverso la creazione di un corpo dilatato, paradossalmente la lacerazione dell'identificazione contribuisce ad una nuova manifestazione dell'uomo:

Nel piacevole e nello spaventoso della corporeità manifestata il nuovo teatro genera un'antropofania, ove l'uomo, senza chiamare in causa alcuna trascendenza metafisica o religiosa, appare come un potenziale infinito e di infinita vulnerabilità<sup>32</sup>.

Il coro come strumento postdrammatico – di cui daremo esempi nel seguente capitolo – si muove in questi piani, tra la lacerazione dell'unione di significato e il linguaggio, di corpo e voce, in un perturbante legame fra sensualità e violenza, in una ricerca della verità nella finzione, nel mostrare

<sup>29</sup> «Die chorische Stimme bedeutet Manifestation des nicht-nur-individuellen Klangs einer Stimmenpluralität und zugleich die Vereinigung der individuellen Körper in einer Menge als Kraft». Hans-Thies Lehmann, *Postdramatisches Theater*, cit., p. 235.

<sup>30</sup> «Zeichnet sich der postdramatische Körper durch seine Präsenz aus, nicht etwa durch seine Fähigkeit zu bedeuten, ». Hans-Thies Lehmann, *Postdramatisches Theater*, Verlag der Autoren, Frankfurt am Main 1999, p. 368.

<sup>31</sup> Antonin Artaud, *Storia vissuta di Artaud-mômo*, a cura di Giorgia Bongiorno, L'obliquo, Brescia 1995, p.36.

<sup>32</sup> «In Lust und Schrecken der erscheinenden Körperlichkeit erzeugt das neue Theater eine Anthropophanie, in der ohne metaphysische oder religiöse Transzendenz der Mensch als zugleich unendliches und unendlich verwundbares Potential erscheint». Hans-Thies Lehmann, *Der Gegenwart des Theaters*, in Erika Fischer-Lichte, Doris Kolesch, Christel Weiler (a cura di), *Transformationen. Theater der neunziger Jahre*, Recherchen 2, Theater der Zeit, Berlin 1999, p. 22.

la costrizione ad essere moltitudine, massa, ma la possibilità di essere una reale comunità, nel cercare il *punctum*:

che, partendo dalla scena, come una freccia, mi trafigge... lo chiamerò *punctum*... quella fatalità che, in essa, *mi punge* (ma anche mi ferisce, mi ghermisce)<sup>33</sup>.

<sup>33</sup> Roland Barthes, *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, Einaudi, Torino 2003, p. 28.

## II. Tipologie corali nel Novecento

Alla fine del primo capitolo si è affermato come *il coro teatrale di origine greca incarni il passaggio dal liminale al liminoide*, il passaggio dal rito al teatro o, secondo il sistema binario della performance delineato da Schechner, e citato da Turner, il passaggio tra l'«azione efficace-rituale» e l'«intrattenimento-teatro»<sup>34</sup>, e proprio come questo suo essere ibrido lo porti ad essere uno dei protagonisti del Novecento. La riflessione intorno al coro tragico – prima eliminato, o ridotto a intermezzo o a puro canto – appare in un momento di crisi rispetto alla natura della rappresentazione teatrale e di riflessione su di un avvenimento che aveva avuto conseguenze inaspettate come la Rivoluzione Francese. Durante tale avvenimento, il teatro ebbe una incredibile proliferazione, usato come strumento didattico e di propaganda, come momento di unione della comunità sotto uguali credi e principi, in una vera e propria applicazione dell'evento della festa. Allo stesso tempo, durante il Settecento, si era venuto a delineare il dramma borghese, la fondazione della quarta parete, l'irrompere del quotidiano sulla scena. Schiller, si appella al coro, questo *corpo estraneo*<sup>35</sup>, come strumento per veicolare il passaggio da una scena reale ad una ideale, inaugurando il ritorno del personaggio collettivo, ancora limitato a causa della natura dello spazio teatrale, ma comunque esempio di particolari unioni fra parlato e canto.

La sfera teatrale, però, era ancora ascrivibile all'area della rappresentazione pura, dell'intrattenimento appunto, anche quando si faceva portatore di valori civili e morali e, soprattutto, era ancora testocentrica. Solo con la riscoperta del rito, con la venuta in primo piano della figura del regista-demiurgo che manipola ogni mezzo a disposizione, dallo spazio, alla scenografia, all'illuminotecnica, accanto al movimento e alla vocalità, in nome del nuovo protagonista della riteatralizzazione del teatro – il ritmo – il coro teatrale tornerà a nuova forza come *strumento performativo*, soprattutto, per la sua particolare qualità nella modificazione della relazione teatrale, in quanto personaggio collettivo che è in grado di rispecchiare il pubblico, che può veicolare – esattamente come il coro greco – la fruizione dello spettacolo, del rito collettivo, attraverso il movimento corporeo, mimico-gestuale come nella ricreazione di un tappeto sonoro. Da Fuchs, a Reinhardt, agli spettacoli di massa il coro teatrale diviene lo *strumento di una manipolazione dinamica*, coro che diviene massa nel rispecchiare la massa, che enuclea valori collettivi, movenze, gesti rituali ripetuti, allo scopo di modificare l'individuo.

Accanto a questo, si sviluppa, dalla linea oraziana del coro con funzione di commento, come portatore del punto di vista dell'autore e al contempo attraverso il rafforzamento della sua componente metateatrale già presente a partire dall'antico greco, il *coro con funzione straniante*.

<sup>34</sup> Schechner in Turner, *Dal rito al teatro*, cit., pp. 213-214.

<sup>35</sup> Friedrich Schiller, *Sull'uso del coro nella tragedia*, cit., p. 901.

Personaggio collettivo (o anche strumento tecnico come il *chorus filmicus* di Piscator, anche se con le sue contraddizioni nella produzione di una catarsi non richiesta) che assume il compito, al contrario della formulazione schilleriana di passaggio da una scena reale ad una ideale, di far irrompere il reale sulla scena, di indurre la riflessione e di attivare lo spettatore. In Brecht si ha ancora la presenza del coro come strumento di propaganda, esattamente come il coro agit-prop, in un dinamico passaggio fra funzione di commento e co-attore, esattamente secondo la doppia funzione (*Doppelfunktion*<sup>36</sup>) da lui delineata. Con il Living Theatre si attua un ulteriore passaggio, per cui nel coro si uniscono insieme sia la componente straniante che immersiva, in un vero e proprio ritorno all'evento scenico rituale performativo. Il tentativo è la produzione di una catarsi nello spettatore, di sottoporlo ad un trauma che rompa le sue impostazioni di pensiero, la serie di frame data dalla realtà circostante per divenire, a fine dell'evento teatrale, un individuo trasformato.

Il secondo Novecento cerca un evento scenico che si fondi sull'estetica della presenza, non più *dramatis personae* definite, o comunque dissolte dall'avvento del coro, in una continua dialettica fra individuo e collettivo, fra corpo e linguaggio, in una completa dissoluzione del fare scenico. Accanto a questa, però, abbiamo ancora la costituzione di gruppi chiusi, autoreferenziali, allegorie del collettivo ebete e disinteressato, o anche dell'anti-coro che, materialmente, sceglie di ostacolare il fare scenico, che, ancora con effetto straniante, tenta di far irrompere il reale nell'ideale, il frammento quotidiano nella teatralità. Altre volte, la dilatazione corale è massima, come esempio del meticcio, dell'unione di lingue e culture diverse attraverso la felicità di un coro danzante e cantante, colorato, espositivo.

Nel suo compendio, Detlev Baur delinea innumerevoli tipologie che guardano al testo drammaturgico, ma anche quattro categorie generali, che ci hanno permesso di tentare una sistematizzazione di una storia del coro dal punto di vista performativo:

1. coro di massa
2. coro come gruppo chiuso
3. coro come figura singola in opposizione a un gruppo aperto
4. dissoluzione dei gruppi corali<sup>37</sup>

Dal coro di massa al coro come gruppo chiuso, ovvero come insieme autoreferenziale che non ha un rapporto privilegiato con il pubblico, afferma chi scrive, dell'*Antigone* di Brecht o

<sup>36</sup> «Doppelfunktion des Chors (Kommentator und Mitspieler)». Bertolt Brecht, Caspar Neher, *Antigonemodell 1948*, cit., p. 30.

<sup>37</sup> «1. Massenchor/2. Chor als geschlossene Gruppe/3. Chor als einzelfiguren gegenüber offene Gruppe/4. Auflösung der Chorgruppe», in Detlev Baur, *Der Chor im Theater des 20. Jahrhunderts*, cit., p. 71.

l'*Agamennone* di Peter Stein, alla presenza di un coro in contrapposizione ad un gruppo corale, come in alcune sequenze dell'*Antigone* del Living, ove il coro di anziani presenta un nucleo a sé in contrapposizione all'intero gruppo o anche, in quel caso, del pubblico direttamente coinvolto, alla dissoluzione dei gruppi corali, che presentano l'assenza di un coro ma la ricreazione di un unicum collettivo come nel caso di *Dyonisos in 69* di Schechner o nell'*Orgyen Misterien Theater* di Hermann Nitsch. Le tipologie di Baur presentano, quindi, una validità dal punto di vista di un'analisi generalizzata ma non guardano né al rapporto con l'evoluzione dell'evento performativo fra rito e teatro, né al cambiamento della figura coro come diretta conseguenza del modificarsi della società.

Alla luce di quanto fino ad ora descritto, ecco che sostanzialmente si sono individuate due polarità, fra il *coro con funzione straniante* e il *coro con funzione immersiva*, ovvero fra l'uso dello strumento coro come mezzo per attivare lo spettatore, come delineato da Brecht, che presenta movimenti stilizzati e linguaggio illustrativo, o addirittura come mezzo di protesta contro l'omologazione dell'individuo e il suo divenire automa come nei cori agit-prop, e il coro, invece, che ha il compito di rispecchiare il pubblico, di creare un collante fra scena e platea, o sala, di ricreare un tappeto sonoro ritmico, fatto di suoni gutturali, urla, grida, o brusii accanto alla creazione di partiture di movimento coinvolgenti, che rendano scoperta la funzione rituale dello spettacolo. Questo tipo di coro si delinea in maniera chiara durante i totalitarismi, nelle parate fatte da uomini simili l'uno all'altro, con abiti e posture identiche, con simboli ripetuti, nel chiaro tentativo di coinvolgere l'intera massa nel medesimo ideale o credo, quindi nella ricreazione di un *coro come manipolazione dinamica*. Il coro come strumento immersivo si presenta anche nella messa in scena dell'antico del secondo Novecento, come tentativo di coinvolgimento del pubblico sia nella frontalità scenica, ma anche nel diretto coinvolgimento del pubblico attraverso la modificazione spaziale – come in Reinhardt che aveva dislocato il coro in mezzo al pubblico così in Schleeff nella ricreazione di una passerella centrale alla platea – o nell'insieme di attori in tutto simili agli spettatori che divengono un contraltare.

Tra questi, come delineato nella precedente sezioni, si inserisce anche lo strumento coro come testimone della dissoluzione del rapporto io-corpo-mente, come del rapporto fra senso e lingua, come mezzo per creare un evento teatrale come situazione e non come rappresentazione nel tentativo di rompere ogni codice estetico esistente, in un'azione che diviene quasi una diretta polemica contro il fare teatrale, come soprattutto in alcuni esempi drammaturgici, da Sarah Kane, a Elfriede Jelinek a Heiner Müller. In questo caso la nuova forma del coro è frutto dell'intervento, in primo luogo, dei drammaturghi e poi, in un secondo momento, di un tentativo di messa in scena di testi in questo modo strutturati.

Altre volte il testo non esiste, ma è frutto del montaggio di canzoni, slogan, ritornelli, non-sense, come di ripetizioni proferite da individui anonimi, nel tentativo di spiegare la società odierna, fatta di entità fittizie, di superfici linguistiche, di corpi slegati dal rapporto con i loro legittimi proprietari, da non-individui che riempiono non-luoghi, soprattutto come è possibile notare in alcuni spettacoli di Christoph Marthaler, come vedremo nel seguente capitolo. Il filone è, in questo caso, l'inquietante deriva dell'uomo verso l'essere automa, frutto di convenzioni e di ipocrisia sociale, o anche semplice marchingegno della catena di montaggio, come Mejerchol'd aveva delineato nella sua ricerca teatrale e nel suo rivolgersi a un ritorno al grottesco, al riso che muore in gola, all'uomo che non è più uomo, ma soggetto perturbante ottenuto attraverso un complesso esercizio attoriale (la Biomeccanica) e la suddivisione del testo, che viene ripetuto, scandito, che diviene materiale musicale. Alla luce di questo si delineano, quindi, quattro nuove categorie:

1. coro come strumento straniante;
2. coro come strumento grottesco (dissacrante, perturbante, uomini come doppi, come manichini, uomini-bestie)
3. coro come strumento rituale-performativo e come strumento di manipolazione dinamica;
4. coro come strumento postdrammatico (ovvero come strumento di dissoluzione della struttura drammaturgica e rappresentativa, del rapporto io-corpo-voce)

## Capitolo quinto

### CHORTHEATER E GLI ANNI NOVANTA

#### I. Müller/Schleef

Geme Faust nel sarcofago di Goethe a Weimar  
Con la voce rotta di Einar Schleef  
Che prova i suoi cori nel cranio di Schiller.”<sup>1</sup>  
Heiner Müller

Heiner Müller (1929-1995) e Einar Schleef (1944-2001), con lo stesso impeto, raccontano la storia e l'ideologia della Germania divisa. All'inizio della sua opera artistica Müller scrisse i cosiddetti *Produktionsstücke*<sup>2</sup>, che avevano come tema la costruzione del Socialismo nella DDR, e le conseguenti difficoltà mentre, in seguito, compose i cosiddetti *Antike-Stücke*<sup>3</sup>, riformulazioni di tematiche antiche come metafore della storia tedesca<sup>4</sup>. Müller si fa primario portatore di un contesto storico particolare che aveva visto nel giro di pochi anni, in Germania, le manifestazioni del 1968, il primo governo socialdemocratico, e la RAF (*Rote Armee Fraktion*), un'organizzazione terroristica dell'estrema sinistra radicale tedesca:

La radicalità con cui Müller delinea le contraddizioni della storia tedesca e lo sviluppo della DDR in *Germania Tod in Berlin*, causò frequentemente nella Repubblica Federale interpretazioni anticomuniste dei suoi drammi, per lo più a causa di un misconoscimento della sua concezione teatrale. Il pubblico di riferimento dei drammi di Müller era la DDR; che molti dei suoi testi fino al 1989 fossero stati messi in scena solo all'Ovest [...], (questo) apparteneva per l'autore alle contraddizioni della storia tedesca.<sup>5</sup>

<sup>1</sup> Heiner Müller, *Ajax zum Beispiel* (1994), traduzione di Peter Kammerer, in *L'invenzione del silenzio. Poesie, testi, materiali dopo l'Ottantanove*, a cura di Peter Kammerer, Ubulibri, Milano 1996, p. 94.

<sup>2</sup> *Der Lohndrucker* (1956), *Die Korrektur* (1957/58), *Die Umsiedlerin oder das Leben auf dem Lande* (!956/61), *Der Bau* (1963/64)

<sup>3</sup> *Die Schlacht* (1951/74), *Germania Tod in Berlin* (1956/71), e *Leben Gundlings Friedrich von Preussen* e *Lessings Schlaf Traum Schrei* (entrambi nel 1976).

<sup>4</sup> Rainer Schmitt, *Geschichte und Mythisierung: Zu Heiner Müllers Deutschland-Dramatik*, WVB, Wissenschaftlicher Verlag, Berlin 1999, p.25.

<sup>5</sup> «Die Radikalität, mit der Müller die Widersprüche der deutschen Geschichte und der Entwicklung der DDR in *Germania Tod in Berlin* zeichnet, führte in der Bundesrepublik häufig zu antikommunistischen Lesarten des Stücks, meist unter Verkennung der Theaterkonzeption Müllers. Das Zielpublikum Müllerscher Stücke war das DDR; dass viele der Schauspiele des Autors bis 1989 nur im Westen aufgeführt wurden [...], gehört für den Autor zu den Widersprüchlichkeiten deutscher Geschichte». *Ivi*, p. 42.

Lo stesso Müller non si considerava uno scrittore politico, ma la politica sembra in ogni caso essere stata per lui un materiale da scrittura. Einar Schleeff crea a partire dalla storia tedesca<sup>6</sup>; nel necrologio a lui dedicato, *Theater muss weh tun*<sup>7</sup>, scritto da Günther Rühle, si legge:

era né un drammaturgo politico né un regista politico. Egli era in grado di osservare il presente con gli occhi del passato, e questo gli dava il distacco, l'occhio per gli sviluppi e il coraggio di distruggere miti incarnati.<sup>8</sup>

E proprio questo obiettivo, il voler decostruire miti sociali rende il legame tra i due artisti ancora più vivo. In Schleeff continua a farsi sentire il sentimento latente di perdita della patria, dell'*Heimat*, in particolar modo nei suoi romanzi<sup>9</sup>. I due voluminosi volumi che costituiscono il romanzo *Gertrud*<sup>10</sup>, raccontano la storia di una tragedia familiare tedesca. L'ambientazione è la cittadina nativa di Schleeff, Sangerhausen nella Germania dell'Est, dove sua madre esperì ben quattro stadi governativi diversi<sup>11</sup>. Sia i lavori di Müller che quelli di Schleeff si fondano sulla ricerca di un effetto straniante, sull'attivazione dello spettatore. Per Schleeff non esistono dentro e fuori nel teatro, il suo tentativo primario è distruggere la mentalità dell'arcoscenico<sup>12</sup>, in Müller era rimasta l'aspirazione per ricreare un teatro che fosse una diretta messa in discussione dei principi di rappresentazione costituiti attraverso una nuova nascita del tragico. Nel 1995 fu proprio Müller a chiamare Schleeff al *Berliner Ensemble*, dove mise in scena una versione molto discussa da parte della critica – con estreme oscillazioni tra un'apoteosi dello spettacolo e il rifiuto più totale – del testo di Brecht *Herr Puntila und sein Knecht Matti* (Il signor Puntila e il suo servo Matti), con lui protagonista per la prima volta.

Già nel 1973, però, erano stati insieme al *Berliner Ensemble*, Müller come drammaturgo e Schleeff, in quanto scenografo<sup>13</sup> e assistente alla regia di B.K. Tragelehn. Nell'ultima messa in scena nel 1976 - *La signorina Julie* di Strindberg - Schleeff attua un particolare espediente scenografico:

<sup>6</sup> *Geschichte Gottfriedens* (1989), *Neunzehnhundertachtzehn* (1990), *Wessis in Weimar* (1993) o *Verratenes Volk* (2000), sono solo alcuni degli esempi.

<sup>7</sup> *Il teatro deve fare male*, Günther Rühle, in «Theater heute», ottobre 2001, p. 18.

<sup>8</sup> «er war weder ein politischer Dramatiker noch ein politischer Regisseur. Dass er die Gegenwart auch mit den Augen der Vergangenheit sehen konnte, gab ihm den Abstand, den Blick für die Entwicklungen und den Mut, eingefleischte Mythen zu zerstören». *Ivi*, p. 18.

<sup>9</sup> *Gertrud* (1980/84), *Die Bande* (1982), o *Heimkehr* (1993).

<sup>10</sup> Einar Schleeff, *Gertrud 1+2*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 2004.

<sup>11</sup> Impero, Repubblica di Weimar, Nazionalsocialismo e la DDR.

<sup>12</sup> Non bisogna dimenticare che Schleeff si era diplomato come scenografo – allievo di Karl von Appen – presso la *Deutschen Akademie der Künste* a Berlino, nel 1973.

<sup>13</sup> È stato allievo di Karl von Appen

L'uscita de *La signorina Julie* sugli schienali delle poltroncine in platea era una trovata occidentale nel teatro tedesco dell'est, una rottura della misera verosimiglianza<sup>14</sup>.

Nello stesso anno Schleeef lascia la DDR. La ricerca di Schleeef è, prima di tutto, una riflessione sul rapporto tra individuo e società, che lo porta anche a ridefinire lo spazio scenico, partendo da una riflessione sul paradosso dello spazio teatrale occidentale: il coro, la prima figura teatrale, non sembra avere alcuno spazio negli edifici adibiti allo spettacolo dal vivo. Il suo lavoro, teorico e pratico, si delinea in tre punti fondamentali<sup>15</sup>: una descrizione analitica del palcoscenico tragico come una scena «davanti al palazzo» («Vor dem Palast»<sup>16</sup>), la fragilità del luogo teatrale messa in evidenza in ogni suo spettacolo attraverso espedienti scenografici, e, nell'ambito del dramma musicale, la ricezione di Wagner e il problema della fossa dell'orchestra<sup>17</sup>. Nel suo modo di trattare il coro, Schleeef può essere visto come un discepolo di Nietzsche in quanto entrambi affermano che l'origine del teatro è data dall'incessante battaglia tra due principi conflittuali: l'individuo e la sua distruzione. Come afferma lui stesso:

L'antico coro è un'immagine spaventosa: figure si assemano, stanno compatte, cercano protezione l'una nell'altra, anche se si respingono energicamente, come se la vicinanza di altri uomini ammorbasce l'aria. Così il gruppo è messo in pericolo in se stesso, esso potrebbe cedere ad ogni attacco, accetta precipitosamente pieno di paura un sacrificio necessario, espelle un membro per salvarsi. Nonostante il coro sia consapevole del suo tradimento, non cerca di porre rimedio al suo errore, preferendo mettere la vittima nella posizione di chi è chiaramente colpevole. Questo non è solo un aspetto del coro antico, ma un processo che si ripete ogni giorno<sup>18</sup>.

Un processo, quindi, che può risultare familiare ad ogni individuo presente nel pubblico – esso stesso può avvertire nel procedere dell'evento dal vivo un crescente pericolo, un collettivo che si contrappone ad un altro collettivo, e una conseguente perdita d'identità – che recupera il principio dettato da Nietzsche:

<sup>14</sup>«Der Abgang von Fräulein Julie über die Stuhllehnen im Parkett war eine Westlerei im ostdeutschen Theater, eine Grenzüberschreitung der dürftigen Wahrscheinlichkeit». Günther Rühle in «Theater heute», ottobre 2001, p. 6.

<sup>15</sup> Recupero queste riflessioni dall'articolo di Christina Schmidt, *Proszenium, Orchestra und Orchester-Zur Topographie fragiler Theaterorte*, «Thewis», rivista online <http://www.thewis.de/>, febbraio 2006.

<sup>16</sup> Einar Schleeef, *Droge Faust Parsifal*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1997, p. 268.

<sup>17</sup> Ivi, p. 275.

<sup>18</sup> «Der antike Chor ist ein erschreckendes Bild: Figuren rotten sich zusammen, stehen dicht bei dicht, suchen Schutz beieinander, obwohl sie einander energisch ablehnen, so, als verpöste die Nähe des anderen Menschen einem die Luft. Damit ist die Gruppe in sich gefährdet, sie wird jedem Angriff auf sich nachgeben, akzeptiert voreilig angstvoll ein notwendiges Opfer, stößt es aus, um sich freizukaufen. Obwohl sich der Chor des Verrats bewusst ist, korrigiert er seine Position nicht, bringt vielmehr das Opfer in die Position des eindeutig Schuldigen. Das ist nicht nur ein Aspekt des antiken Chores, sondern ein Vorgang, der sich jeden Tag wiederholt». In Einar Schleeef, *Droge Faust Parsifal*, cit., p. 14.

bisogna tener presente che il pubblico della tragedia attica del coro dell'orchestra ritrovava se stesso, e che in fondo non c'era alcun contrasto fra pubblico e coro: giacché il tutto è solo un grande e sublime coro di Satiri danzanti e cantanti o di uomini che si fanno rappresentare da questi Satiri<sup>19</sup>.

Un prima differenza è, invece, visibile nel linguaggio: il drammaturgo Müller utilizza per le sue immagini linguistiche lo strumento della semantica, la dove Schleeef utilizza il fenomeno sonoro. Müller sviluppa dopo la fase dei *Produktionsstücke*, nuovi modelli di comunicazione teatrale, nei quali l'interprete si lascia scomparire dietro i ruoli, così da rappresentare esclusivamente modelli gestuali identificatori<sup>20</sup>. Müller rompe le regole dello scambio dialogico tra personaggi, così da giungere ad una testualità aperta. In *Hamletmaschine*:

Il dramma di Müller funziona come un prisma, nel quale i diversi riferimenti letterari si affastellano e s'infrangono l'uno contro l'altro. Il loro allineamento non forma nessuna relazione semantica nuova tra l'uno e l'altro, invece essi si mostrano per lo più come varianti di modelli discorsivi su un medesimo piano<sup>21</sup>.

Questa metamorfosi del dialogico che porta alla perdita di una figura drammatica chiaramente identificabile, diviene uno strumento stilistico del teatro postdrammatico, si trasforma nella cosiddetta *Monologisierung des Dialogs*<sup>22</sup>, cioè un dialogo che diviene monologo testimoniando una materiale incomunicabilità tra i personaggi. Il regista Schleeef, invece, guarda ad un modello fonetico di comunicazione:

le sue messe in scena vivono grazie alla composizione delle voci, linguaggi connettivi, frasi aritmiche o moltiplicate su se stesse, incrementi orgiastici di movimenti, rumori e parole<sup>23</sup>.

Schleeef fonda tutto sul tempo e sul ritmo, il suo stile diviene una vera e propria parametrizzazione del linguaggio:

lascia che il ritmo o la melodia del linguaggio si spingano così in primo piano da non rendere più decifrabile la semantica delle parole<sup>24</sup>.

<sup>19</sup> Friedrich Nietzsche, *La nascita della tragedia*, cit., p. 58.

<sup>20</sup> Katharina Keim, *Theatralität in den späten Dramen Heiner Müllers*, Niemeyer, Tübingen 1999, p. 86.

<sup>21</sup> «Müllers Stück funktioniert wie ein Prisma, in dem sich die verschiedenen literarischen Referenzen bündeln und gegenseitig brechen. Ihre Aneinanderreihung stellt jedoch keine neuen semantischen Beziehungen zwischen ihnen her, sondern sie erweisen sich vielmehr als Varianten eines gleichbleibenden Diskursmodells». *Ivi*, p. 89.

<sup>22</sup> Hans-Thies Lehmann, *Postdramatisches Theater*, cit., p. 233.

<sup>23</sup> «seine Inszenierung lebten aus dem Komponieren von Stimmen, fugenartigen Sprechen, unrhythmisierten oder mit sich selbst multiplizieren Sätzen, orgiastischen Steigerung von Bewegung, Geräuschen und Wörtern» Günther Rühle, cit., in «Theater heute», cit., p. 10.

Come egli stesso afferma in *Droge Faust Parsifal*:

quando 2 persone declamano insieme un testo, entra in gioco l'abbandono da parte del testo di un'espressione individuale<sup>25</sup>.

Il testo consegue una propria autonomia, non più costretto a veicolare un messaggio univoco e diviene udibile unicamente la polivocalità del parlato corale. Un primato della voce rispetto alla parola che può permettere, nella pratica teatrale, un nuovo spazio sonoro, secondo gli stessi intenti di Müller:

Il testo non deve essere trasposto come una comunicazione, un'informazione, deve essere invece una melodia, che si muove liberamente nello spazio: ogni testo ha un ritmo, certamente solo subliminale, ma comunque percettibile, preso a prestito da un concerto pop di corpi<sup>26</sup>.

Ritmo e corpi come strumenti primari della trasposizione scenica, come creazione di uno spazio sonoro prima che visivo. Qualche anno dopo, sempre Müller affermerà come Schleeff abbia creato:

un nuovo spazio a metà tra Eschilo e la cultura Pop, uno spazio che innalza al ruolo di protagonista il coro<sup>27</sup>.

Si fa evidente come Müller avesse poi notato in Schleeff proprio la ricreazione di questa melodia corporale e, quindi, come il coro fosse lo strumento demiurgico ideale per ricreare questo concerto che altro non è se non l'estasi del pubblico-massa che si lascia invadere dall'estasi dell'evento musicale. Il coro come elemento primario, come origine e punto di arrivo dello spettacolo dal vivo, come propugnato da Schleeff:

<sup>24</sup> «ließ Rhythmus oder Sprachmelodie so weit in der Vordergrund treten, dass die Semantik der Wörter nicht mehr zu entziffern war». Wolfgang Behrens, *Einar Schleeff-Werk und Person*, Theater der Zeit, Berlin 2003, p. 142.

<sup>25</sup> «wenn 2 Personen einen Text gemeinsam sprechen, die Abkehr des Textes vom individuellen Ausdruck eintritt». Einar Schleeff, *Droge Faust Parsifal*, cit., p. 479.

<sup>26</sup> «Der Text darf nicht als Mitteilung, als Information trasponiert werden, sondern muß eine Melodie sein, die sich frei in Raum bewegt: jeder Text hat einen Rhythmus, zwar nur unterschwellig, aber doch spürbar, daß er wie bei einem Popkonzert von Körper aufgenommen wird». Lettera a Mitko Gotscheff in Müller - Schöll Nikolaus, *Das Theater des konstruktiven Defaitismus, Lektüren zur Theorie eines Theaters der A-Identität bei Walter Benjamin, Bertolt Brecht und Heiner Müller*, Stroemfeld Verlag, Frankfurt am Main 2002, p. 53.

<sup>27</sup> «einen neuen Spielraum zwischen Aischylos und Popkultur, das den Chor zum Protagonisten macht», Heiner Müller-prefazione contenuta in Einar Schleeff, *Republickflucht Waffenstillstand Heimkehr*, Argon Verlag, Berlin 1992, p. 9.

Bisogna semplicemente tornare all'origine delle nostre idee di arte e di teatro, a Eschilo, Sofocle, Euripide, e cosa si trova? Là sta: coro, coro, coro. Oppure si vada stasera all'opera: e là 150 uomini sbraitano insieme un «Ave Maria» o un «Pace» o un «Otello, dove sei?». Il coro è lo strumento formale per eccellenza – nel teatro come nell'opera. In Kleist, Büchner e Goethe il discorso è continuamente di quantità, massa o popolo; o ancora alla fine del *Faust II*, dove si presume sia raccontato da un individuo, trovereste invece gruppi corali in massa. Che questo non sia mai stato popolare sul palcoscenico è evidente, perché tutte queste opere corali hanno trattato temi politici. E questi si sono voluti lasciare da parte<sup>28</sup>.

Ciò che unisce Müller e Schleef, quindi, è la programmatica ricerca di uno spazio sonoro, un coinvolgimento del pubblico nella ricerca di un'estasi fatta di corpi, in quanto:

Il corpo è ora la realtà del teatro contro i media tecnologici, e perciò è interessante. Il corpo è sempre un'obiezione contro l'ideologia<sup>29</sup>.

Il corpo, nel teatro postdrammatico, diviene uno degli strumenti per eccellenza della contestazione della realtà circostante, e, in questo Müller è stato un precursore, proprio nel tentativo di porsi in diretta polemica con l'eredità tragica classica e con la drammaturgia brechtiana, attraverso un progressivo sfaldamento della struttura drammaturgica, una dilatazione del linguaggio che invade il testo e la scena, e la creazione di personaggi anonimi, tipi, che esistono solo in quanto parlano, in un percorso che va dalla *Monologisierung* al *Chortheater*, incarnando i due estremi della drammaturgia postdrammatica di lingua tedesca<sup>30</sup>. Un monologo che invade l'intero dramma e che può essere declamato da una o più voci, come una drammaturgia corale che possa prestarsi a essere suddiviso fra due declamanti o più, o proferita da una voce singola, o all'unisono da cento e più voci, reimpostando l'origine del dramma, quanto il poeta aveva inserito delle battute per dare una pausa al coro. Un processo a ritroso, un ritorno alle origini prima della agglutinazione nelle

<sup>28</sup> « Man muß nur zu den Ursprüngen unserer Kunst- und Theatervorstellungen zurückgehen, zu Aischylos, Sophokles, Euripides, und was findet man da? Da steht: Chor, Chor, Chor. Oder gehen Sie heute abend in die Oper: Da brüllen gleich 150 Menschen auf einmal «Ave Maria» oder «Friede» oder «Othello, wo bist Du?». Der Chor ist das zentrale Formmittel – im Schauspiel genauso wie in der Oper. Bei Kleist, Büchner und Goethe ist doch dauernd von Menge, Masse oder Volk die Rede; noch am Ende von „Faust II“, wo ja angeblich vom Individuum erzählt wird, finden Sie massenhaft Chorgruppen. Daß das auf der Bühne nie populär war, ist doch klar, weil alle diese chorischen Werke politische Themen behandelt haben. Und die wollte man ausklammern». Einar Schleef, cit. in David Roesner, *Theater als Musik. Verfahren der Musikalisierung in chorischen Theaterformen bei Christoph Marthaler, Einar Schleef und Robert Wilson*, Gunter Narr, Tübingen 2003, p. 186.

<sup>29</sup> «Der Körper ist nun [...]die Realität des Theaters im Gegensatz zu den technischen Medien, und schon deswegen interessant. Der Körper ist immer ein Einspruch gegen Ideologien». Heiner Müller cit. in Frauke Meyer-Gosau, *Monument Müller. Ein Bild und seine Spiegelungen*, in Heinz Ludwig Arnold, *Heiner Müller*, «Text+Kritik», n. 73, marzo 1997, p. 19.

<sup>30</sup> Proprio Lehmann stila un elenco dei drammaturghi postdrammatici di lingua tedesca, dove inserisce come capostipite Heiner Müller e come ultima erede Elfriede Jelinek; in Hans-Thies Lehman, *Postdramatisches Theater*, cit. p. 25.

dramatis personae; ancora una volta «lacerazione del *principium individuationis*» come « fenomeno artistico»<sup>31</sup>, ancora una volta si rende evidente come le intenzioni nietzschane abbiano trovato piena realizzazione solo ora, in un pura decostruzione della struttura drammaturgica a favore di un:

*teatro di voci* [...] dove spesso proprio il discorso si separa da ogni supporto reale legato a un personaggio in particolare, diventando una sorta di lingua circolante tra i puri supporti del discorso<sup>32</sup>.

Nella vasta produzione mülleriana, paradigmatico il dramma teatrale *Mauser* (Topi, 1970), un testo che si pone in dialettica critica con i drammi didattici di Bertolt Brecht, chiudendo una fase compositiva:

Il testo è soprattutto un esercizio per attori, il pubblico è semplicemente ammesso, come Müller sottolinea nella nota al testo, se accetta di essere incluso attivamente nella messa in scena. [...] Dopo *Mauser* Müller abbandona definitivamente il dramma didattico, per lui non sono ancora in vista processi rivoluzionari né all'est che all'ovest: “*Cosa rimane: un testo isolato, che aspetta la storia.*”<sup>33</sup>.

Il testo esprime, appunto, la disfatta d'ogni aspirazione rivoluzionaria e dell'inutilità del sacrificio del singolo e, proprio per questo, la sua rappresentazione fu proibita in tutta la Germania dell'Est. Un dramma lucido, un marchingegno freddo e spiazzante, che non lascia spazio a interpretazioni se non alla consapevolezza di un sistema coercitivo, dell'eterna legge per cui la violenza genera violenza, qualsiasi siano gli ideali di partenza. Solo nel 1991 fu lo stesso a drammaturgo a rimmetterlo in scena al *Deutsches Theater* di Berlino, quando la storia si ripresenta nelle sue contraddizioni, nel difficile processo di stabilizzazione della Germania ormai unita, nella resistenza al nuovo, nella difficoltà di dialogo fra due opposte barricate, in un nuovo:

momento del dubbio che annienta la grande maschera dell'ideologia, la grande maschera che troviamo dietro ogni sistema di legittimazione del senso<sup>34</sup>.

<sup>31</sup> Friedrich Nietzsche, *La nascita della tragedia*, cit., p. 29.

<sup>32</sup> Hans Thiés-Lehmann, Su Müller e Wilson, in Franco Quadri, Alessandro Martinez (a cura di), Heiner Müller, riscrivere il teatro. L'opera di un maestro raccontata da lui stesso al IV Premio Europa per il Teatro a Taormina Arte, Ubulibri, Milano 1999, p. 115.

<sup>33</sup> «Der Text ist daher vor allem ein Übungsstück für Schauspieler, das Publikum ist nur zugelassen, wie Müller in der Anmerkung zum Text betont, sofern es aktiv in die Aufführung einbezogen wird. [...] Mit *Mauser* gibt Müller das Lehrstück auf, revolutionäre Prozesse sind für ihn weder im Osten noch im Westen zu sehen: “*Was bleibt: einsame Texte, die auf Geschichte warten*». Heiner Müller, *Mauser*, Kindlers Literaturlexikon, München 1996, p. 6.

<sup>34</sup> Giorgio Mancorda, *Quando Müller si mette la maschera*, in Franco Quadri, Alessandro Martinez (a cura di), *Heiner Müller, riscrivere il teatro. L'opera di un maestro raccontata da lui stesso al IV Premio Europa per il Teatro a Taormina Arte*, Ubulibri, Milano 1999, p. 73.

Nuovamente la centralità del senso, che si nasconde dietro il linguaggio, del senso univoco che è imposto a formare un'ideologia e che deve essere messo allo scoperto, dietro una profusione di parole che deve essere modellata e modificata, fratta nello spazio e resa viva attraverso i corpi.

### *I. I. Mauser*

Il testo *Mauser* è l'esempio chiaro del teatro dialettico mülleriano, che tenta di portare alle estreme conseguenze le contraddizioni appunto del socialismo nella DDR, del fallimenti di un'utopia, in diretta polemica con il teatro brechtiano, con la volontà divulgativa che nasconde l'ingiustizia retrostante:

la contraddittorietà, i tentennamenti, gli arretramenti, la commistione inestricabile di qualità positive e negative di ciascun personaggio sono una citazione puntuale dei processi economici in atto [...], un cammino doloroso, a volte tragico, dove il prezzo maggiore continua ad essere pagato dalla classe operaia in prima persona<sup>35</sup>.

In particolare, questo dramma prende spunto, per rovesciarlo, dal testo *Die Massnahme* (La linea di condotta, 1930) di Brecht, esempio, appunto, di teatro didattico che applica il materialismo dialettico, in un irrigidimento della visuale. Per rompere un marchingegno costruito da cori, Müller lo recupera a sua volta ma dilatandolo, rendendolo un testo che sia monologo e dialogo, con personaggi peculiarmente indefiniti. Mauser presenta un declamante singolo indicato con la lettera A, un secondo con la lettera B, un coro, ma anche i singoli declamanti a tratti sono indicati come ulteriori cori, ovvero A (coro) e B (coro), in un'osmosi completa di individuo e collettivo. Il tema è la rivoluzione che annienta il singolo, come chiaramente visibile nelle battute finali:

A  
Io mi nego, e rifiuto  
La morte. La mia vita  
Appartiene a me.  
CORO  
A te appartiene il niente.  
A (CORO)  
Io non voglio morire. Io mi getto per terra.  
Mi aggrappo alla terra con tutte e due le mani.  
Mi abbarbico alla terra con la forza dei denti:  
Alla terra che non voglio abbandonare. E urlo.  
CORO (A)  
Sappiamo bene che anche morire è un lavoro.  
Ma la paura è tua.

<sup>35</sup> Pasquale Gallo, *Il teatro dialettico di Heiner Müller*, Milella, Lecce 1987, p. 28.

A (CORO)  
 Cosa viene dopo la  
 Morte?  
 CORO (A)  
 Fece altre domande, restando lì per terra  
 E non gridando più. E noi gli rispondemmo:  
 Tu sai quello che sappiamo, noi sappiamo quel che sai;  
 Ma questa tua domanda non è di aiuto alla  
 Nostra rivoluzione; la si può consentire  
 A patto che a rispondere sia la vita stessa.  
 E poi la rivoluzione adesso ha bisogno  
 Di un tuo sì alla morte. Non fece più domande;  
 Se ne andò verso il muro e impartì il comando  
 Sapendo che il pane della rivoluzione  
 È la morte di tutti i suoi nemici, sapendo  
 Che dobbiamo strappare ancora molta erba  
 Perché rimanga verde.  
 A (CORO)  
 MORTE A TUTTI I NEMICI DELLA RIVOLUZIONE<sup>36</sup>.

Il testo è frutto dell'unione fra testo dialogato e versi ponte, con una completa assenza di didascalie, secondo la presentazione di una tesi rovesciata:

Il caso estremo non costituisce un soggetto, ma è un esempio che presenta il continuum della normalità, e la necessità di farlo saltare. Questo caso estremo è la morte, sulla quale (trasfigurata nella tragedia e rimossa nella commedia) si basa il teatro individualistico. Essa viene concepita come "produzione", come un lavoro qualsiasi, organizzato dalla collettività che, a sua volta, organizza<sup>37</sup>.

La morte è il fulcro della drammaturgia mülleriana, soprattutto la sua negazione che non permette una reale memoria storica e la rielaborazione degli errori del passato, allo scopo di non commetterli più. In questo caso la morte non è omessa, ma trattata come un effetto collaterale, accessorio, utile a non interrompere la catena di montaggio della violenza. Il sacrificio del singolo è, però, inutile, annientato in un processo mastodontico che schiaccia gli ostacoli, e declina nel nonsense, nell'assurdo. La morte non è più trattata per ciò che essa è, per un punto di non ritorno di un individuo unico e irripetibile, ma come accadimento transitorio. Il processo di colpevolizzazione già attuato dal Living Theatre, qui diviene il fulcro attraverso il diretto coinvolgimento del pubblico. Nella nota Müller indica, infatti, che dovrebbe essere il pubblico a leggere sia il coro che le battute del protagonista (A) e del coro insieme, mentre un altro gruppo di spettatori le battute del protagonista (A), allo scopo di «rendere inconoscibile [...] ciò che del testo scritto non deve essere letto insieme». Il dramma diviene, quindi, caotico e una completa dissoluzione delle *dramatis*

<sup>36</sup> Heiner Müller, *Teatro I, Filottete, L'Orazio, Mauser, La Missione, Quartetto*, Ubulibri, Milano 1991, pp. 71-72.

<sup>37</sup> *Ivi*, p. 73.

*personae*, come anche di ogni parvenza di risposta fra coro e singolo declamante, arrivando all'annullamento del processo drammaturgico. L'individuo è collettivo, e il collettivo è individuo, niente prende forma precisa dal magma omologante. Processo visibile anche nella seconda variante indicata per la messa in scena:

a) per determinate battute il Coro mette a disposizione del Protagonista un attore che ha il compito di rappresentarlo (A1); oppure b) tutti gli attori del Coro rappresentano a turno, uno dopo l'altro o anche simultaneamente, il Protagonista che, mentre viene rappresentato da A1, recita a sua volta determinate battute del Coro. [...] Il Deuteragonista (B) viene rappresentato da un attore del Coro che, dopo la sua uccisione, riprende nuovamente il suo posto nel complesso<sup>38</sup>.

Il tentativo è, appunto, di creare un *corpus* unico di corpi indefiniti, di bocche, che si spartiscono il testo e, soprattutto, il processo autogenerante, di infinito ritorno, in quanto chi muore in scena è poi nuovamente inglobato nel coro, all'infinito, presentando come fulcro il «negativo», la impossibile risoluzione delle contraddizioni in una coazione a ripetere, divenendo strumento di «studio critico e non di tribuna»<sup>39</sup>.

Sul piano pratico il coro non ebbe, però, esiti felici. Lo spettacolo del 1991 è il frutto di un montaggio di testi, non solo *Mauser* ma anche *Herakles 2 oder die Hydra* (Eracle 2 o l'Idra), estratto dal testo *Zement* (Cemento) del 1972, *Herakles 13* da Euripide, *Quartett* (Quartetto), e *Der Findling* (Il trovatello), una trasposizione della storia della famiglia Kleist. Nel programma di sala si legge come si sia voluta recuperare «la struttura della *Divina Commedia* di Dante»<sup>40</sup>, nella volontaria compresenza di vivi e di morti dialoganti, in quanto, come afferma la frase di Müller sempre presente nel programma:

Si ha bisogno di futuro e non dell'eternità del momento. Si devono dissotterrare i morti, ancora e ancora, in quanto solo da loro si può ricevere il futuro<sup>41</sup>.

Per cui *Quartetto* è l'inferno delle passioni umane, *Mauser* il purgatorio del terrore rivoluzionario, mentre *Der Findling*, ironicamente, il paradiso. Soprattutto la tematica è la rivoluzione fallita in una stretta connessione fra due differenti episodi:

<sup>38</sup> *Ibidem*.

<sup>39</sup> Pasquale Gallo, *Il teatro dialettico di Heiner Müller*, Milella, Lecce 1987, p. 29.

<sup>40</sup> «die Struktur von Dantes Göttlicher Komödie». Martin Linzer, Peter Ulrich (a cura di), *Regie: Heiner Müller. Material zu Der Lohndrucker 1988, Hamlet/Maschine 1990, Mauser 1991 am Deutschen Theater Berlin*, TheaterArbeit, Berlin 1993, p. 163.

<sup>41</sup> «Was man braucht, ist Zukunft und nicht Ewigkeit des Augenblicks. Man muß die Toten ausgraben, wieder und wieder, denn nur aus ihnen kann man Zukunft beziehen». *Ivi*, p. 164.

*Quartetto* è ambientato prima della Rivoluzione francese, *Mauser* dopo la Rivoluzione d'Ottobre, durante la guerra civile. Entrambi le rivoluzioni sono adesso chiaramente visibili nella loro connessione<sup>42</sup>.

Dissotterrare i morti per spiegare gli errori del passato, per rendere visibile come a distanza di secoli si ripetano gli stessi errori, gli stessi meccanismi, che risultano incomprensibili a uno sguardo lucido.

La scena fu creata da Jannis Kounellis, esponente di primo piano dell'Arte Povera che, a partire dagli anni Sessanta inizia a creare installazioni con oggetti e materiali di fortuna, quotidiani, alla reiterazioni di ferro, juta, accanto ad esempio a animali vivi, o imbalsamati, nella ricerca di uno spazio agibile dallo spettatore. La scena è così descritta dallo stesso artista:

Quando ho fatto "Mauser" con Heiner Müller, abbiamo parlato solamente della scena, ma non del testo. Ha pensato soprattutto al momento della Germania di allora e al problema dell'identità, che la riunificazione aveva mostrato. Questo motivo l'ho preso come punto di partenza e ho lasciato tagliare un buco nel pavimento. Un pozzo che veniva dal sottosuolo. Su di esso si ergeva un grosso tubo di ferro, che fu riempito di sangue. Da sotto il palcoscenico venivano fuori, poi, vecchi armadi, e intorno un trenino, come ne usano i montanari. Vagoncini che si muovevano come in un vicolo cieco. Questo treno non ha scopo. Non ha destino. È ossessivo, ma non liberato<sup>43</sup>.

Il problema dell'identità è riprodotto anche nella serialità degli oggetti, da un carretto di legno con infilate sei teste di Lenin, a una fila di vasi posti lungo la ribalta, a dei cappotti logori, di colore scuri, appesi a delle grucce che pendono dal soffitto, a una fila di coltelli sospesi a dei fili trasparenti lungo una linea retta a circa due metri dal palcoscenico:

Mauser tratta di lame di coltello<sup>44</sup>.

<sup>42</sup> «Quartett spielt vor der Französischen Revolution, Mauser spielt nach der Oktoberrevolution im Bürgerkrieg. Beide Revolutionen sieht man jetzt deutlicher in ihrem Zusammenhang». *Der Kapitalismus hat keine Alternative mehr außer sich selbst. Gespräch mit Heiner Müller vor der Mauser-Premiere am Deutschen Theater*, in Martin Linzer, Peter Ulrich (a cura di), *Regie: Heiner Müller. Material zu Der Lohndrücker 1988, Hamlet/Maschine 1990, Mauser 1991 am Deutschen Theater Berlin*, TheaterArbeit, Berlin 1993, p. 162.

<sup>43</sup> «Als ich mit Heiner Müller "Mauser" gemacht habe, haben wir über die Bühne gesprochen, aber nicht über den Text. Er hat vor allem an das deutsche Moment gedacht und die Identitätsprobleme, die von Wiedervereinigung aufgezeigt wurden. Dieses Motiv habe ich als Ausgangspunkt genommen und ein Loch in den Boden schneiden lassen. Einen Brunnen, der aus dem Unterboden kam. Aus ihm ragte ein großes Eisenrohr heraus, das mit Blut aufgefüllt wurde. Unter der Bühne kamen dann alte Schränke hervor, und darum gab es eine Eisenbahn, wie Bergleute sie benutzen. Loren, die sich wie einer Sackgasse bewegten. Dieser Zug hat kein Ziel. Kein Schicksal. Das ist obsessiv, aber nicht befreiend». Frank M. Raddatz, *Der Konsens ist der Feind der Kreativität. Jannis Kounellis im Gespräch mit Frank Raddatz*, «Theater der Zeit», n. 11, novembre 2007, p. 7.

<sup>44</sup> «Mauser spielt aus Messers Schneide». Heiner Müller in Stephan Suschke, *Müller macht Theater. Zehn Inszenierung und ein Epilog*, Theater de Zeit, Berlin 2003, p. 151.

Sino all'inquietante – l'immagine più famosa di questo spettacolo – serie di attori, vestiti in modo identico con una semplice completo casacca e pantalone di colore scuro, a piedi scalzi, che pendono dal soffitto al limite dell'arcoscenico, chi appeso per i polsi, chi per una caviglia, chi mediante un'imbragatura che lo fa sembrare impiccato. Una completa confusione fra oggetti e uomo, perturbante, una corallità seriale che stigmatizza l'omologazione e la crudeltà di questa.

La scena si presenta come una vera e propria *Rauminstallation*<sup>45</sup>, un'installazione spaziale, che sfrutta ogni ambito della scena, dal piano alla verticalità, in una reiterazione di simboli visionari, che fanno da contrappunto al testo, suddiviso non solo in parti dialogiche, ma anche in momenti corali di ripetizione o la frammentazione che non tiene conto della sintassi

Lo straniamento, testi tagliati e distribuiti fra più attori, provando a raddoppiarli, a spaccarli, non hanno dato alla messa in scena, che è fortemente infettata dal teatro di Robert Wilson nell'uso del tempo e nella scoperta dell'immagine, schiettezza piuttosto una eccessiva chiarezza<sup>46</sup>.

L'effetto fu, quindi, macchinoso, illustrativo:

Il lavoro del coro non funzionava. A causa di un noto teorema: il Deutsches Theater è l'unico Ensemble, composto da 150 differenti Ensemble. Per cui ogni attore era un Ensemble a se stante. Ciò rendeva difficile la preparazione del coro<sup>47</sup>.

Attori di formazione differente non permettevano un'armonizzazione del lavoro, viziato, anche, da una generale sfiducia nello strumento coro in scena, e con ancora eccessivi desideri di protagonismo secondo un'impostazione teatrale che guardava alla preminenza gerarchica dei singoli *dramatis personae*, da protagonista a scomparsa:

Müller era andato per due giorni a Bayreuth. [...] E gli altri tentavano di togliersi dal coro. Il coro era nella funzione di motore [...] a causa degli elementi scenici. Uno dei coreuti ha subito colto il cambio a protagonista per non tornar più nel coro<sup>48</sup>.

<sup>45</sup> Martin Linzer, *Bühne der Gegenwart mit Requisiten aus der Vergangenheit*, «Theater der Zeit», novembre 1991. Ivi, p. 192.

<sup>46</sup> «Der Verfremdungseffekt, Texte zwischen mehreren Darstellern aufzuteilen, sie auszuprobieren, zu doppeln, zu zerhacken, gibt der Inszenierung, die im Tempo und in der Bildfindung mächtig von Robert Wilson Theater infiziert ist, keine Offenheit, sonder eine Überdeutlichkeit». Harmut Krug, *Die Szene ist das Wort*, «Freitag», 2. 9. 1991. Ivi, p. 188.

<sup>47</sup> «Das Chorarbeit funktionierte nicht. Dazu gibt es einen berühmten Satz: Das Deutsche Theater ist das einzige Ensemble, das aus 150 Ensemble besteht. Also jeder Schauspieler ist ein Ensemble für sich. Das machte vor allem Chorarbeit schwer». Thomas Martin in Stephan Suschke, *Müller macht Theater. Zehn Inszenierung und ein Epilog*, Theater de Zeit, Berlin 2003, p. 153.

<sup>48</sup> «Müller zwei Tage in Bayreuth. [...] Man versuch, sich aus dem Chor wegzuspielen. Der Chor ist wegen des Bühnenelements [...] in der Funktion Motors. Einer der Choreuten hat den Wechsel zum Protagonisten gleich dazu

Il coro, appunto, avrebbe dovuto funzionare da collante ritmico del montaggio dei testi e dello spazio visuale che era il frutto di elementi seriali visionari che non coadiuvavano la recitazione.

benutz, nicht mehr in der Chor zurückzukommen».Stephan Suschke, *Müller macht Theater. Zehn Inszenierung und ein Epilog*, Theater de Zeit, Berlin 2003, p. 153.

## II. Schleef/Jelinek

Der Chor ist Krank. Pestkrank<sup>49</sup>.  
Einar Schleef

In *Droge Faust Parsifal*, Schleef pone in primo piano il carattere rituale di una ripresa del coro che passi attraverso l'utilizzo di elementi tratti dalla cultura contemporanea, ponendo, inoltre, come centrale un recupero del rito dell'eucarestia, un evento teatrale che abbia la stessa ritualità del mangiare il dio<sup>50</sup> e che, soprattutto, assuma proprio quella componente immersiva precedentemente delineata:

L'assunzione di droghe e la formazione di un coro si appartengono, si causano vicendevolmente<sup>51</sup>.

Il parallelismo con Max Reinhardt è evidente, nel suo utilizzo di cori di massa in quanto fautori di un ritmo corporeo e di un tappeto sonoro che porti a una nuova raumerlebnis, a una nuova esperienza dello spazio e soprattutto all'estasi:

Tutti coloro che sono in teatro, – sul palcoscenico o in platea – sperano, consapevolmente o inconsapevolmente, di superarsi, di dimenticarsi di se stessi, o di svegliarsi. Essi cercano l'estasi, il frastuono, che potrebbero altrimenti trovare solo nella droga<sup>52</sup>.

La moltiplicazione di corpi, la musicalità del linguaggio, l'uso di cori di massa ha causato a Schleef molte critiche, in molti hanno voluto rivedere tratti tipici del Nazismo. In realtà, il personaggio collettivo è uno strumento sociale e filosofico, che nel suo rapporto conflittuale con il singolo costituisce l'origine del teatro. Nel finale della messa in scena *Die Mütter* a Francoforte nel 1986, come abbiamo visto, inserisce un coro di 53 donne, o nel *Faust*, sempre a Francoforte nel 1990, i personaggi sono costituiti da cori da 9 a 15 attori. Margherita è interpretata da un coro di dodici donne, vestite in modo identico – da un abito di cotone bianco, a dei costumi color argento, sino alla nudità con ai piedi degli anfibi – disposte secondo configurazioni spaziali geometriche

<sup>49</sup> «Il coro è malato. Peste». Einar Schleef, *Droge Faust Parsifal*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1997, p. 277.

<sup>50</sup> Balza subito all'occhio il parallelismo con il saggio di Jan Kott, in cui si analizza la tragedia greca attraverso più piani metodologici: Jan Kott, *Divorare gli dei : un'interpretazione della tragedia greca*, cit..

<sup>51</sup> «Drogeneinnahme und Chor-Bildung gehören zusammen, bedingen einander». Einar Schleef, *Droge Faust Parsifal*, cit., p. 18.

<sup>52</sup> «Allem die im Theater sind, – ob auf der Bühne oder in Zuschauerraum – bemühen sich, bewußt oder unbewußt, sich selbst zu überwindem, sich zu vergessen, über sich hinauszuwachsen. Sie suchen die Ekstase, den Rausch, den ihnen sonst nur die Droge nehmen kann». Max Reinhardt in Hugo Fetting (a cura di), *Max Reinhardt. Leben für das Theater. Briefe, Reden, Aufsätze, Interviews, Gespräche, Auszüge aus Regiebüchern*, cit., p. 334.

simmetriche, a due a due, sempre frontalmente rispetto al pubblico, quindi con il palcoscenico a piattaforma., vuoto e disegnato dai corpi degli attori, mentre non inserisce quasi mai figure singole:

Un coro è per Schleef un collettivo. Il suo coro è una provocazione<sup>53</sup>.

Una provocazione che parte da un'assunzione precisa:

Solo il coro è sincero, così Kafka, l'individuo mente. L'individuo non si sente bene con la sua malattia. Cerca di scaltarla, di dimenticarla, cerca di elaborarla di soppiatto, lotta contro di essa, e la malattia richiede il suo tributo, distrugge la figura da dentro. Questa disgregazione è contrastata dalla figura singola attraverso la sua apparenza, si deve preparare ad ogni incontro con gli altri, per cercare di per ingannarli. Chi si incontra si inganna reciprocamente<sup>54</sup>.

L'impostazione tradizionale del teatro, costituita da singoli personaggi dialoganti è falsa, è una finzione di finzione che deve essere disgregata attraverso l'uso del coro, attraverso il personaggio moltiplicato in plurimi individui identici, lottando contro la malattia del teatro esattamente come vuole imporre Elfriede Jelinek:

Io non voglio recitare e neanche guardare gli altri farlo. Non voglio neanche far recitare altri. La gente non deve dire qualcosa e fare come se visse. Non voglio vedere come si riflette una falsa identità sui volti degli attori: quella della vita. [...] Non voglio accordare movimento e voce. [...] L'attore imita inutilmente esseri umani<sup>55</sup>.

Nei testi teatrali della Jelinek come *Wolken. Heim* (Nuvole. Casa, 1990), *Totenauberg* (1992), *Stecken, Stab und Stangl* (1996), *Ein Sportstück* e *Er nicht als er* (entrambi del 1998), o *Bambiland* (2005) i personaggi identificabili – non vi è alcuna *dramatis personae* in senso classico – sia i discorsi dialogici, organizzati sul piano drammaturgico, sono ormai spariti:

<sup>53</sup> «Ein Chor ist für Schleef ein Kollektiv. Sein Chor ist eine Provokation», in Verena Auffermann, *Das ist mein Leben [...]*. In «Theater Heute» n.4, anno 1986, p. 51.

<sup>54</sup> «Nur der Chor ist wahr, so Kafka, das Individuum lügt. Denn das Individuum steht nicht zu seiner Krankheit. Er versucht diese zu verdrängen, zu vergessen, laboriert heimlich an ihr, kämpft gegen sie, doch die Krankheit fordert ihren Tribut, zerstört die Figur von innen. Diese Zersetzung kontert die Einzelfigur durch ihre Erscheinung, sie muß sich für jede Begegnung mit anderen herrichten, um sie zu täuschen. Die Zusammentreffenden täuschen sich gegenseitig». Einar Schleef, *Droge Faust Parsifal*, p. 277.

<sup>55</sup> Elfriede Jelinek, *Ich möchte leicht sein* (Voglio essere superficiale), cit. in Tiziana Barrilà, *Elfriede Jelinek e il suo modus teatrale.*, MEF-Firenze Atheneum, Firenze 2007, pp. 68-69.

Ognuno può essere un altro e rappresentato ancora da un terzo, che è identico ad un quarto, senza qualcuno neanche se ne accorga.<sup>56</sup>

Essi appartengono a pieno titolo alla drammaturgia postmoderna di lingua tedesca: si caratterizzano per il montaggio di discorsi eterogenei, si estraniavano attraverso citazioni e simulazioni, attraverso polisemie metaforiche, attraverso l'uso del linguaggio come immagine. Le figure umane della Jelinek sono semplici segni di linguaggio, «superfici linguistiche»<sup>57</sup>, che senza psicologia, senza profondità, ripetono termini che non gli appartengono più<sup>58</sup>. Il palcoscenico appartiene al parlato, al detto:

gli attori SONO la lingua parlata, non parlano<sup>59</sup>.

Ad esempio in *Wolken. Heim*, abbiamo un montaggio di frammenti di provenienza variegata, da Hölderlin, Hegel, Heidegger, Fichte, Kleist e da lettere della RAF, del triennio 1973-74<sup>60</sup>:

Sono intervenuta nelle citazioni in un modo molto netto, trasformandole in un nuovo linguaggio che senza essere il mio non è più quello originale. Ho fatto miei questi testi, servendomene. In questo senso non c'è originalità – tutto è già stato detto da tempo, e si può solo gettare luce su ciò che è stato già detto<sup>61</sup>.

La ricerca del senso è, in Jelinek, il recupero di citazioni che non vengono riportate fedelmente ma sono modellate, trasformate, introdotte in un magma testuale che porta ad un altro senso, stravolto. Alla lettura non è possibile distinguerle l'una dall'altra, l'effetto è appunto di una superficie linguistica, il cui ritmo è scandito dal ripetersi ossessivo del termine «noi»:

Al di fuori, totalmente; qui noi immaginiamo di essere, sempre. Ed eccoci al centro, d'un tratto. Sacri, splendidi, nel buio. Ogni volta smarriti, quand'anche uno solo serbi memoria di noi, al di là d'un tempo. Da anni e anni ai margini del sentiero si parla di noi. Neppure lo immaginiamo! [...] Esistiamo. Esistiamo. [...] A

<sup>56</sup> "Jeder kann ein anderer sein und von einem Dritten dargestellt werden, der mit einem Vierten identisch ist, ohne daß es jemandem auffiele." Elfriede Jelinek, *Ich möchte leicht sein*. In Christa Gürtler (Hg.), *Gegen den schönen Schein. Texte zu Elfriede Jelinek*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, p. 158.

<sup>57</sup> «Sprachflächen». Elfriede Jelinek in Peter von Becker, *Wir leben auf einem Berg Von Leichen und Schmerzen*, Intervista a E. Jelinek, «Theater heute», Nr. 9, 1992, p. 4.

<sup>58</sup> L'uso di citazioni nei testi della Jelinek è da ascrivere alla categoria dell'"intertestualità", un concetto chiave anche per la scrittura scenica dei registi, soprattutto degli anni Novanta, i quali proprio per dare il concetto dello svuotamento di senso della comunicazione realizzano montaggi di testi di varia natura.

<sup>59</sup> «Die Schauspieler SIND das Sprechen, sie sprechen nicht». Jelinek Elfriede, *Sinn egal. Körper zwecklos*, in *Rückkehr der Klassiker?*, «Theaterschrift», n. 11, 1996, p. 24.

<sup>60</sup> Luigi Reitani, *Germanesimo come metafora. Colloquio con Elfriede Jelinek*, in Elfriede Jelinek, *Nuvole*. Casa, trad. it. di Luigi Reitani, Sellerio, Milano 1991, p. 52.

<sup>61</sup> *Ivi*, p. 60.

noi apparteniamo. [...] Noi siamo noi. [...] Ma noi ma noi ma noi. [...] Qui siamo a casa. [...] Finché saremo da noi, ma poi, ma poi, ma poi il nostro scopo noi siamo<sup>62</sup>.

In flusso discorsivo scandito da 356 «noi», che rende evidente il formarsi di entità fittizie, nel buio, che appaiono improvvisamente, che tentano di autodefinirsi sul nulla:

Un coro postmoderno è questo, poiché le affermazioni «noi» incessantemente ripetute e variate [...] si rivelano come una debolezza dell'io<sup>63</sup>.

Crisi dell'identità che è il fulcro del teatro degli anni Novanta, il progressivo sfaldarsi delle certezze nella globalizzazione, nell'ipercomunicazione e iperinformazione che elimina ogni parvenza di dato certo. In *Stecken, Stab und Stangl*, la prima frase declamata da un voce indicata come «UNO, È UGUALE CHI»<sup>64</sup>, è «Prego, potete guardare qui un paesaggio piatto»<sup>65</sup>. Una voce impersonale indica ciò che è visibile sul palcoscenico, un paesaggio su tela, piano, che fa da fondale alle «superfici linguistiche», appunto come la stessa Jelinek indica i suoi personaggi/non-personaggi. Una metafora sottolineata dallo stesso Lehmann – riformula sulla base di quanto detto da Gerda Poschmann<sup>66</sup> – che corrisponde:

al cambiamento avvenuto nella pittura moderna, al posto dell'illusione degli spazi tridimensionali verrebbe “inscenata” la piattezza della figura, la sua concretezza bidimensionale e la realtà del colore come qualità autonoma. Non è stringente interpretare che il linguaggio reso autonomo sia testimonianza di una mancanza di interesse nei confronti degli uomini<sup>67</sup>.

Anzi, proprio tramite questo processo si tenta di stigmatizzare l'atmosfera del talkshow<sup>68</sup>, il suo generare l'intercambiabilità delle figure, la mancanza di un linguaggio proprio identificativo:

<sup>62</sup> Elfriede Jelinek, *Nuvole. Casa*, cit., pp. 13-17.

<sup>63</sup> «Ein postmoderner Chor ist dies, weil die unablässig wiederholten und variierten «Wir» Behauptungen [...] sich als Ich-Schwäche erweisen». Hajio Kurzenberger, *Chorisches Theater der neunziger Jahre*, in Erika Fischer-Lichte, Doris Kolesch, Christel Weiler (a cura di), *Transformationen. Theater der neunziger Jahre*, Recherchen 2, Theater der Zeit, Berlin 1999, p. 87.

<sup>64</sup> "EINER, EGAL WER". Elfriede Jelinek, *Stecken, Stab und Stangl. Raststätte. Wolken. Heim*, Rowohlt, Reinbek bei Hamburg 1997, p.17.

<sup>65</sup> "Bitte, sehen Sie eine flache Landschaft". Ibidem, p. 17.

<sup>66</sup> Gerda Poschmann, *Der nicht mehr dramatische Theatertext. Aktuelle Bühnenstücke und ihre dramatische Analyse*, Niemeyer, Tübingen 1997.

<sup>67</sup> "der Wende in der Malerei der Moderne, als anstelle der Illusionierung des dreidimensionalen Raums die Flächigkeit des Bilds, seine zweidimensionale Wirklichkeit und die Realität der Farbe als autonome Qualität "inszeniert" wurden. Die Interpretation scheint freilich nicht zwingend, daß die verselbständigte Sprache von einem fehlenden Interesse am Menschen zeuge," Hans-Thies Lehmann, *Postdramatisches Theater*, cit., p. 14.

<sup>68</sup> Christina Schmidt, *Sprechen sein. Elfriede Jelineks Theater del Sprachflächen*. In «Sprache im technischen Zeitalter» Nr. 153, Berlino 2000, p. 63.

La nostra vita è così, senza fine, come il nostro sguardo in questo luogo senza confine<sup>69</sup>.

Già attraverso la tecnica della citazione, il linguaggio diviene impersonale, per cui l'unica peculiarità caratterizzante diviene una struttura musicale, così si avvicina la tecnica compositiva a quella dell'hip-hop, «una tecnica di annodamento di sound e tappeti di motivi musicali»<sup>70</sup>, i quali possono essere riutilizzati e ricombinati, ogni volta esattamente citati. Il ritmo del testo viene anche rafforzato dall'uso di ritornelli, di frasi chiave ripetute più volte: come in *Wolken. Heim* «il termine wir come vero e proprio intercalare o in *Stecken, Stab und Stangl*:

Prima o poi ci deve essere una chiusura<sup>71</sup>.

Jelinek crea un linguaggio identificabile attraverso le tecniche intertestuali del collage, del montaggio e della ripetizione, delle citazioni pluridisciplinari, portando ad una plurivocalità semantica e compositiva. Le figure portano appese «brandelli di Heidegger, Shakespeare, Kleist, non importa di chi, agli angoli della bocca»<sup>72</sup> e attuano, come afferma Vincenzo Costa, nella postfazione al testo di Jacques Derrida, *La voce e il fenomeno*:

una decostruzione dell'idea di sapere come trasparenza della coscienza a se stessa, di un sapere controllabile e dominabile da parte di un soggetto supposto sapere, autocosciente, che parla e agisce sapendo sempre che cosa fa e che cosa dice, padrone della sua parola e del suo discorso<sup>73</sup>.

In *Bambiland* (2004), Jelinek monta insieme frammenti da *I Persiani* di Eschilo, insieme a reportage della CNN sulla guerra in Iraq, oltre a veri e propri bollettini, nel tentativo di spiegare l'informazione intorno al conflitto, fittizia, surreale, imprecisa, accanto alla dissacrazione, ancora una volta, del fare scenico, come si legge nella didascalia iniziale:

Non so non so. Calcatevi in testa quelle calotte fatte con le calze, come le portava sempre mio padre insieme alle sue vecchie palandrane da lavoro quando costruiva la nostra casetta. Non ho mai visto niente di più orrendo. Non so quale colpa voi dobbiate espiare per essere costretti a metter su una cosa tanto orrenda.

<sup>69</sup> «Unser Leben ist ebenso endlos, wie unser Gesichtsfeld an diesem Ort, an dem wir uns befinden, irgendwie grenzen los». Elfriede Jelinek, *Stecken, Stab und Stangl*, cit., p. 35.

<sup>70</sup> «Knüpfung von Sound- und Motivteppichen». Georg Stanitzek, *Kuckuck*, in Christina Schmidt, *Sprechen sein.*, cit, p. 65.

<sup>71</sup> «Einmal muß Schluß sein». Elfriede Jelinek, *Stecken, Stab und Stangl*, cit. p. 23.

<sup>72</sup> «Fetzen von Heidegger, Shakespeare, Kleist, egal wem, aus den Mundwinkeln». Elfriede Jelinek, *Sinn egal. Körper zwecklos*, cit., p. 22.

<sup>73</sup> Vincenzo Costa, *Volerne sapere*, postfazione a Jacques Derrida, *La voce e il fenomeno*, Jaca Book, Milano 1997, p. 161.

Tagliare la calza, chiuderla in alto con un legaccio, così che resti una specie di nappa, e poi infilarla in testa. Tutto qui. [...] Per conto mio potete metterci pure un pizzico di Nietzsche. Anche il resto però non è farina del mio sacco. È frutto dei cattivi genitori. È un prodotto dei media<sup>74</sup>.

Il carattere postdrammatico del dramma accentua il teatro come situazione e non come finzione. Cosa significa declamare un testo? Quale funzione ha il testo, la lingua scritta, il parlato in una pratica teatrale che non si affida più al metatesto, ma al primato fattivo della presenza della scena – che non è più da indicare come messa in scena o rappresentazione ma molto di più come un *fare* in un determinato tempo e in un determinato luogo, per cui ogni elemento decorativo è accessorio, inutile:

Questo teatro vuole smascherare l'entità fittizie e non crearne di nuove<sup>75</sup>.

Questi drammi rappresentano a pieno titolo:

il fenomeno [...] di una nuova tendenza della scrittura, di una nuova struttura drammaturgica che non passa attraverso la ripresa del coro, ma attraverso la sua decostruzione, la sua dispersione, la sua diaspora. Un processo progressivo, forse un irreversibile farsi da parte del personaggio individuale – del personaggio nella sua solidità di carattere autonomo – che passa attraverso l'approfittarsi delle più piccole unità mal definite ma che costituiscono i luoghi di parole particolarmente vivaci e mobili. Parole che potremmo dire parassitarie e sovversive<sup>76</sup>.

Schleef, attraverso l'uso del coro come strumento teatrale, porta alle estreme conseguenze una messa in scena postdrammatica che, appunto, cerca di creare spazi sonori, flussi linguistici, pura presenza e situazione che rompe al divisione fra scena e platea:

La linea di comunicazione corre dal palcoscenico direttamente all'auditorio, e non come nel teatro di rappresentazione *sul* palcoscenico, da una figura fittiva all'altra.<sup>77</sup>

<sup>74</sup> Elfriede Jelinek, *Bambiland*, Einaudi, Torino 2005, p. 3.

<sup>75</sup> «Dieses Theater will Schein-Entitäten entlarven und keine neuen setzen». Maja Sibylle Pflüger, *Vom Dialog zur Dialogizität. Das Theaterästhetik von Elfriede Jelinek*, Francke Verlag, Tübingen und Basel 1996, p. 296.

<sup>76</sup> "[...] phénomène [...] d'une nouvelle tendance de l'écriture, d'une structure dramaturgique nouvelle qui n'était pas la reprise du chœur mais, plutôt, sa déconstruction, sa dispersion, sa diaspora. Processus progressif, peut-être irréversible d'un effacement progressif du personnage individué – du personnage dans sa solodité de "caractère" autonome – au profit de plus petit unités mal définies mais constituant des lieux de parole particulièrement vivaces et mouvants. Parole qu'on pourrait dire parasitaire et subversive". Jean-Pierre Sarrazac, *Choralité. Note sur le postdramatique*, in «Alternatives théâtrales 76/77», Bruxelles ottobre 2003, p. 15.

<sup>77</sup> "Die Kommunikationslinie verläuft von der Bühne zum Zuschauerraum, nicht wie im Theater der Darstellung auf der Bühne, von einer fiktiven Figur zu einer anderen". Christina Schmidt, *Sprechen sein. Elfriede Jelineks Theater der Sprachflächen*. In "Sprache im technischen Zeitalter" Nr. 153, Berlino 2000, p. 66.

Schleef ricerca l'«ideale parlato»<sup>78</sup> che è frutto della «melodia del linguaggio dell'autore»<sup>79</sup>, esattamente come la musica del senso di Barthes. Il testo diviene materia musicale, frutto di ritmi e scansioni, di ripetizioni di vocali e consonanti, di passaggio repentini fra toni bassi e toni alti, fra sussurri e urla, riempiendo di suoni anche le pause attraverso l'uso del corpo, dei corpi, come casse di risonanza. I cori sono «corpi di linguaggio»<sup>80</sup>, casse di risonanza come in *Salome* (1997), ove l'apertura dello spettacolo presenta una serie di attori, rigidi, in una luce soffusa blu che li rende indistinguibili, che accolgono il pubblico con delle urla corali:

il corpo nella sua propria materialità, gestualità e vocalità, posto al centro degli accadimenti sul palcoscenico. Inoltre si aggiunge la partecipazione del pubblico, che non vede mero teatro ma che viene sfidato ad avere una compartecipazione interattiva con gli accadimenti<sup>81</sup>.

Il suo teatro è esplicitamente un teatro corale nella sfera del postdrammatico, attraverso l'unione di cori parlanti e di movimento che disegnano lo spazio tridimensionale acustico e visivo, creando uno specifico «idioma teatrale»<sup>82</sup>, che si accompagna a ciò che la Jelinek attua attraverso i suoi drammi:

La realtà viene qui combinata come uno strumento mediale, esibita come qualcosa di riprodotto. La riproduzione dei massmedia [...] significa smarrimento. Essa è smarrimento, in quanto questa forma della riproduzione del suo oggetto è stilizzata sino ad essere avvenimento, che è una pura immagine sotto altre immagini<sup>83</sup>.

Anche il coro presenta questa possibilità, è un'immagine che nasconde altre immagini, esso non può essere oggetto dello sguardo solamente in quanto tale, ma nasconde rimandi ulteriori, all'infinito.

<sup>78</sup> «idealen Sprechen». Einar Schleef, *Droge Faust Parsifal*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1997, p. 92.

<sup>79</sup> «Sprachmelodie des Autors». Einar Schleef, *Droge Faust Parsifal*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1997, p. 479.

<sup>80</sup> «Sprachkörper». Hajio Kurzenberger, *Chorisches Theater der neunziger Jahre*, in Erika Fischer-Lichte, Doris Kolesch, Christel Weiler (a cura di), *Transformationen. Theater der neunziger Jahre*, Recherchen cit., p. 89.

<sup>81</sup> «der Körper in seiner eigenen Materialität, Gestikulation und Stimmlichkeit ins Zentrum des Bühnengeschehens rückt. Hinzu kommt die Beteiligung des Publikums, das nicht bloß Theater sieht, sondern zu interaktiver Teilnahme am Geschehen herausgefordert wird». Anne Fleig, *Zwischen Text und Theater: Zur Präsenz der Körper in Ein Sportstück von Jelinek und Schleef*, in Erika Fischer-Lichte, Anne Fleig (a cura di), *Körper-Inszenierungen. Präsenz und kultureller Wandel*, Attempto, Tübingen 2002, p. 88.

<sup>82</sup> «Theater-Idiom». Hans-Thies Lehmann, *Postdramatisches Theater*, cit., p. 237.

<sup>83</sup> «Die Realität wird hier als eine medial vermittelte, als reproduzierte vorgeführt. Die Reproduktion der Massenmedien respektiven des Fernsehens bedeutet Verlust. Sie ist Verlust, insofern diese Form der Reproduktion ihren Gegenstand zum Ereignis stilisiert, das ein Bild unter Bildern ist». Antje Johanning, *Körperstücke. Der Körper als Medium in der Theaterstücken Elfriede Jelineks*, Thelem, Dresden 2004, p. 232.

## II. 1. *Sportstück*

Massimo esempio di questa metodologia registica è la messa in scena del dramma di Elfriede Jelinek, *Sportstück*, nel 1998 al Burgtheater di Vienna, insignito del premio come miglior spettacolo dell'anno dalla rivista «Theaterheute». Il testo si presenta come un chiaro tentativo di risolvere il dilemma del palcoscenico, la dicotomia tra l'essere e l'apparire attraverso l'uso di cori, come dichiara apertamente:

L'autrice non dà troppe indicazioni, ha imparato, col tempo. Fate quello che volete. L'unica cosa che ci deve assolutamente essere: cori greci, singoli, masse, chiunque entri in scena, a parte nei pochi punti in cui è indicato diversamente, deve indossare un abbigliamento sportivo; il che lascia ampio spazio a sponsorizzazioni, no? I cori, se possibile, per favore uniformi, tutti Adidas o Nike o come si chiamano, Reebok o Puma o Fila ecc<sup>84</sup>.

Abbiamo, quindi, cori greci accostati alle marche sportive più conosciute, uno strumento, se vogliamo, antico accostato alla comunicazione di massa, all'identità svuotata di senso. Einar Schleef, nella prima messa in scena del testo<sup>85</sup> (ne realizzerà due versioni, una della durata di cinque ore, l'altra di sette), seguirà alla lettera queste indicazioni, utilizzando più di cento attori. Lunghi passaggi dello spettacolo sono costituiti da cori: cori parlati, cori cantati, cori maschili, femminili, misti – cori che non solo cantano, parlano, urlano all'unisono ma anche che realizzano partiture fisiche direttamente prestate dal mondo dello sport, recuperando un sapore marziale in diretta polemica col culto del fisico scolpito e prestante, nato in seno al Nazismo.

L'articolazione del testo è identica alla trasposizione di un linguaggio comprensibile in un ritmo musicale del parlato: divengono identificabili solo alcune parole<sup>86</sup>. Il ritmo del parlato segue solo una possibile struttura musicale e non le norme semantiche (questa decostruzione del senso è attuata anche attraverso l'eccesso vocale). Le voci hanno una presenza data dal qui e ora, una presenza non identificabile con la mera presenza del corpo agente sulla scena; attraverso una voce che si libera da schematismi e confini si riformula, appunto, la domanda sul concetto di presenza. Il gioco registico arriva a voler catturare anche un altro spazio fisico e concettuale, lo spazio acustico, per cui Schleef decide di mettere lunghi passaggi dello spettacolo in una quasi totale oscurità, proprio per rendere chiaro, al di là di ogni ragionevole dubbio, il concetto di presenza legato alla voce<sup>87</sup>:

<sup>84</sup> Jelinek Elfriede, *Sport. Una pièce – Fa niente. Una piccola trilogia della morte*, Ubulibri, Milano 2005, p. 31.

<sup>85</sup> Burgtheater, Vienna, 23 gennaio 1998.

<sup>86</sup> Einar Schleef, in seguito ad un incidente stradale, è divenuto balbuziente all'età di sei anni. Da questa esperienza nasce la volontà di attuare una decostruzione della semantica del testo attraverso la scansione e il ritmo sincopato.

<sup>87</sup> Sul concetto di presenza legata alla voce mi rifaccio a quanto affermato da Jacques Derrida in *La scrittura e la differenza*, cit.

Coro: Ossa che scricchiolano, tendini che si strappano, vene che scoppiano, legamenti che si stirano, sopravvivere comunque, in un modo o nell'altro. I corpi umani nello sport sono come scatole da pizza o bicchieri di plastica, prima sono belli e poi sono usati: anzi abusati!<sup>88</sup>

Voce attraverso corpi che sudano, che si muovono ritmicamente che sono stati modellati per mezzo di lunghissimi esercizi fisici e vocali, allo scopo di ottenere una precisione incredibile nella coordinazione all'unisono:

Cominciavano con mezz'ora di corsa e mezz'ora di ginnastica. Poi si alternavano le prove corali, le prove di "coreografia marziale" (con un allenatore specializzato), le prove musicali (con annessi esercizi di tecnica vocale, diretti alternativamente da quelli di noi che avevano studiato canto), le prove di interpretazione/elaborazione ritmica del testo in piccoli, medi, grandi gruppi, le prove costumi (che prendevano giornate intere)<sup>89</sup>.

Lo spazio è suddiviso anche attraverso lame di luce, per cui l'uso ritmico prevede anche lo scomparire e ricomparire del corpo degli attori, soprattutto, nella cosiddetta *die Sportlerszene*, la scena degli atleti:

35-40 minuti consecutivi di coreografia marziale, scandita ritmicamente in 8 tempi, al ritmo dei quali recitavamo il testo, che diventava una specie di enorme *rap*. Le voci si alternavano in tutti, solo, i famosi piccoli, medi e grandi gruppi, e, sotto, la coreografia continuava ininterrottamente. Alla fine crollavamo tutti a terra e a quel punto, regolarmente, scoppiava l'applauso. Lunghissimo<sup>90</sup>.

Dello spettacolo vi erano due versioni, la breve di sei ore e la lunga di otto ore, con 113 fra attori e comparse e 29 bambini che giocavano a calcio sulla scena. Accanto una serie di personaggi definiti, come indicati nel dramma, fra cui Elfi Elettra interpretata dalla stessa Elfriede Jelinek, in un crescendo metateatrale. I protagonisti sono comunque i cori che creano *tableaux vivants*, declamano anche un'intera scena della *Pentesilea* di Kleist, contrappunto da filmati muti di scene dell'*Orestide* girate nei sotterranei del teatro per permettere ai coreuti di prendere fiato. A sancire il legame con Müller, anche il ritorno di una immagine dello spettacolo Mauser:

<sup>88</sup> Elfriede Jelinek, *Sport. Una pièce, Fa niente, Una piccola trilogia della morte*, Ubulibri, Milano 2005, p. 42.

<sup>89</sup> Roberta Cortese, *Sport. Come soldati, Lo spettacolo di Einar Schleeff*, in Elfriede Jelinek, *Sport. Una pièce, Fa niente, Una piccola trilogia della morte*, cit., p. 175.

<sup>90</sup> *Ivi*, p. 176.

una decina di ragazzi nudi appesi per un piede a corde che pendevano dal soffitto, come buoi macellati<sup>91</sup>.

Nell'ultima scena di *Sportstück*, quattro macchinisti giungono dalla profondità del palco e trascinano un telo bianco fino alla ribalta, così da coprire l'intero palcoscenico, con linee di caratteri stampate, come a rappresentare una pagina di un libro. Non appena i macchinisti scompaiono, ecco Schleef che compare dal fondo, in frack e scarpe di vernice, procede lentamente e declama, borbotta, urla il monologo finale del testo, che sarebbe proprio del personaggio l'Autrice:

E io stessa ho partecipato, quando il mio papà è stato ucciso. Volevo dirvelo ancora una volta, adesso che siamo piacevolmente insieme. Per favore lasciatemi almeno finire una volta! Guardate, qua c'è la scarpa senza piede. [...] <sup>92</sup>

. Il gioco metateatrale è aumentato da Schleef che inserisce intercalare come «Signora Jelinek, mi aiuti almeno una volta...Signora Jelinek, la prego venga... Signora Jelinek»<sup>93</sup>. Tiene nella mano sinistra il suo fischiotto, con il quale ha guidato per tutto lo spettacolo l'inizio e la fine della azioni corali, corporee e vocali. Il suo braccio destro disegna nell'aria il ritmo del parlato, le sincopi delle interazioni, articola le frasi in modo asemantico, non tiene conto delle strutture grammaticali, è puro suono.

<sup>91</sup> Roberta Cortese, *Sport. Come soldati, Lo spettacolo di Einar Schleef*, in Elfriede Jelinek, *Sport. Una pièce, Fa niente, Una piccola trilogia della morte*, cit., p. 176.

<sup>92</sup> Elfriede Jelinek, *Sport. Una pièce, Fa niente, Una piccola trilogia della morte*, cit., p. 120.

<sup>93</sup> «Frau Jelinek, so helfen sie mir doch mal...Frau Jelinek, bitte kommen Sie... Frau Jelinek!». Doris Kolesch, *Ästhetik der Präsenz. Die Stimme in Ein Sportstück (Einar Schleef) und Giulio Cesare (Societas Raffaello Sanzio)*, in Erika Fischer-Lichte, Doris Kolesch, Christel Weiler (a cura di), *Transformationen. Theater der neunziger Jahre*, cit., p. 58.

### III. Mejerchol'd/Marthaler. Chiusura del Cerchio?

Damit die Zeit nicht stehenbleibt<sup>94</sup>.

Christoph Marthaler recupera l'inno popolare, crea un linguaggio misto, aulico e dialettale, è come se cercasse di ricreare un tappeto sonoro riconoscibile a tutti – in primo luogo, è ovvio al pubblico di lingua tedesca – ricerca quei momenti di aggregazione del quotidiano, come le kneiperei, o i ritrovi del dopolavoro, creati in modo magistrale dalla scenografa Anne Viebrock, per cui si hanno spazi realistici, allo stesso tempo claustrofobici, asettici, praticabili su più piani per permettere il dispiegamento delle coreografie danzate. L'individuo è più volte coinvolto in momenti di aggregazione, lo spettacolo è scandito su una dialettica tra individuo e un'insieme uniforme di esistenze grigie. Se anche in questo caso si mira alla decostruzione dei miti, delle ideologie, alla messa in luce del non senso del parlato quotidiano, allo stesso tempo, però, Marthaler mostra come proprio quei riti collettivi possono restituire l'uomo a se stesso. Grazie alla sua formazione musicale – i suoi inizi sono stati nel cabaret<sup>95</sup> – afferma programmaticamente il bisogno di un recupero dei ritornelli, della ripetizione, dell'improvvisazione corale<sup>96</sup>. Improvvisazione corale che parte dal rapporto specifico con gli attori, di cui cerca di ricreare e rafforzare i tic quotidiani, rendendoli il più possibile figure grottesche, disumane proprio perché presentano una parvenza di realtà, recuperando e portando in scena lo squallore del quotidiano:

Più gli uomini si avvicinano, più diventano isolati ... I solitari sono gli uomini speciali. Non amo a teatro i gesti grandiosi e drammatici. Questo non è il mio mondo. In certe osterie, in certi bar della stazione siedono più che altro uomini, ognuno ad un tavolo. E se ne stanno lì, in silenzio. E talvolta uno dice qualcosa, e molto più in là risponde un altro. E gli altri neanche si muovono. Questa bizzarra rete di comunicazione senza sguardo. [...] Presenta una forte tensione. Questo comportamento pieno di tensione tra uomini in questo tipo di salette è estremamente interessante sia da un punto di vista teatrale che musicale. Anche il fatto che qualcuno dica qualcosa, e vari minuti dopo arrivi una risposta da qualche parte. Si sono lambiccati a lungo sulla risposta. Questo è molto svizzero, ma non solo. L'ho visto anche a Berlino. Quando si fa teatro, si cercano nuove forme. Io ho scelto questa situazione come la mia personale forma<sup>97</sup>.

<sup>94</sup> Così il tempo non si ferma. (affinchè il tempo non si fermi).

<sup>95</sup> Cabaret in cui creava canti improvvisati, con pastiche e non-sense, anche in lingua italiana.

<sup>96</sup> In "Die Kunst der Wiederholung", intervista con Christoph Marthaler in „Theater der Zeit“ n. 3, 1994.

<sup>97</sup> «Je näher sich die Menschen kommen, desto einsamer werden sie ... Die Einsamen sind besonderen Menschen. Ich mag im Theater die großen dramatischen Gesten nicht. Das ist nicht meine Welt. In bestimmten Kneipen, in schweizerischen Bahnhofbuffets sitzen meisten Männer, jeder an einem Tisch. Und sie schweigen vor sich in. Und manchmal sagt einer etwas, und weit hinten antwortet ein anderer. Und die anderen bewegen sich nicht. Dieses seltsame Kommunikationsnetz ohne Blicke. [...]Das hat eine große Spannung. Das Spannungsverhältnis zwischen den Menschen

Una comunicazione che si muove a stillicidio, fratta nello spazio, uno spazio chiuso, claustrofobico, che presenta una sua qualità ritmica, una diversità di toni di voce, una speciale scansione del tempo. Lo spettacolo corale prende forma da questo spaccato di realtà, uno spettacolo che ricerca la qualità musicale, una coralità interna al palcoscenico fra individui anonimi, quasi automi, quasi bestie. In questo caso il coro diviene uno strumento grottesco, secondo linee guida date già da Mejerchol'd, ovvero secondo una gestualità meccanica e marionettistica, un restringimento dello spazio: gli attori dovevano imparare a stare fino a 8 o 9 persone in un metro quadrato, creando una figura compatta a *tableaux vivant*, mentre sia il movimento, che il rapporto con il marchingegno scenico, che con la recitazione doveva obbedire alla musica:

La musica è il miglior organizzatore del tempo, in uno spettacolo [...] Il mio sogno è uno spettacolo provato sulla base di una musica e recitato senza, così che lo spettacolo e i suoi ritmi siano organizzati secondo le sue leggi, ed ogni interprete lo porti in sé<sup>98</sup>.

Una regia di «orchestrazione» che si muove secondo la ricerca del grottesco, attuato attraverso la distorsione della scena, del linguaggio, delle azioni, allo scopo di avviare nello spettatore l'impulso a un pensiero critico. Puntando sulla tendenza dell'esagerazione propria del grottesco, Stanislavskij afferma che l'«autentico grottesco»<sup>99</sup> è l'ideale della messa in scena e che la reviviscenza viene attivata a partire dalla caricatura di ogni gesto ed espressione facciale, come Mejerchol'd riprende invece il grottesco, come estremizzazione del gesto nel passaggio dalla pantomima alla biomeccanica: contro la dittatura del testo nel teatro borghese, si appella al nuovo attore-marionetta. Ne *Il revisore* di Gogol', andato in scena il 9 dicembre 1926, al Teatro Mejerchol'd (chiamato così dal 1923), aveva portato alle estreme conseguenze il grottesco scenico, come sistema di unione dei contrari secondo il contrappunto, attraverso l'aggiunta di nuovi personaggi, di cori di ufficiali e funzionari:

Ogni personaggio ha il suo tema personale alla maniera di un Leitmotiv wagneriano, il che mantiene la continuità nell'enorme brulichio di scene, ruoli, movimenti e oggetti, il tutto spinto all'iperbole, al grottesco, al buffo, al tragico. Verso il finale, durante la lettura della lettera rivelatrice, il coro si agita, mormora, ride,

in solchen Wirtsstuben ist sowohl vom theatralischen als auch von musikalischen Gesichtspunkt hochinteressant. Auch dass jemand etwas sagt, und Minuten später kommt eine Antwort irgendwoher. Über die Antwort wurde lange gegrübelt. Das ist sehr schweizerisch, aber nicht nur. Ich habe das auch in Berlin erlebt. Wenn man Theater macht, sucht man nach Formen. Ich habe diese Situation als meine Form gewählt». Christoph Marthaler in Klaus Dermutz, *Christoph Marthaler. Die einsamen Menschen sind die besonderen Menschen*, Residenz Verlag, Salzburg und Wien, 2001, pp. 11-12.

<sup>98</sup> Béatrice Pico-Vallin, *Il lavoro e l'attore in Mejerchol'd. Studi e Materiali*, in «Teatro e storia», n. 18, 1996, p. 127.

<sup>99</sup> Franco Ruffini, *Il grottesco d'Ottobre, un inedito biomeccanico*, in «Alias», n. 17, 2004, p. 18.

trionfa, si spaventa o ulula: ora il brusio si placa e ora riprende più forte, sottolineato da grida, sogghigni, e comparabile, nell'organizzazione delle voci e dei gesti, all'insieme strumentale di un'orchestra<sup>100</sup>.

Coro come orchestra, ove i singoli coreuti sono comunque distinguibili, ma permettono di avere una qualità grottesca del coro data da un uso dello spazio particolare, secondo un ammassamento in pochi metri quadrati, fra una estrema rigidità della figure corporee create, e secondo una dinamica che tende a far comprendere la gerarchia interna del gruppo. L'uomo automa è rafforzato anche dall'uso della luce che smonta e seziona il corpo dell'attore, mettendo in evidenza ora una mano, ora solo il volto. Mejerchol'd rende il coro naturalistico, in quanto i singoli coreuti mantengono la loro caratterizzazione specifica, con bassi, alti, magri, i costumi sono diversi l'uno dall'altro, mentre nel parlato all'unisono si sottolineano le consonanti, il testo è usato come materia musicale. Nella nona scena – lo spettacolo era suddiviso in quindici episodi che sembrano riprendere la forma dello Stationendrama, dramma a stazioni – undici porte disposte a semiellissi, al centro un impiegato statale, all'improvviso queste si aprono e appaiono mani di un manichino che tengono un mazzo di banconote, una per ogni porta, in questo vi è anche una coralità degli oggetti.

I gesti stilizzati, le espressioni esasperate sembrano trasportare l'uomo nuovamente alla dimensione ferina, tanto che la stessa Picon-Vallin si chiede «Coro o mandria?»<sup>101</sup>. Mandria perché la caratterizzazione tende a dare l'impressione non di una pulita esecuzione ma come un muoversi insieme fatto di involuzioni e accelerazioni, di perdita e ritrovamento della direzione.

L'orchestra è presente per tutto il tempo dando anche atmosfere di contrasto. L'organizzazione spaziale a schiera o lungo una linea, con resa ritmica e attacco consecutivo, il contrappunto, voci singole e all'unisono, la dicotomia fra il ritmo del parlato e il ritmo gestuale, secondo un ritorno al grottesco, al corpo rovesciato, al *Doppelgänger*, all'automa o marionetta, all'irruzione del perturbante sulla scena, come critica della società sottomessa all'egemonia della macchina.

### *III. 1. Murx den Europäer! Murx ihn! Murx ihn! Murx ihn! Murx ihn ab!*

*Murx den Europäer! Murx ihn! Murx ihn! Murx ihn! Murx ihn ab!*, rappresentato alla Volksbühne di Berlino nel 1993, è lo spettacolo che consacra Marthaler come regista e che, poi, verrà inserito in quella che può essere definita, una trilogia corale con *Stunde Null* (Schauspielhaus di Amburgo, 1996) e con *Die Spezialisten* (Schauspielhaus di Amburgo 1999). Ciò che si ricrea è una serie di Leitmotiv frutto non solo delle voci o degli effettivi ritornelli, ma anche da gesti assurdi, coazioni a ripetere, ripetizioni di una singola parola come di intere frasi, rumori. Lo spettacolo è, quindi, per

<sup>100</sup> Vsevolod Èmil'evič Mejerchol'd, *Il Revizor*, cit. in Mara Fazio, *Regie teatrali. Dalle origini a Brecht*, cit., p. 128.

<sup>101</sup> Cit. in Detlev Baur, *Der Chor im Theater des 20. Jahrhundert*, cit., p. 99.

eccellenza una partitura musicale che comprende frammenti quotidiani, sequenze di situazione, coreografie, danze popolari, mentre la qualità del testo è il frutto di un montaggio eseguito da Marthaler e Stephanie Carp – dramaturg dell’ensemble – fatto di slogan presi da libelli politici ed economici contemporanei e del passato, di frammenti retorici e constatazioni che sono rese prive di significato e montate in una parvenza di dialogo. Il titolo dello spettacolo è, in realtà, un’intera poesia intitolata *Indianerlied* (Canzone dell’indiano) di Paul Karl Wilhelm Scheerbart (1863-1915), conosciuto anche sotto lo pseudonimo di Kuno Küfer, scrittore e disegnatore, appartenente alla corrente della letteratura fantastica, le cui idee sul teatro influirono Alfred Jarry. Il verbo *murxen* è inesistente, può ricordare il verbo *morder*, uccidere o eliminare, per cui la traduzione dovrebbe risultare come «Elimina gli europei! Eliminali! Eliminali! Eliminali! Eliminali!». Un verso del genere, unito al sottotitolo «patriotischer Abend», «serata patriottica», rendono evidente l’intento dissacratorio ironico. Lo spazio scenico è difficile da descrivere, come testimoniato da una critica teatrale del tempo:

Istituto, istituto psichiatrico, manicomio, sala d’aspetto, sala d’aspetto della storia, disumana mensa, una mutazione a metà fra mensa e atrio della stazione, ultima stazione, un incubo reso legnoso dal resopal<sup>102</sup> [...], campo di sterminio del tempo, carcere, ambulatorio per minorati mentali, serra per inconsolabili, asilo etc.<sup>103</sup>.

Uno spazio anonimo, intriso di colori squallidi, pastelli anonimi, ove sono posizionati 10 tavoli di piccole dimensioni, quasi dei banchi disposti su due file di cinque e cinque, uno dietro l’altro a partire dal proscenio fino alla sfondo. Sulla sinistra rispetto a chi guarda vi sono dei termosifoni a vista, ad aumentare il senso di naturalismo sulla scena, a destra un pianoforte a vista, sulla parete di fondo due porte, una anonima, l’altra che porta alla toilette, anche questa riprodotta nei minimi particolari e visibile per lunghe sequenze della scena, quando la porta è lasciata spalancata. Uno spazio che crea in tutto un nonluogo:

Se un luogo può definirsi come identitario, relazionale, storico, uno spazio che non può definirsi né identitario né relazionale né storico, definirà un *nonluogo*<sup>104</sup>.

<sup>102</sup> Intraducibile. Un tipo di laminato plastico.

<sup>103</sup> «Anstalt, Irrenanstalt, Narrenanstalt, Wartesaal, Wartesaal der Geschichte, unmenschlicher Kantinen-Saal, Mutation zwischen Kantine und Bahnhofshalle, Endstation, resopalverholzter Alptraum [...], Zeitvernichtungsanstalt, Gefängnis, Behandlungsraum für geistig Behinderte, Treibhaus für Trostlose, Asyl etc». Cit. in David Roesner, *Theater als Musik*, nota 118, p. 88.

<sup>104</sup> Marc Augé, *Nonluoghi*. Introduzione a una antropologia della surmodernità, Eléuthera, Milano 2005, p. 73.

Uno spazio anonimo che non può darci informazioni del perché i personaggi si trovino lì, come uno spaccato universale che è recuperato non da scena simboliste, con pochi accenni – ad esempio in *Aspettando Godot* di Beckett ove l'unica notazione è una strada di campagna e un albero – ma uno spazio iperealistico, che ci ricorda quanto il nostro quotidiano sia fatto da luoghi fuori dal tempo. All'interno di questo si muovono 11 figure grottesche, tre donne e otto uomini, che trascorrono il loro tempo in questo spazio chiuso, per tutto il tempo sono seduti ordinatamente ai loro posti dietro i tavoli e giusto ogni tanto compiono delle azioni individuali come andare alla toilette o collettive come lavarsi le mani, mangiare un biscotto. Sono persone indefinite unite da un destino, sono chiusi autoreferenzialmente, si ascoltano a vicenda. Poi, improvvisamente, formano in coro cantando canzoni come *Sicheres Deutschland, schläfst du noch* (Germania in pace, tu dormi ancora, composta nel 1650, due anni dopo la fine della guerra dei Trent'anni), *Wach auf du deutsches Reich* (Svegliati, Reich tedesco), *In einem kühlen Grunde* (In una valle fredda, canzone romantica di Joseph von Eichendorff), *Danke* (Grazie, canzone nata dal meeting di tutte le chiese protestanti, composta l'anno precedente) *Glühwürmchenidyll* (Idillio della lucciola, di Paul Lincke) e la canzone degli anni cinquanta *Ich laß mir meinen Körper schwarz bepinseln* (Lascio dipingere di nero il mio corpo). Un repertorio variegato che chiaramente mette in discussione i valori costituiti, situazioni politiche diverse, nel tentativo chiaro di criticare l'oggi. Il testo è chiaramente postdrammatico, composto di citazioni, proverbi, modi di dire, frammenti di discorso, battute, intercalare, citazioni, comportamenti rituali e lunghe pause, il fantasma di una coazione a ripetere. Nella brochure vi erano frasi di Kurt Schwitters<sup>105</sup>, quindi ancora un ostentato ritorno al dadaismo.

Essi sono un coro pur non essendo identici l'uno all'altro e caratterizzati per qualche particolare dell'abbigliamento, tic, o espressioni, in quanto anonimi. Sono il rispecchiamento del pubblico, in quanto non interpretano personaggi, ma attore e personaggio sono quasi indistinguibili, in questo modo rafforzando ancora di più la qualità del nonluogo:

Come se la condizione di spettatore costituisse l'essenziale dello spettacolo, come se, in definitiva, lo spettatore in posizione di spettatore fosse lo spettacolo stesso<sup>106</sup>.

Nel nonsense dello spettacolo sembra quasi che, appunto, sia lo spettatore il protagonista, che ha scelto di osservare questo fare assurdo, che riconosce le canzoni del suo sostrato quotidiano, che si

<sup>105</sup> Giustamente Baur nota una similitudine fra Mejerchol'd e Marthaler, attraverso l'appello al coro comico aristofanESCO, quindi un'unione che passa attraverso la rinascita in scena della comicità antica, della duttilità e interrelazione diretta con il pubblico, un linguaggio fatto dal parlato quotidiano, movenze e mimiche prese a prestito da mondo animale, quindi grottesche. Detlev Baur, *Der Chor in 20. Jahrhundert*, cit., p. 106.

<sup>106</sup> Marc Augé, *Nonluoghi. Introduzione a una antropologia della surmodernità*, Eléuthera, Milano 2005, p. 80.

riconosce nei gesti quotidiani, che avverte la disgregazione del tessuto sociale e che vibra all'improvviso giungere delle canzoni:

La plurivocalità improvvisa di un coro è un importante strumento. Mentre tutti siedono lontani l'uno dall'altro e questi perduti e autistici non portatori di conciliazione improvvisamente cantano insieme. Questa è una forte utopia, ancora di più quando sono in grado di cantare belle canzoni complicate<sup>107</sup>.

Un coro che non ha bisogno di altre legittimazioni proprio perché cantato – non stupisce che, in seguito, Marthaler si sia dedicato all'opera lirica, apportando notevoli impulsi al trattamento del coro lirico – che fa da contrappunto alla solitudine, che dichiara come questa condivisione sia una delle possibili reazioni al decadimento contemporaneo. Un coro, che diviene *coro sociale*:

Lo strumento della sua rappresentazione è la forma del coro sociale, che certamente consta di voci singole, che non solo quando sono unite nei canti corali, ma anche nel cambio delle voci e del loro passaggio assumono qualità corali<sup>108</sup>.

Un coro che ricrea la musica del senso, il brusio quotidiano, il sostrato presente nei nonluoghi quotidiani, che siano stazioni, sale d'aspetto, metropolitane, che cerchi di cogliere l'autenticità rimanente per, attraverso l'esperienza dal vivo teatrale:

Spazio come pratica *dei luoghi*<sup>109</sup>.

Il grottesco, però, richiede che il riso muoia in gola, che la conciliazione non si attui proprio per indurre la riflessione, che ricordi il decadimento, che sia unione di contrari, vita e morte, di mondo ctonio e mondo spirituale, di tragico e comico. Nello spazio, in altro, vi è un orologio di grosse dimensioni, anonimo, fermo e accanto la scritta «Damit die Zeit nicht stehenbleibt», «Affinché il tempo non si fermi», ovvero che continui la trasformazione vitale, il recupero del passato per guardare al futuro, il futuro che è fatto del continuo dissotterrare i morti, come si auspicava Müller. Una scritta formata da lettere singole in plastica, applicate sulla parete le quali, nel corso dello spettacolo, a poco a poco cadono e lasciano una frase sgrammaticata, un agglomerato di lettere – un

<sup>107</sup> «Die plötzliche Mehrstimmigkeit eines Chores ein wichtiges Mittel ist. Wenn alle weit auseinandersitzen und diese Verloren und nicht versöhnbaren Autisten plötzlich gemeinsame singen. Das ist eine starke Utopie, besonders wenn sie komplizierte Lieder schön singen können». Christoph Marthaler in Klaus Dermutz, *Christoph Marthaler. Die einsamen Menschen sind die besonderen Menschen*, cit., p. 56.

<sup>108</sup> «Das Mittel zu seiner Darstellung ist die Form des *sozialen Chors*, der sich zwar aus Einzelstimmen zusammensetzt, aber nicht nur immer wieder im Chorgesang sich vereint, sondern auch schon im Wechsel der Stimmen durchgehen chorische Qualität behält». Hans-Thies Lehmann, *Postdramatisches Theater*, cit., p. 238.

<sup>109</sup> Marc Augé, *Nonluoghi. Introduzione a una antropologia della surmodernità*, Eléuthera, Milano 2005, p. 80.

collage dadaista – a testimoniare il trascorrere del tempo, il decadimento, un possibile inizio o il tempo comunque cristallizzato, fermo, invariabile.

## CONCLUSIONI

Il coro, in quanto strumento teatrale, assurge a nuova linfa nel ritorno della componente rituale dello spettacolo, assumendo declinazioni differenti a seconda del contesto in cui è impiegato, mostrandosi come cartina tornasole della modificazione del rapporto fra individuo e collettività, fra gruppi sociali differenti, in una reiterazione del sacrificio del singolo come autodeterminazione di un valore costituito, con declinazioni positive e negative. Da frontalità a autoreferenzialità, da manipolazione dinamica e effetto straniante, grottesco, che attira l'attenzione dello spettatore, il coro teatrale è in quella chiara intersecazione fra teatro e politica, intesa come proprio ciò che pertinente alla polis, come l'arte di governare, irriducibilmente *corpo estraneo*:

Così come la sua centralità era il segno di una comunità colta nella scena antica, oggi [...] inventarsi il coro è un atto eretico, davanti ad una società che ci vuole solo in due maniere: massa ebete-felice o monadi disperate. Inventarsi l'essere coro significa immaginare un mondo possibile. La modalità prima e fondante del coro rimane invisibile: prima ancora dello svilupparsi delle varie tecniche [...], c'è al fondo una modalità di relazioni che non si insegna e non si impara<sup>110</sup>.

L'impiego del coro in scena presenta comunque la sotterranea intenzione di rivolgersi direttamente al pubblico, nel momento stesso in cui rompe il codice di rappresentazione classica, la presenza delle singole *dramatis personae*, per rispecchiare la massa indistinta del pubblico, le sue polarità interne da gruppo chiuso a gruppo aperto. Nel momento in cui, sin dalle origini, si presenta come ponte fra il passato della storia narrata e il presente degli spettatori, nel suo essere portatore di una *raumerlebnis*, di un'esperienza dello spazio che rompe o semplicemente disturba – anche quando è integrato all'interno della scena a scatola ottica – la convenzione della fruizione teatrale passiva. Un corpo fatto di corpi, in rapporto privilegiato con il ritmo, che impone la nuova estetica della presenza:

La figura-coro afferma la possibilità di un mezzo senza un fine. Non esibisce questa possibilità, piuttosto la realizza, la estrinseca sottoponendo così lo spazio teatrale a un'energica metamorfosi<sup>111</sup>.

<sup>110</sup> Francesca Montanino (a cura di), *Monade e coro. Conversazioni con Marco Martinelli*, Editoria & Spettacolo, Roma 2006, p. 34.

<sup>111</sup> «Die Chor-Figur behauptet die Möglichkeit eines Mittels ohne Zweck. Sie führt diese Möglichkeit nicht vor, sondern realisiert sie, lebt sie aus unterzieht den Theaterraum damit einer energischen Metamorphose». Doris Kolesch, *Ästhetik der Präsenz. Die Stimme in Ein Sportstück (Einar Schleef) und Giulio Cesare (Societas Raffaello Sanzio)*, in Erika Fischer-Lichte, Doris Kolesch, Christel Weiler (a cura di), *Transformationen. Theater der neunziger Jahre*, Recherchen 2, Theater der Zeit, Berlin 1999, p. 59.

Il coro presenta una peculiarità demiurgica impressionante, come afferma Schleef, basta che da uno siano due a parlare all'unisono e subito si attua una dilatazione della rappresentazione, subito il testo si libera dalla prigione del voler significare, subito diviene materia musicale, voce, suono. Il coro teatrale, però, deve avere caratteristiche precise, deve presentare contemporaneamente una decisa uniformazione dei coreuti – che sia dato attraverso il vestiario, o attraverso un anonimato che li rende poco o per niente distinguibili – un parlato o canto all'unisono, o almeno di stretta concertazione – il testo suddiviso e reso materia per ripetizioni, ritornelli, contrappunti, scambi, in una declamazione musicale di concertazione – un'azione nello spazio intimamente dipendente dal ritmo, sia nella formazioni di *tableaux vivants* che di sequenze coreografiche, partiture fisiche. Si distingue dal quadro di insieme costituito da una massa di individui uno diverso dall'altro a dare un effetto di realtà – come nel caso dei Meiniger – che da una generica regia di ensemble.

La coralità interna alla scena non presuppone la presenza di un coro teatrale (Chortheater), e viceversa – ovvero il *coro teatrale* è da distinguersi in maniera chiara e netta da un *teatro corale*.

## BIBLIOGRAFIA

Avvertenza. Tutte le citazioni da opere straniere, prive di pubblicazione in lingua italiana, sono state tradotte dall'autrice.

### Opere generali

Roberto Alonge, Guido Davico Bonino (a cura di), *Storia del teatro moderno e contemporaneo* (volumi I, II, III), Einaudi, Torino 2000.

Mario Apollonio, *Storia del teatro italiano*, Sansoni, Firenze 1981.

Silvio D'Amico, *Enciclopedia dello Spettacolo*, Le Maschere, Roma 1954.

Erika Fischer-Lichte, Doris Kolesch, Mathias Warstat, *Metzler Lexikon Theatertheorie*, Metzler Verlag, Stuttgart-Weimar 2005.

Peter Simhandl, *Theatergeschichte in einem Band*, Henschel, Berlin 1999.

Sadie Stanley (a cura di), *The New Grove Dictionary of Music and Musician*, Macmillan Publisher Limited, London 1980.

### Sulla storia ed estetica del coro teatrale

(si indicano qui di seguito i testi che, programmaticamente, riflettono sulla problematica dello strumento, da un punto di vista sia drammaturgico che spettacolare)

Mario Apollonio, *Storia, dottrina, prassi del coro*, Morcellania, Brescia 1956.

Detlev Baur, *Der Chor im Theater des 20. Jahrhunderts. Typologie des theatralen Mittels Chor*, Niemeyer, Tübingen 1999.

Friedrich Klein, *Der Chor in den wichtisgen Tragödien der französischen Renaissance*, Erlangen, Leipzig 1897.

David Roesner, *Theater als Musik. Verfahren der Musikalisierung in chorischen Theaterformen bei Christoph Marthaler, Einar Schlee und Robert Wilson*, Gunter Narr, Tübingen 2003.

Einar Schlee, *Droge Faust Parsifal*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1997.

Miriam Dreyse Passos de Carvalho, *Szene vor dem Palast. Die Theatralisierung des Chors im Theater Einar Schleefs*, Peter Lang Verlag, Frankfurt am Main 1999.

### Letteratura primaria

Aristofane, *Le commedie*, a cura di Benedetto Marzullo, Laterza, Bari 1968.

Ernst Barlach, *Der Findling*, Serie Piper, München 1988.

Bertolt Brecht, *Teatro*, Vol. I, II, III, con un'introduzione di Hans Meyer, a cura di Emilio Castellani, Einaudi, Torino 1978.

Raffaele Cantarella (a cura), *Tragici greci*, prefazione di Dario Del Corno, a cura di, Mondadori, Milano 2001.

Maria Grazia Ciani (a cura di), *Sofocle, Anouilh, Brecht, Antigone. Variazioni sul mito*, Marsilio 2004.

Friedrich Dürrenmatt, *I fisici*, Einaudi, Torino 1999.

Wolfgang Goethe, *Faust e Urfaust*, Trad. it. di Giovanni V. Amoretti, Vol. I e II, Feltrinelli, Milano 1997.

Gerhart Hauptmann, *I tessitori*, saggio introduttivo di Gyorgy Lukacs, Savelli, Roma 1975.

Elfriede Jelinek, *Nuvole. Casa*, Sellerio, Milano 1991.

Elfriede Jelinek, *Stecken, Stab und Stangl. Raststätte. Wolken. Heim*, Rowohlt, Reinbek bei Hamburg 1997.

Elfriede Jelinek, *Theaterstücke*, Rowohlt, Reinbek bei Hamburg 2004.

Elfriede Jelinek, *Sport. Una pièce, Fa niente, Una piccola trilogia della morte*, Ubulibri, Milano 2005.

Elfriede Jelinek, *Bambiland*, Einaudi, Torino 2005.

Elfriede Jelinek, *Einar*, The Post-Apollo Press, Sausalito 2006.

Georg Kaiser, *Werke*, Propylaen Verlag, Frankfurt am Main 1971.

Sarah Kane, *Tutto il teatro*, Einaudi, Torino, 2000.

Heiner Müller, *Teatro I, Filottete, L'Orazio, Mauser, La Missione, Quartetto*, Ubulibri, Milano 1991.

Heiner Müller, *Mauser*, Kindlers Literaturlexikon, München 1996.

Filippo Maria Pontani (a cura di), *I lirici corali greci*, a cura di, Einaudi, Torino 1993.

Friedrich Schiller, *Teatro*, Einaudi, Torino 1994.

Einar Schleeff, *Totentrompeten 1-4. Stücke und Materialien*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 2002.

Lucio Anneo Seneca, *Tragedie*, Giancarlo Gardina (a cura di), Unione Tipografico-Editrice Torinese, Torino 1987.

Sofocle, *Antigone*, con un saggio di Rossana Rossanda, trad. it. di Luisa Biondetti, Feltrinelli, Milano 1987.

Sofocle, *Antigone* nella traduzione di Friedrich Hölderlin, *Antigonä*, trad. it. di Giuseppina Lombardo Radice, con un saggio di George Steiner; in appendice *Die Antigone des Sophokles*, adattamento di Bertolt Brecht da Hölderlin, traduzione italiana di M. Carpitella, Einaudi, Torino 1996.

Peter Weiss, *La persecuzione e l'assassinio di Jean-Paul Marat rappresentati dai filodrammatici di Chareton, sotto la guida del marchese di Sade*, Einaudi, Torino 1968.

Peter Weiss, *L'istruttoria. Oratorio in undici canti*, Einaudi Torino, 1985.

## **Letteratura secondaria**

Roberto Alonge, *Il teatro dei registi. Scopritori di enigmi e poeti della scena*, Laterza, Bari 2006.

Roberto Alonge (a cura di), *Antigone, volti di un enigma. Da Sofocle alle Brigate Rosse*, Edizioni di Pagina, Bari 2008.

Domenico Alaleona, *Storia dell'oratorio musicale in Italia*, Bocca, Milano 1945.

Francesco Algarotti, *Saggio sopra l'opera in musica*. Le edizioni di Venezia (1755) e di Livorno (1763), a cura di Annalisa Bini, Libreria Musicale Italiana Editrice, Lucca 1989.

Luigi Allegri, *La drammaturgia da Diderot a Beckett*, Laterza, Bari 2005.

Luigi Allegri, *Teatro e spettacolo nel Medioevo*, Laterza, Bari 2006.

Franca Angelini, *Teatro e spettacolo del primo Novecento*, Laterza, Bari 1997.

Aristotele, *Poetica*, trad. it. di Domenico Pesce, Bompiani, Milano 2000.

Peter Arnott, *Greek Scenic Conventions in the Fifth Century b.C*, Clarendon Press, Oxford 1962.

Antonin Artaud, *Storia vissuta di Artaud-mômo*, a cura di Giorgia Bongiorno, L'obliquo, Brescia 1995.

Antonin Artaud, *Il teatro e il suo doppio*, Einaudi, Torino 2002.

Umberto Artioli, *Il ritmo e la voce. Alle sorgenti del teatro della crudeltà*, Laterza, Bari 2005.

Giovanni Attolini, *Gordon Craig*, Laterza, Bari 1996.

Marc Augé, *Il senso degli altri. Attualità dell'antropologia*, Bollati Boringhieri, Torino 2000.

Marc Augé, *Perché viviamo?*, Meltemi, Roma 2004.

Marc Augé, *Nonluoghi. Introduzione a una antropologia della surmodernità*, Eléuthera, Milano 2005.

John L. Austin, *Come fare cose con le parole*, trad. it. di M. Gentile e M. Sbisà, Marietti Genova, 1974.

Giovanni Azzaroni, Paola Bignami (a cura di), *Gli oggetti nello spazio del teatro*, Bulzoni, Roma 1997.

Michail Bachtin, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare, riso, carnevale e festa nella tradizione medioevale e rinascimentale*, Einaudi, Torino, 1982.

Michail Bachtin, *Linguaggio e scrittura*, Meltemi, Roma 2004.

Denis Bablet, *Les Révolutions scéniques du XX siècle*, Société Internationale d'Art, Paris, 1975.

- H.C. Baldry, *I Greci a teatro*, Laterza, Roma-Bari 2005.
- Tiziana Barrilà, *Elfriede Jelinek e il suo modus teatrale*, MEF-Firenze Atheneum, Firenze 2007.
- Roland Barthes, *Il brusio della lingua – La cronaca*, Comune di Reggio Emilia, Reggio Emilia 1984.
- Roland Barthes, *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, Einaudi, Torino 2003.
- Wolfgang Behrens, *Einar Schleef. Werk und Person*, Theater der Zeit, Berlin 2003.
- Walter Benjamin, *Il dramma barocco tedesco*, Einaudi, Torino, 1980.
- Walter Benjamin, *L'opera nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, Torino 1991.
- Walter Benjamin, *Opere complete*, a cura di Enrico Ganni, Vol. I, *Scritti 1906-1922*, Einaudi, Torino 2008.
- Claudio Bernardi, *Il teatro sociale. L'arte tra disagio e cura*, Carocci, Roma 2004.
- Lorenzo Bianconi, *Il Seicento*, EDT, Torino 1991.
- Paola Bignami (a cura di), *Mascheramenti. Tecniche e saperi nello spettacolo d'Occidente e d'Oriente*, Bulzoni, Roma 1999.
- Paola Bignami, *Storia del costume teatrale. Oggetti per esibirsi nello spettacolo e in società*, Carocci, Roma 2005.
- Pierre Biner, *Il Living Theatre*, De Donato, Bari 1968.
- Mario Bonaria, *I mimi romani*, Edizioni dell'Ateneo, Roma 1965, p. 2.
- Dieter Borchmeyer, *Das Theater Richard Wagners. Idee – Dichtung – Wirkung*, Philipp Reclam jun., Stuttgart 1982.
- Francesca Bortoletti, *Egloga e spettacolo nel primo Rinascimento. Da Firenze alle corti*, Bulzoni, Roma 2008.
- Paolo Bosisio (a cura di), *Lo spettacolo nella Rivoluzione francese*, Bulzoni, Roma 1989.
- Gabriele Brandstetter, *TanzTheaterBewegung im Wechsel der Medien*, Theater der Zeit, Recherchen 26, Berlin 2005.
- Bertolt Brecht, Caspar Neher, *Antigonemodell 1948*, Gebrüder Weiss, Berlin 1949.
- Bertolt Brecht, *Scritti teatrali*, Vol. I, II, III, Einaudi, Torino 1975.
- Bertolt Brecht, *Diario di lavoro 1938-42/1942-1955*, Vol. I e II, trad. it. a cura di Bianca Zagari, Einaudi, Torino 1976.
- Bertolt Brecht, *Scritti teatrali*, Einaudi, Torino 1979.
- Bertolt Brecht, *Werke*, Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe (Hrsg. V. Werner Hecht, Jan Kopf, Werner Mittenzwei, Klaus-Detlef Müller), Berlin-Weimar/Frankfurt am Main, 1989-1998.
- Peter Brook, *Il punto in movimento 1946-1987*, Ubulibri, Milano 2001.

Giancarlo Buonfino, *La politica culturale operaia. Da Marx e Lassalle alla rivoluzione di Novembre 1859/1919*, Feltrinelli, Milano, 1975.

William M. Calder III, Hellmut Flashar, Theodor Lindken (a cura di), *Wilamowitz nach 50 Jahren*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1985.

Silvia Carandini, Elisa Guzzo Vaccarino (a cura di), *La generazione danzante. L'arte del movimento in Europa e nel primo Novecento*, Di Giacomo, Roma 1997.

Silvia Carandini, *Teatro e Spettacolo nel Seicento*, Laterza, Bari 2003.

Marvin Carlson, *Teorie del teatro. Panorama storico critico*, il Mulino, Bologna 1988.

Annamaria Cascetta (a cura di), *Sulle orme dell'antico. La tragedia greca e la scena contemporanea*, Vita e Pensiero, Milano 1991.

Annamaria Cascetta, Laura Peja (a cura di), *La prova del Nove. Scritture per la scena e temi epocali nel secondo Novecento*, Vita e Pensiero, Milano 2005.

Adriana Cavarero, *Corpo in figure. Filosofia e politica della corporeità*, Feltrinelli, Milano 2003.

Adriana Cavarero, *A più voci. Filosofia dell'espressione vocale*, Feltrinelli, Milano 2005.

Paolo Chiarini, *Erwin Piscator - Das politische Theater*, Officina Edizioni, Roma 1978.

Roberto Ciancarelli, *Il progetto di una festa barocca. Alle origini di un Teatro Farnese di Parma (1618-1629)*, Bulzoni, Roma 2003.

Edward Gordon Craig, *Il mio teatro*, Ferruccio Marotti (a cura di), Feltrinelli, Milano 1971.

Fabrizio Cruciani, Clelia Falletti (a cura di), *Civiltà teatrali nel XX secolo*, il Mulino, Bologna 1986.

Hans Daiber, *Storia del teatro tedesco contemporaneo 1945-1990*, Gremese, Roma 1993.

Klaus Dermutz, *Christoph Marthaler. Die einsamen Menschen sind die besonderen Menschen*, Residenz Verlag, Salzburg und Wien, 2001.

Jacques Derrida, *La scrittura e la differenza*, Einaudi, Torino, 1990.

Jacques Derrida, *Della grammatologia*, Jaca Book, Milano 1998.

Luciano de Maria (a cura di), *Teoria e invenzione futurista*, Mondadori, Milano 1983.

Marco De Marinis, *Il nuovo teatro 1947-1970*, Bompiani Milano 1995.

Marco De Marinis, *Capire il teatro. Lineamenti di una nuova teatrologia*, Bulzoni, Roma 1999.

Marco De Marinis, *La danza alla rovescia di Artaud. Il Secondo Teatro della Crudeltà (1945-1948)*, Bulzoni, Roma 2006.

Henning Eichberg, Michael Dultz, Glen Gadberry, Günther Rühle, *Massenspiele. NS-Thingspiel, Arbeitweihespiel und olympisches Zeremoniell*, Problemata Frommann-Holzboog, Stuttgart-Bad Cannstatt 1977.

- Richard Faber, Volkhard Krech (a cura di), *Kunst und Religion im 20. Jahrhundert*, Königshausen & Neumann, Würzburg 2002.
- Mara Fazio, *François Joseph Talma, Primo divo. Teatro e Storia fra Rivoluzione, Impero e Restaurazione*, Electa, Milano 1999.
- Mara Fazio, *Lo specchio il gioco e l'estasi*, Bulzoni, Roma 2003.
- Mara Fazio, *Regie teatrali. Dalle origina a Brecht*, Laterza, Bari 2006.
- Hugo Fetting (a cura di), *Max Reinhardt. Leben für das Theater. Briefe, Reden, Aufsätze, Interviews, Gespräche, Auszüge aus Regiebüchern*, Argon, Berlin/DDR 1989.
- Erika Fischer-Lichte, Doris Kolesch, Christel Weiler (a cura di), *Transformationen. Theater der neunziger Jahre*, Recherchen 2, Theater der Zeit, Berlin 1999.
- Erika Fischer-Lichte, Anne Fleig (a cura di), *Körper-Inszenierungen. Präsenz und kultureller Wandel*, Attempto, Tübingen 2002.
- Erika Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 2004.
- Erika Fischer-Lichte, *Theatre, Sacrifice, Ritual. Exploring Forms of Political Theatre*, Routledge, London-New York 2005.
- Erika Fischer-Lichte, Matthias Dreyer (a cura di), *Antike Tragödie Heute. Vorträge und Materialien zum Antiken-Projekt des deutschen Theaters*, Henschel, Berlin 2007.
- Quinto Orazio Flacco, *L'arte poetica*, G. Fiandra (a cura di), Licinio Cappelli, Rocca S. Casciano 1909.
- Quinto Orazio Flacco, *Arte Poetica (Lettera ai Pisoni)*, Claudio Damiani (a cura di), trad. e note di Giacomo F. Rech, Fazi, Roma 1995.
- Quinto Orazio Flacco, *Arte poetica*, introduzione e commento di Augusto Rostagni, Loescher, Torino 2002.
- Hellmut Flashar, *Inszenierung der Antike. Das griechische Drama auf der Bühne der Neuzeit*, C.H. Beck, München 1991.
- James G. Frazer, *Il ramo d'oro*, Vol. I e II, Bollati Boringhieri, Torino 1987.
- Marino Freschi (a cura di), *Il teatro tedesco del Novecento*, Cuen, Napoli 1998.
- Sigmund Freud, *Saggi sull'arte, la letteratura e il linguaggio*, Bollati Boringhieri, Torino 1999.
- Sigmund Freud, *Totem e tabù*, Mandadori, Milano 2004.
- Mark Fumaroli, *Eroi e oratori. Retorica e drammaturgia secentesche*, il Mulino, Bologna 1990.
- Clara Gallini, *La sonnambula meravigliosa. Magnetismo e ipnotismo nell'Ottocento italiano*, Feltrinelli, Milano 1983.
- Alberto Gallo, *La prima rappresentazione al Teatro Olimpico, con i progetti e le relazioni dei contemporanei*, il Polifilo, Milano 1973.

Pasquale Gallo, *Il teatro dialettico di Heiner Müller*, Milella, Lecce 1987.

Roberta Gandolfi, *La prima regista. Edith Craig, fra rivoluzione della scena e cultura delle donne*, Bulzoni, Roma 2003.

René Girard, *Il capro espiatorio*, Adelphi, Milano 1999.

René Girard, *La violenza e il sacro*, Adelphi, Milano 2000.

René Girard, *Il sacrificio*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2004.

Simon Goldhill, *Reading Greek tragedy*, University Press, Cambridge 1986.

Johann Christoph Gottsched, *Versuch einer critischen Dichtkunst*, in Johann Christoph Gottsched, *Ausgewählte Werke*, Joachim e Brigitte Birke (a cura di), fortgeführt von P. M. Mitchell, Vol. VI. 2 *Anderer Besonderer Theil*, De Gruyter, Berlin/New York 1973.

Gerardo Guccini (a cura di), *Il teatro italiano del Settecento*, Il Mulino, Bologna 1988.

Jerzy Grotowski, *Per un teatro povero*, Bulzoni, Roma 1993.

Max Grube, *Geschichte der Meininger*, Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart 1926.

Edith Hall, Fiona Macintosh, Amanda Wrigley (a cura di), *Dionysus Since 69. Greek Tragedy at the Dawn of the Third Millenium*, Oxford University Press, Oxford 2004.

Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Estetica*, Tomo I e II, Einaudi, Torino 1997.

Uwe Hornauer, *Laienspiel und Massenchor. Das Arbeitertheater der Kultursozialisten in der Weimarer Republik*, Prometh, Köln 1985.

Victor Hugo, *Sul grottesco*, Edizioni Angelo Guerini, Milano 1990, p. 60.

Antje Johanning, *KörperStücke. Der Körper als Medium in der Theaterstücken Elfriede Jelineks*, Thelem, Dresden 2004.

Doris Kolesch, Sybille Krämer (a cura di), *Stimme*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 2006.

Jan Kott, *Mangiare dio*, Sellerio, Milano 1990.

Dorothea Kraus, *Theater-Proteste. Zur Politisierung von Straße und Bühne in den 1960er Jahren*, Campus Verlag, Frankfurt-New York 2007.

Julia Kristeva, *La rivoluzione del linguaggio poetico*, Marsilio, Venezia 1979.

Hajo Kurzenberger, Annemarie Matzke (a cura di), *TheorieTheaterPraxis*, Theater der Zeit, Recherchen 17, Berlin 2002.

Robert Landmann, *Ascona-Monte Verità*, Ullstein Sachbuch, Frankfurt/M – Berlin – Wien 1979.

Hans-Thies Lehmann, *Theater und Mythos. Die Konstitution des Subjekts im Diskurs der antiken Tragödie*, Metzler, Stuttgart 1991.

Hans-Thies Lehmann, *Postdramatisches Theater*, Verlag der Autoren, Frankfurt am Main 1999.

Gotthold Ephraim Lessing, *Drammaturgia d'Amburgo*, Paolo Chiarini (a cura di), Laterza, Bari 1956.

Gotthold Ephraim Lessing, *Werke*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1976.

Luciano di Samosata, *I dialoghi e gli epigrammi*, trad. it. di Luigi Settembrini, Colombo, Roma 1944.

Jean-François Lyotard, *La condizione postmoderna*, Feltrinelli, Milano 2007.

Franco Mancini, *L'evoluzione dello spazio scenico, Dal naturalismo al teatro epico*, Edizioni Dedalo, Bari 2002.

Benedetto Marcello, *Il teatro alla moda*, introduzione di Sergio Miceli, Castelvechi Roma 1993.

Ferruccio Marotti, *Storia documentaria del teatro italiano. Lo spettacolo dall'umanesimo al manierismo*, Feltrinelli, Milano 1974.

Fernando Mastropasqua (a cura di), *Maschera e rivoluzione. Visioni di un teatro di ricerca*, BFS Edizioni, Pisa 1999.

V. E. Mejerchold, *La rivoluzione teatrale*, trad. it. a cura di G. Crino, Editori Riuniti, Roma 1962.

Claudio Meldolesi, *Fra Totò e Gadda. Sei invenzioni sprecate del teatro italiano*, Bulzoni, Roma 1987.

Carlo Molinari, *Storia di Antigone. Da Sofocle al Living Theatre*, De Donato, Bari 1977.

Carlo Molinari (a cura di), *Il teatro greco nell'età di Pericle*, Il Mulino, Bologna 1994.

Francesca Montanino (a cura di), *Monade e coro. Conversazioni con Marco Martinelli*, Editoria & Spettacolo, Roma 2006.

George L. Mosse, *La nazionalizzazione delle masse*, Il Mulino, Bologna 1974.

Till Müller-Klug, *Nietzsches Theaterprojektionen*, WVB, Berlin 2001.

Heiner Müller, *Tutti gli errori. Interviste e conversazioni 1974-1989*, Ubulibri, Milano 1994.

Heiner Müller, *L'invenzione del silenzio. Poesie, testi, materiali dopo l'Ottantanove*, a cura di Peter Kammerer, Ubulibri, Milano 1996.

Nikolaus Müller - Schöll, *Das Theater des konstruktiven Defaitismus, Lektüren zur Theorie eines Theaters der A-Identität bei Walter Benjamin, Bertolt Brecht und Heiner Müller*, Stroemfeld Verlag, Frankfurt am Main 2002.

Annemarie Jeanette Neubecker, *Altgriechische Musik*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1977.

Friedrich Nietzsche, *Kritische Studienausgabe*, 15 volumi, Giorgio Colli e Mazzino Montinari (a cura di), Walter de Gruyter, Berlin-New York 1980.

Friedrich Nietzsche, *La nascita della tragedia*, Adelphi, Milano 2000.

Gino Nogara, *Cronache degli spettacoli nel Teatro Olimpico di Vicenza dal 1585 al 1970*, Vicenza 1972.

Stephen Orgel, *The Jonsonian Masque*, Harvard University Press, Cambridge Mass. 1965.

*Omero, Versione dell'Iliade di Vincenzo Monti*, Vol. I e II, Gennaro Barborisi (a cura di), introduzione e commento di Gian Franco Choidaroli, UTET, Torino 1963.

Louis Napoleon Parker, *Several of My Lives*, Chapman and Hall, London 1928.

John Peacock, *The Stage Designs of Inigo Jones. The European Context*, Cambridge University Press, Cambridge 1995.

Franco Perrelli, *Storia della scenografia. Dall'antichità al Novecento*, Carocci, Roma 2004.

Giovanni Piana, *Teoria del sogno e dramma musicale. La metafisica della musica di Schopenhauer*, Guerini e Associati, Milano 1997.

Arthur Pickard-Cambridge, *Le feste drammatiche di Atene*, La Nuova Italia, Firenze 1996.

Erwin Piscator, *Il teatro politico*, Introduzione di Massimo Castri, Einaudi, Torino 2002.

Maja Sibylle Pflüger, *Vom Dialog zur Dialogizität. Das Theaterästhetik von Elfriede Jelinek*, Francke Verlag, Tübingen und Basel 1996, p. 296.

Platone, *Opere complete*, trad. it. di Cesare Giarratano, Attilio Zardo, Francesco Adorno, Laterza, Roma-Bari, 1993.

Susanne de Ponte (a cura di), Caspar Neher – Bertolt Brecht. *Eine Bühne für das epische Theater*, Henschel, Berlin 2006.

Alessandro Pontremoli, *La danza. Storia, teoria, estetica del Novecento*, Laterza, Bari 2004.

Paolo Puppa, *Teatro e spettacolo nel secondo Novecento*, Laterza, Bari 2003.

Patrick Primavesi, Olaf A. Schmitt (a cura di), *AufBrüche. Theaterarbeit zwischen Text und Situation*, Theater der Zeit, Recherchen 20, Berlin 2004.

Franco Quadri, Alessandro Martinez (a cura di), Heiner Müller, *riscrivere il teatro. L'opera di un maestro raccontata da lui stesso al IV Premio Europa per il Teatro a Taormina Arte*, Ubulibri, Milano 1999.

Fran M. Raddatz, *Reise mit Dionysos. Das Theater des Theodoros Terzopoulos*, Theater der Zeit, Berlin 2006.

Eugenia Casini Ropa, *La danza e l'agitprop. I teatri-non-teatrali nella cultura tedesca del primo Novecento*, il Mulino, Bologna 1988.

Eugenia Casini Ropa (a cura di), *Alle origini della danza*, Il Mulino, Bologna 1999.

Franco Ruffini, *Teatri prima del teatro. Visioni dell'edificio e della scena tra Umanesimo e Rinascimento*, Bulzoni, Roma 1983.

Franco Ruffini, *Teatro e boxe. L'«atleta del cuore» nella scena del Novecento*, il Mulino, Bologna 1994.

Günther Rühle, *Zeit und Theater*, Vol. I, II, III, Propylaen Verlag, Berlin 1974.

Curt Sachs, *Storia della danza*, Il Saggiatore, Milano 2006.

Comte C- Saint-Germain, *Professor Charcot and his school on Hypnotism*, Kessinger Publishing, Kila (MT) 2005.

Nicola Savarese, *Teatro e spettacolo fra Oriente e Occidente*, Laterza, Roma-Bari 1997.

Einar Schleef, *Tagebuch 1977-1980*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 2007.

Friedrich Schlegel, *Frammenti critici e scritti d'estetica*, Sansoni, Firenze 1967.

August Wilhelm Schlegel, *Corso di letteratura drammatica*, traduzione di G. Gherardini, Nuova ed. a cura di M. Puppo, Melangolo, Genova 1977.

Rainer Schlösser, *Das Volk und seine Bühne*, Langen-Müller, Berlin 1935.

Jeffrey T. Schnapp, *18 BL Mussolini e l'opera d'arte di massa*, Garzanti, Milano 1996.

Rainer E. Schmitt, *Geschichte und Mythisierung. Zu Heiner Müllers Deutschland-Dramatik*, WVB, Berlin 1999.

Peter Simhandl, *Bildertheater. Bildende Künstler des 20. Jahrhunderts als Theaterreformer*, Gadegast, Berlin 1993.

John A. Sloboda, *La mente musicale*, il Mulino, Bologna 2001.

Luigi Squarzina (a cura di), *Eroi e massa, Il teatro del popolo / Romain Rolland; Il teatro popolare / Jacques Copeau; Scena e tribuna da Dreyfus a Petain / Paolo Puppa*, Edizioni Pàtron, Bologna 1979.

George Steiner, *La morte della tragedia*, Garzanti, Milano 1999.

George Steiner, *Le Antigoni*, Garzanti, Milano 2007.

Stephan Suschke, *Müller macht Theater. Zehn Inszenierung und ein Epilog*, Theater der Zeit, Berlin 2003.

Peter Szondi, *Saggio sul tragico*, Einaudi, Torino 1999.

Peter Szondi, *La poetica di Hegel e Schelling*, Einaudi, Torino 1992.

Peter Szondi, *Teoria del dramma moderno 1880-1950*, Einaudi, Torino 2002.

Roberto Tessari, *La drammaturgia da Eschilo a Goldoni*, Laterza, Roma-Bari 2005.

Christine Tretow, *Caspar Neher. Graue Eminenz hinter Brecht-Gardine und den Kulissen des modernen Musiktheaters*, WVT, Trier 2003.

Victor Turner, *La foresta dei simboli. Aspetti del rituale Ndembu*, Morcellania, Brescia 2001.

Victor Turner, *Dal rito al teatro*, Il Mulino, Bologna 2007.

Cristina Valenti, *Conversazioni con Judith Malina. L'arte, l'anarchia, il Living Theatre*, Eleuthera, Milano 1998.

Arnold Van Gennep, *I riti di passaggio*, Bollati Boringhieri, Torino 2006.

Giorgio Vasari, *Vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri*, Einaudi, Milano 1991.

Vitruvio, *De Architectura*, Pierre Gross (a cura di), trad. it. di Antonio Corso e Elisa Romano, Vol. I e II, Einaudi, Torino 1997.

Richard Wagner, *L'ideale di Bayreuth (1864-1883)*, a cura di F. Amoroso, Bompiani, Milano 1940.

Michael Walton, *The Greek Sense of Theatre. Tragedy Reviewed*, Methuen, London-New York, 1984.

### **Cataloghi**

Martin Linzer, Peter Ulrich (a cura di), *Regie: Heiner Müller. Material zu Der Lohndrucker 1988, Hamlet/Maschine 1990, Mauser 1991 am Deutschen Theater Berlin*, TheaterArbeit, Berlin 1993.

Harald Müller, Wolfgang Behrens (a cura di), *Einar Schleeef. Fotografie 1965-2001*, [catalogo della mostra *Einar Schleeef. Kontaktbögen*, allestita presso l' *Akademie der Künste*, Berlino 5 febbraio-2 aprile 2006), Theater der Zeit, Berlin 2006.

### **Periodici**

Heinz Ludwig Arnold, *Heiner Müller*, «Text+Kritik», n. 73, marzo 1997.

Heinz Ludwig Arnold, *Elfriede Jelinek*, «Text+Kritik», n. 117, agosto 1999.

Geoffrey Arnott, *Alcune osservazioni sulle convenzioni teatrali dei cori euripidei* in Atti dell'XI Congresso Internazionale di Studi sul Teatro Antico, «Dioniso», vol. LV, anno 1984-85, pp. 145-158.

Verena Auffermann, *Das ist mein Leben*, in «Theater Heute», n.4, anno 1986. pp. 50-53.

Julius Bab, *Reinhardts Chorregie* in «Die Schaubühne», n. 24/25, 1909., pp. 668-671.

Detlev Baur, *Chor und Theater. Zur Rolle des Chores in der griechischen Tragödie unter besonderer Berücksichtigung von Euripides' Elektra*, in «Poetica», n. 29,1997, pp. 26-47.

Peter von Becker, *Wir leben auf einem Berg von Leichen und Schmerzen*, «Theater heute», Nr. 9, 1992, pp. 3-7.

Fabrizio Cruciani, *Presentazione* al fascicolo monografico dedicato allo spettacolo del Cinquecento, in «Biblioteca Teatrale», n. 15/16, 1974, p. 3-4.

Dominique D'Ambrosio, *La tragedia greca nella sperimentazione dell'avanguardia teatrale americana degli anni sessanta*, in Luisa Tinti (a cura di ), *Teatro del Novecento. Pratiche dell'utopia*, «Biblioteca Teatrale», n. 55/56, 2000, pp. 138-152.

Günther Heeg, *Chorzeit. Sechs Miniaturen zur Wiederkehr des Chors in der Gegenwart*, in «Theater der Zeit», n. 4, April 2006, pp.18-23.

- Albert Henrichs, "Why should I dance?": Choral Self-Referentiality in Greek Tragedy, in «Arion», 3<sup>rd</sup> series, 3.1, Winter 1995, pp. 56-111.
- Jelinek Elfriede, *Sinn egal. Körper zwecklos*, in *Rückkehr der Klassiker?*, «Theaterschrift», n. 11, 1996, p. 24-26.
- Brigitte Landes (a cura di), *Stets das Ihre Elfriede Jelinek*, «Theater der Zeit», Arbeitsbuch 2006.
- Floria Malzacher, *Ein Künstler, der nicht Englisch spricht, ist kein Künstler*, in «Theaterheute», n. 10, ottobre 2008, pp. 8-13.
- Giusto Monaco, *La scena allargata*, in «Dioniso», vol. LIII, 1982, pp. 5-18.
- Giusto Monaco (a cura di), *Il coro della tragedia greca: struttura e funzione*, Atti dell'XI Congresso Internazionale di Studi sul Teatro Antico, «Dioniso», vol. LV, 1984-85.
- Giusto Monaco, *Dai tragici greci a Pirandello. Appunti sulle didascalie teatrali*, in «Dioniso», vol. LVI, 1986.
- Béatrice Picon-Vallin, *Il lavoro e l'attore in Mejerchol'd. Studi e Materiali*, in «Teatro e storia», n. 18, 1996, p. 125-146.
- Frank Raddatz, *Der Chor ist eine emanzipierte Masse. Ein Gespräch mit dem griechischen Regisseur Theodoros Terzopoulos*, in «Theater der Zeit», n. 4, aprile 2006, pp. 24-26.
- Frank M. Raddatz, *Der Konsens ist der Feind der Kreativität. Jannis Kounellis im Gespräch mit Frank Raddatz*, «Theater der Zeit», n. 11, novembre 2007, pp. 4-11.
- Frank Raddatz, *Alles Verdrängte nach außen bringen. Der Erfinder des Orgien-Mysterien-Theaters Hermann Nitsch*, in «Theater der Zeit», n. 10, ottobre 2008, pp. 8-11.
- David Roesner, Clemens Risi, *Die polyphone Werkstatt. Kollektives Arbeiten im zeitgenössischen Musiktheater. Ein Essay*, in «Theater der Zeit», n. 1, gennaio 2009, pp. 28-30.
- Franco Ruffini, "Cultura della tradizione" e "cultura colta" a Firenze tra '400 e '500, «Quaderni di Teatro», n. 7, 1980, pp. 67-86.
- Franco Ruffini, *Il grottesco d'Ottobre, un inedito biomeccanico*, in «Alias», n. 17, 2004, pp. 18-20.
- Günther Rühle, *Ein Fall für die Bühne. Wer War Einar Schleaf? «Tagebuch 1964-1976» - sein Leben in Ost-Berlin und wie er davonging*, in «Theater Heute», n. 6, giugno 2006, pp. 22-29.
- Christina Schmidt, *Sprechen sein. Elfriede Jelineks Theater del Sprachflächen*, in «Sprache im technischen Zeitalter», n. 153, 2000, p. 61-73.
- Lena Schneider, Frank Raddatz, *Das Haus muss brennen. Der italienische Regisseur und artiste associé diesjährigen Festival d'Avignon Romeo Castellucci im Gespräch*, «Theater der Zeit», n. 9, settembre 2008, pp. 16-20.
- Lena Schneider, *Mit der Bestie spielen. Beim diesjährigen Festival d'Avignon offenbarte kraftvolles Bildertheater die Schwächen des zeitgenössischen Texttheaters*, «Theater der Zeit», n. 9, settembre 2008, pp. 21-23.

Bern Stegemann, *Nach der Postdramatik*, in «Theaterheute», n. 10, ottobre 2008, pp. 14-21.

Cristophe Triaux (a cura di), con la collaborazione di Georges Banu, *Choralités*, numero monografico, «Alternatives théâtrales», nn. 76/77, 2003.

Dagmar Walser, Barbara Engelhardt, Eigenhart Schweiz. Theater in der Deutschschweiz seit den 90er Jahren, «Theater der Zeit», Arbeitsbuch 2007.

### Articoli su riviste online

Roberto Alonge, *Antigone, volti di un enigma*, in «Turin Dams Review», IX, 2007.

<http://obelix.cisi.unito.it/turindamsreview/link/antigone.pdf>

Jean Baudrillard, *Design e Dasein*, in «Amalgama», n. 1, giugno 2000.

<http://www.agalmaweb.org/articoli.php?rivistaID=1>

Torsten Beyer, *Einar Schleef – Die Wiedergeburt des Chores als Kritik des bürgerlichen Trauerspiels*, in «THEWIS», febbraio 2006.

<http://www.thewis.de/?q=node/7>

Ulrike Haß, *Das Bergwerk Einar Schleef: Hören & Sehen*, in «THEWIS», febbraio 2006.

<http://www.thewis.de/?q=node/50>

Günther Heeg, *Bruchstücke zur Politik des Chors bei Einar Schleef*, in «THEWIS», febbraio 2006.

<http://www.thewis.de/?q=node/49>

Alexander Kerlin, *Hand in Hand durch den Text - Zur Zusammenarbeit von Elfriede Jelinek und Einar Schleef. Ein Gespräch mit der Dramaturgin Rita Thiele*, in «THEWIS», febbraio 2006.

<http://www.thewis.de/?q=node/47>

Christina Schmidt, *Proszenium, Orchestra und Orchester. Zur Topographie fragiler Theaterorte*, in «THEWIS», febbraio 2006.

<http://www.thewis.de/?q=node/6>

Thamina Theiß, *WESTEND*, in «THEWIS», febbraio 2006.

<http://www.thewis.de/?q=node/53>

### Sitografia

<http://ourworld.compuserve.com/homepages/elfriede/>

<http://www.einarschleef.net/>

<http://www.volksbuehne-berlin.de/>

<http://www.theatercombinat.com/projekte/review/>

<http://www.adk.de/schleef/archiv.htm>

### Teatrografia (rappresentazioni analizzate a partire dal teatro moderno, in ordine cronologico)

- 1587, *Edipo Tiranno*, corago Angelo Ingegneri, scene di Vincenzo Scamozzi, Teatro Olimpico, Vicenza.

- 1803, *Die Braut von Messina*, testo di Friedrich Schiller, diretto da Wolfgang Goethe, Hoftheater, Weimar.
- 1809, *Antigone*, diretto da Wolfgang Goethe, musiche di Friedrich Rochlitz, Hoftheater, Weimar.
- 1813, *Oedipus und Iokaste, Tragödie in fünf Acten frei nach Sophokles*, riscrittura di August Klingemann, diretto da Wolfgang Goethe, Hoftheater, Weimar.
- 1841, *Antigone*, diretto da Ludwig Tieck in collaborazione con Karl Stawinsky, musiche di Felix Mendelssohn Bartholdy, Hoftheater, Potsdam.
- 28 febbraio 1900, *Edipo re*, diretto da Hans Oberländer, con Max Reinhardt nel ruolo di Tiresia, Berliner Theater, Berlino.
- 28 marzo 1900, *Antigone*, da Hans Oberländer, con Max Reinhardt nel ruolo di Tiresia, Lessingtheater, Berlino.
- 1901, *Das Zeichen*, testo e messa in scena di Georg Fuchs, scene di Peter Behrens, Atelierhaus, Darmstadt.
- 1906, *Ödipus und die Sphinx*, testo di Hugo von Hofmannsthal, regia di Max Reinhardt, Deutsches Theater, Berlino.
- 1910, *König Ödipus*, riscrittura di Hugo von Hofmannsthal, regia di Max Reinhardt, Circo Schumann, Berlino.
- 1913, *Orpheus und Eurydike*, opera di Christoph Willibald Gluck, coreografie di Émile Jaques-Dalcroze, scene di Adople Appia e Alexander von Salzmann, Hellearu.
- 1919, *Oresteia*, regia di Max Reinhardt, Großes Schauspielhaus, Berlino.
- 1920, *La presa del palazzo d'inverno*, regia da Nikolaj Nikolaevic Evreinov, scene di Youri Annenkov, piazza Uritski, Pietrogrado.
- 1925, *Trotz alledem!* (Ad onta di tutto!), regia di Erwin Piscator,
- 1926, dal testo di Gogol, *Revizór* Mejerchol'd
- 1927, *Antigone*, libretto di Jean Cocteau, musiche di Arthur Honegger, Théâtre Royal de la Monnaie, Bruxelles.
- 1927, *Rasputin*, dramma di Alexej Tolstoj, regia di Erwin Piscator, *Piscator-Bühne*, Berlino.
- 1929, *Edipo re* e *Edipo a Colono*, nella riscrittura di Heinz Lipmann, regia di Leopold Jessner Berliner Schauspielhaus, Berlino.
- 1934, *18BL*, regia di Alessandro Blasetti, Albereta dell'Isolotto, Firenze.
- 1936, *Olympische Jugend* (Gioventù olimpica), testo e regia di Carl Diem, coreografie di Haral Kreutzberg, Mary Wigman e Dorothee Günther, *Olympia-Stadion*, Berlino.

- 1948, *Antigone* (Die Antigone des Sophokles), testo e regia di Bertolt Brecht, scene di Caspar Neher, Stadttheater, Coira.
- 1967, *Antigone* (The Antigone of Sophocles), produzione del Living Theatre, Stadttheater, Krefeld.
- 1968, *Dionysus in 69*, regia di Richard Schechner, Performing Garage, New York.
- 1978, *Antigone*, regia di Christoph Nel, Schauspieltheater, Francoforte.
- 1991, *Mauser*, testo e regia di Heiner Müller, scene e costumi di Jannis Kounellis, Deutsches Theater, Berlino.
- 1993, *Murx den Europäer! Murx ihn! Murx ihn! Murx ihn! Murx ihn ab!*, regia di Christoph Marthaler, Volksbühne, Berlino.
- 1998, *Sportstück*, testo di Elfriede Jelinek, regia di Einar Schleef, Wiener Burgtheater, Vienna.

