

Συναγωνίζεσθαι
Studies in Honour of Guido Avezzù

Edited by Silvia Bigliuzzi, Francesco Lupi,
Gherardo Ugolini



Skenè Studies I • 1

Executive Editor	Guido Avezzù.
General Editors	Guido Avezzù, Silvia Bigliuzzi.
Editorial Board	Simona Brunetti, Francesco Lupi, Nicola Pasqualicchio, Susan Payne, Gherardo Ugolini.
Managing Editors	Serena Marchesi, Savina Stevanato.
Editorial Staff	Francesco Dall'Olio, Marco Duranti, Carina Fernandes, Antonietta Provenza, Emanuel Stelzer.
Layout Editor	Alex Zanutto.
Advisory Board	Anna Maria Belardinelli, Anton Bierl, Enoch Brater, Jean-Christophe Cavallin, Rosy Colombo, Claudia Corti, Marco De Marinis, Tobias Döring, Pavel Drabek, Paul Edmondson, Keir Douglas Elam, Ewan Fernie, Patrick Finglass, Enrico Giaccherini, Mark Griffith, Daniela Guardamagna, Stephen Halliwell, Robert Henke, Pierre Judet de la Combe, Eric Nicholson, Guido Paduano, Franco Perrelli, Didier Plassard, Donna Shalev, Susanne Wofford.

Copyright © 2018 S K E N È
All rights reserved.
ISSN 2464-9295
ISBN 978-88-6464-503-2
Published in December 2018

No part of this book may be reproduced in any form
or by any means without permission from the publisher
Dir. Resp. (aut. Trib. di Verona): Guido Avezzù

P.O. Box 149 c/o Mail Boxes Etc. (MBE 150) – Viale Col. Galliano, 51, 37138, Verona (I)

S K E N È Theatre and Drama Studies

<http://www.skenejournal.it>

info@skenejournal.it

Contents

SILVIA BIGLIAZZI - FRANCESCO LUPI - GHERARDO UGOLINI Πρόλογος / Prologue	9
---	---

Part 1 – Τραγωδία / Tragedy

1. STEPHEN HALLIWELL “We were there too”: Philosophers in the Theatre	15
2. MARIA GRAZIA BONANNO Tutto il mondo (greco) è teatro. Appunti sulla messa-in-scena greca non solo drammatica	41
3. VITTORIO CITTI Una nota inutile ad Aesch. <i>Suppl.</i> 950	69
4. ANGELA M. ANDRISANO Le <i>performances</i> della Pizia (Aesch. <i>Eum.</i> 29-33)	81
5. PIERRE JUDET DE LA COMBE Una dialettica regale. Gli argomenti della regina sulla ricchezza in Aesch. <i>Pers.</i> 159-69.	91
6. LIANA LOMIENTO Osservazioni critico-testuali e metriche su Aesch. <i>Eum.</i> 352-3 = 365-6	107
7. ENRICO MEDDA Alcune congetture inedite di A.E. Housman all' <i>Agamennone</i> di Eschilo	133
8. FRANCO MONTANARI Mito e poesia: la figura di Clitennestra dall' <i>Odissea</i> a Eschilo	147

9. ANTONIETTA PROVENZA Un destino paradigmatico. L'ibrido e la necessità del γάμος nel mito di Io	167
10. ALESSANDRO GRILLI Forme e funzioni della parola magico-sacrale nei <i>Sette contro Tebe</i>	195
11. GIOVANNI CERRI Antigone, Ismene e sepoltura di Polinice: protostoria di un mito	219
12. RENZO TOSI Creonte e il potere che rivela l'uomo (Soph. <i>Ant.</i> 175-7)	237
13. ROBERTO NICOLAI Perché Edipo è chiamato τύραννος? Riflessioni sull' <i>Edipo re</i> come tragedia del potere	251
14. SETH L. SCHEIN The Second <i>Kommos</i> in Sophocles' <i>Philoctetes</i> (1081-1217)	277
15. CAMILLO NERI <i>Marginalia Colonea</i>	299
16. FRANCESCO LUPI <i>Minima Sophoclea</i> . Fr. 150, 722, 338 R. ²	323
17. PAOLA ANGELI BERNARDINI Ecuba, le prigioniere troiane e la presenza del mare nelle <i>Troiane</i> di Euripide	341
18. ADELE TERESA COZZOLI Azione drammatica e metateatro nell' <i>Oreste</i> di Euripide	359
19. JORDI REDONDO <i>Alcestis</i> : Pro-Satyrical or Simply Romantic Tragedy?	385
20. MARCO ZANOLLA Tracce di polemica contro il <i>ploutos</i> nell' <i>Alcmena</i> di Euripide: fr. 95, 96 e 92 Kn.	403

21. EDWARD M. HARRIS
Pollution and Purification in Athenian Law
and in Attic Tragedy: Parallels or Divergences? 419

Part 2 – Κωμωδία / Comedy

22. ANDREAS BAGORDO
κομψευρικῶς. Tracce di Euripide socratico-sofistico
nella commedia attica 457
23. MARCO DURANTI
Due questioni interpretative nelle *Ecclesiazuse*
di Aristofane (vv. 1089-91, 1105-11) 491
24. GIUSEPPE MASTROMARCO
Aristofane, *Le donne che occupano le tende*, fr. 488 K.-A. 503
25. OLIMPIA IMPERIO
I demagoghi nelle commedie di Aristofane e dei suoi rivali 515
26. ANDREAS MARKANTONATOS
The Heracles Myth in Aristophanes' *Acharnians*:
The Boeotian and Dicaeopolis Scene (ll. 860-958) 545
27. PIERO TOTARO
Antiche e nuove esegesi di Aristofane, *Pluto* 168 563
28. FAUSTO MONTANA
Lamia nella *Collana* di Menandro (fr. 297 K.-A.) 585
29. GUIDO PADUANO
Un tema della Nea: la verità come perfetto inganno 599
30. MASSIMO DI MARCO
Una probabile eco della parodia comica del *Ciclope*
di Filosseno in Ermesianatte (fr. 7.73-4 Powell) 615

Part 3 – Παράδοσις / Reception

31. MARIA PIA PATTONI
Tragic and Paratragic Elements in Longus' *Daphnis and Chloe* 633
32. PAOLA VOLPE
Il Ciclope: un mostro tra antico e moderno 653
33. ERIC NICHOLSON
Finding Room for Satyrs at the Theatrical Table,
from Ancient to Modern Times 675
34. FRANCESCO DAL'OLIO
Oedipus Tyrant? Tyranny and Good Kingship
in Alexander Neville's Translation of Seneca's *Oedipus* 693
35. SILVIA BIGLIAZZI
Euripidean Ambiguities in *Titus Andronicus*:
the Case of Hecuba 719
36. VAYOS LIAPIS
On the Sources of Petros Katsaitis' *Iphigenia* (1720): Between
Lodovico Dolce, Molière, and the Commedia dell'Arte 747
37. GHERARDO UGOLINI
Il Genio della tragedia. Antigone nel *Vorspiel* di Hofmannsthal 783
38. DOUGLAS CAIRNS
Fascism on Stage? Jean Anouilh's *Antigone* (1944) 805
39. AVRA SIDIROPOULOU
Negotiating Oblivion: Twenty-First Century Greek
Performances of Ancient Greek Plays 833
40. MARTINA TREU
'Guidaci a passo di danza'. Cori comici sulla scena 857
41. ADELE SCAFURO AND HIROSHI NOTSU
Miyagi's *Antigones* 881

Part 4 – Ἐξω τοῦ θεάτρου / Theatre and Beyond

42. ANTON BIERL <i>Symmachos esso</i> : Theatrical Role-Playing and Mimesis in Sappho fr. 1 V.	925
43. WALTER LAPINI La casa dei belli (Asclepiade AP 5.153)	953
44. MAURO TULLI Plato's κάλλιστον δρᾶμα in Greek Biography	963
45. SIMONA BRUNETTI Il coraggio di tradire per poter tramandare: un allestimento contemporaneo del <i>Gysbreght van Aemstel</i> di Joost van den Vondel	975
46. NICOLA PASQUALICCHIO Piano d'evasione: carcere e utopia negli Shakespeare della Compagnia della Fortezza	1003
47. SOTERA FORNARO Il giovane rapsodo nella Stanza della Segnatura di Raffaello	1025
The Authors	1043

Appendix

Guido Avezzù's Publications (1973-2018)	1079
---	------

'Guidaci a passo di danza'. Cori comici sulla scena

MARTINA TREU

Abstract

The special Issue of *Skenè* 1.1.2018, *The Chorus in Drama*, edited by Guido Avezzi, was dedicated to exploring a crucial problem in the study of ancient theatre and its reception: the Chorus, a source of many practical issues for those who adapt, re-write, or stage ancient plays. In my opinion, the Chorus may be decisive for the success of a show. In support of this hypothesis, this paper analyses the most problematic aspects regarding the comic Chorus in ancient texts, and compares some interesting solutions offered by modern directors and playwrights.

Guidateci fuori, abbiamo danzato abbastanza, per oggi
Aristofane, *Nuvole*, 1510

Guidateci . . . , a passo di danza, fuori scena
Mai nessuno prima osò farlo
congedare un coro comico a passo di danza
Aristofane, *Vespe*, 1535-7

1. Contenuto, metodo e obiettivi dello studio

Il primo numero di *Skenè* (*The Chorus in Drama: Avezzi 2015*) è dedicato al coro, componente fondamentale del dramma antico e oggetto di attenzione crescente non solo nel panorama degli studi internazionali, ma anche sulla scena. In Italia il coro aristofaneico è protagonista di molti spettacoli di successo, in particolare a Siracusa, anche se – come vedremo – resta un banco di prova arduo per chi adatta, interpreta e mette in scena la commedia antica. Per meglio individuare i problemi da affrontare, e poi vedere alcune soluzioni adottate da registi e drammaturghi, è necessario ripercorrere per sommi capi il comportamento del coro in Aristofane, le tecniche drammatiche, i rapporti di forza, le esigenze che governano le scelte

formali di linguaggio o di stile. Su queste basi potremo poi verificare la resa scenica, con particolare attenzione all'impiego della danza e della musica, prendendo ad esempio le commedie per noi più significative.¹ L'intento ultimo è dimostrare come il coro comico, se funziona, può diventare il 'cuore pulsante' di uno spettacolo ed essere 'rivelatore' di pregi e difetti dell'intera messinscena (cf. Treu 2007 e Caneva-García-Reig 2019).

Il presente contributo combina lo studio del testo con la pratica scenica ed è frutto di un percorso di ricerca, critica e lavoro in teatro (perlopiù come *Dramaturg* e consulente alla drammaturgia corale: cf. nota biografica). Da un lato l'analisi testuale può fornire spunti utili per la riscrittura e la messinscena; dall'altro, le esperienze sul campo offrono spesso motivi di riflessione, permettono di percepire uno spettacolo 'dall'esterno', con gli occhi del pubblico, ma anche 'dall'interno', con lo sguardo di chi affronta il testo di Aristofane come copione da rappresentare (prima a tavolino e poi in scena), assiste il regista nel reclutare coreuti, compositori, coreografi, immagina e realizza tramite il coro un sistema complesso di gesti, coreografie, scenari, musiche.

Il trattamento del coro nei testi antichi appare condizionato da molti fattori, che a loro volta si ripercuotono sulla scena, e comporta un gran numero di variabili non riconducibili a norme generali. Ma sulla scorta di alcuni studi aristofanei (a cominciare da Russo, 1984) è possibile distinguere nella commedia un piano relativo alla vicenda (che caratterizza i personaggi) e uno che chia-

¹ Per ragioni personali e affettive, oltre che scientifiche, mi fa piacere dedicare a Guido Avezù uno studio sul coro comico, oggetto di interesse comune, in ricordo degli anni passati con Diego Lanza a Pavia e a Padova. In quelle sedi ho coltivato lo studio del coro grazie a loro e altri maestri, pionieri e ispiratori dei miei lavori (in particolare quelli, citati in bibliografia, su cui baso le riflessioni che seguono). Rimando alla bibliografia per ulteriori dettagli, limitandomi a citare qui Claude Calame (cf. da ultimo Calame 2006), Carlo Ferdinando Russo, Dario Del Corno e Umberto Albini: su questi ultimi cf. ad esempio i numeri 21 (2012) e 36 (2017) della rivista *Stratagemmi. Prospettive teatrali* e rispettivamente del primo autore *Erinni e Boy Scouts. Il coro nelle riscritture moderne del dramma antico* (De Finis 1989: 79-88), del secondo *Come può parlarci il coro greco* (Albini 1993). Ringrazio inoltre l'Archivio INDA e i curatori del volume per avermi concesso di tributare questo affettuoso omaggio.

miamo “azione scenica”, dove si osservano ruoli e funzioni svolte da attori e coro, a prescindere dalla loro personalità drammatica. Confrontando i due piani possiamo individuare nella commedia aristofanea poche costanti fondamentali (ossia componenti tipiche e ricorrenti, specialmente riguardanti il coro e i suoi rapporti con gli attori) e con un’indagine sistematica evidenziare il ruolo del coro come motore e propulsore dell’azione (cf. Treu 1999).

In primo luogo emerge l’importanza strategica della sezione di commedia che comprende l’ingresso del coro o *parodos* e combina l’efficacia comunicativa del canto corale, della musica e della danza (anche sulla scena contemporanea, come vedremo). Qui si presenta il coro al pubblico e si caratterizza come personaggio, si definiscono i rapporti di forza e soprattutto la relazione conflittuale o di alleanza istituita con i personaggi interpretati dal primo attore (che talvolta appare in più ruoli, nel prologo e nel seguito della commedia, talvolta affiancato da una spalla nella cosiddetta ‘coppia comica’ con un altro attore). In ogni caso è lui di norma l’interlocutore privilegiato del coro (per quantità e qualità delle battute) e determina sul piano della vicenda relazioni che variano da una commedia all’altra (o nell’arco di una stessa commedia, quando il coro ad esempio si trasforma da antagonista ad alleato o aiutante del protagonista).

I coreuti godono di uno *status* privilegiato, e collettivo, dentro e fuori la finzione scenica al tempo stesso: qualunque ruolo interpretino, rimangono cittadini ateniesi; non si spogliano mai del tutto del costume e delle maschere, non perdono di vista la realtà. Tant’è vero che, quando la commedia presenta un’allegoria, il coro può fornire la ‘chiave’ per interpretarla. Così ad esempio spettano proprio al coro i riferimenti più espliciti all’uomo politico reale (Cleone) che è bersaglio comune dei *Cavalieri* e delle *Vespe* (rappresentate a Siracusa rispettivamente nel 2018 e nel 2014: cf. oltre). In entrambe il coro contribuisce in modo determinante a innalzare il ‘tasso di aggressività’ della commedia e la incardina su un doppio binario, con un’azione parallela a quella degli attori; da un lato si scaglia contro l’antagonista (rispettivamente Paflagone e Bdelicleone), dall’altro veicola, promuove e amplifica il messaggio polemico in modo esplicito, sistematico e con ben più ampio respiro rispetto agli attori: sia per l’atteggiamento combattivo e la pro-

pensione alla lotta dalla *parodos* in crescendo (grazie a ritmi ben calibrati in *climax* e apposite coreografie che mimano lo scontro) sia per il peculiare ricorso alle forme più complesse di *psogos* (attacchi personali nominali e diretti contro persone reali, estranee alla vicenda e non incarnate in scena da attori).

Lo *psogos* è una delle armi più potenti del coro comico, a giudicare dalle commedie conservate e dai resti di quelle perdute, specie nella parabasi: come sottolinea Degani, “nella parabasi – è noto – il tono della commedia si fa più serio, al di sopra di ogni finzione scenica, e anche gli attacchi ai vari personaggi non hanno mai la contingenza di semplici battute ironiche e salaci e di comiche buffonate” (Degani 1960: 195; cf. anche Cornford 1961: 195-225; Sifakis 1971; Bowie 1982; Newiger 1987; Mastromarco 1987; Totaro 2000; Imperio 2004). Ma anche nel resto della commedia il coro usa lo *psogos*, l’aggressività verbale e le altre munizioni in suo possesso in modo ben più organico, coerente, sistematico e mirato rispetto agli attori (cf. Treu 1999: 37-8).

Già dalla prima commedia conservata, gli *Acarnesi*, il coro comico ha in più l’eccezionale prerogativa di lanciare maledizioni (*Ach.* 1143ss.) ed esercitare anche al di fuori della parabasi lo *psogos* ‘di qualità’ che caratterizza maggiormente i coreuti rispetto agli attori: in generale i primi lo esercitano ‘dall’alto’, per il loro *status* collettivo, spesso rafforzato dall’autorità di una personalità drammatica privilegiata e dominante; gli attori al contrario prediligono la *vis* comica ‘dal basso’, specie nei panni di personaggi ignobili e vili (come vedremo, il Salsicciaio dei *Cavalieri* batte l’avversario Paflagone-Cleone proprio perché è peggiore di lui). Inoltre, la distribuzione dello *psogos* corale nel *corpus* aristofaneo conservato appare regolata da principi di armonia e coerenza ben visibili a un’analisi puntuale. In particolare vige una sorta di ‘legge di compensazione’ (a livello complessivo, nell’arco di una commedia, ma anche nelle sue singole sezioni o parti: cf. Treu 1999). L’aggressività del coro aumenta man mano che ci si avvicina al reale, e cresce in modo proporzionale alla pericolosità del bersaglio nascosto dietro il personaggio comico. E quando gli attacchi si concentrano su di lui diminuisce lo *psogos* verso altri bersagli, evidentemente per non disperdere l’effetto su troppi fronti.

Ne abbiamo un ottimo esempio nelle due commedie già ci-

tate, *Cavalieri* e *Vespe*, accomunate da un avversario forte e legato al demagogo Cleone. Quest'ultimo giustifica l'eccezionale aggressività scatenata dal coro, che raggiunge l'apice nel primo *agon* dei *Cavalieri* e nell'*agon* delle *Vespe*. Qui si concentra la maggior parte delle battute rivolte al secondo attore nelle scene precedenti a ogni *agon* e dedicate allo scontro fra coro e attori nelle rispettive commedie. Nelle prime sei commedie conservate queste due scene costituiscono l'unica eccezione alla regola che impone normalmente il primo attore come interlocutore privilegiato del coro per qualità e quantità di battute. Nelle *Vespe* il gioco delle parti fra primo e secondo attore e i caratteri dei personaggi fanno sì che il coro fino all'*agon* si opponga al deuteragonista, che impersona a nostro avviso Bdelicleone (si vedano le varie ipotesi sull'attribuzione dei ruoli in Treu 1999:21-4), ma poi i giudici mutano radicalmente opinione, con una 'conversione' che assume maggior risalto proprio perché lo scontro è stato tanto violento; nei *Cavalieri*, invece, il fatto che l'aggressività si trasmetta dal coro al primo attore senza mai esaurirsi si deve al bersaglio polemico della commedia, Cleone, impersonato sulla scena dal secondo attore.

A tale riguardo si deve sottolineare che la sorte subita nel finale dal Paflagone, non a caso, è condivisa in altre commedie da quei personaggi (generalmente interpretati dal secondo attore) cui corrispondano nella realtà individui noti, oggetto di derisione e scherno condivisi, quali Lamaco negli *Acarnesi* o Socrate nelle *Nuvole*. Tale aggressività, in simili casi, è prima catalizzata sul personaggio e poi trasferita dalla vicenda alla realtà sfruttando la persona fisica dell'attore. Un esempio lampante è ancora nei *Cavalieri*, dove quasi tutta la carica aggressiva degli attori e del coro è convogliata sul Paflagone, cioè su Cleone; ben poco spazio, dunque, è lasciato ad altri idoli polemici se non quando mediante loro si può colpire indirettamente Cleone (cf. *Eq.* 253-4, 400-1, 407-8). Lo *psogos* corale è assente dalla prima parabasi mentre raggiunge la massima concentrazione nella seconda parabasi (*Eq.* 1274-315); nel resto della commedia lo *psogos* è esercitato esclusivamente dagli attori (*Eq.* 1362ss.), mentre il coro si limita a rivolgere elogi beneauguranti al terzo attore-Demos.

Il coro di questa commedia si distingue fra quelli aristofanei non solo per la violenza dei suoi attacchi, ma per la frequen-

za e convinzione con cui simmetricamente elogia i suoi beniamini: al salsicciaio, ad esempio, dedica l'encomio che chiude l'*agon* (Eq. 457-60), il saluto beneaugurante che apre la parabasi (Eq. 498-502), gli elogi entusiastici che precedono e seguono il resoconto della missione alla *Boulè* (Eq. 611-23, 683-90). Il testo dei *Cavalieri*, in particolare, sembra suggerire che il coro intervenga in aiuto del primo servo e del salsicciaio assalendo fisicamente il Paflagone e impedendogli di nuocere (cf. Treu 1999: 24-53, nonché Barone 2002: 303-24 e 367-81). Anche il coro delle *Vespe* nella prima parte della commedia si limita a due brevi battute di *psogos* isolate, rispettivamente l'invocazione ironica a Teoro (*Vesp.* 418-19) e la domanda rivolta al secondo attore (*Vesp.* 464-70): la maggior parte dello *psogos* si concentra nel canto corale a scena vuota situato nella seconda parte della commedia (*Vesp.* 1264a-91). Molto violento, ma non nominale, è l'attacco condotto contro di lui nella parabasi (vv. 1029-37); anche il successivo canto corale è dedicato allo *psogos* (vv. 1265a-91). Il terzo canto corale, infine (vv. 1450-73) è riservato a espressioni d'invidia per la sorte di Filocleone e elogi nei confronti del figlio. In questa parte della commedia lo *psogos* ricompare anche nei dialoghi fra gli attori, ma ha portata ben limitata rispetto agli attacchi del coro.

2. Il coro a Siracusa

Possiamo ora confrontare quanto emerge dai testi con il trattamento riservato al coro comico da registi e drammaturghi in anni recenti, con una doverosa premessa storica: nella seconda metà del Novecento il coro aristofaneo è stato protagonista di produzioni importanti soprattutto all'estero, molto meno in Italia (a parte poche eccezioni, come il *musical* di Garinei e Giovannini ispirato a *Lisistrata*: cf. Treu 2009: 55-6 e Olson 2013: 839, 952-6). Ancora oggi, per la cronica carenza di fondi che affligge il teatro italiano, il coro viene spesso tagliato o ridotto. Poche produzioni possono contare su spazi capienti per le prove e per lo spettacolo, e possono sostenere finanziariamente il costo di reclutare un numero adeguato di coreuti validi e adatti a sostenere la parte (in origine ventiquattro, per Aristofane, ma anche meno sulla scena contem-

poranea). Di qui la pratica diffusa di operare sostanziali riduzioni dei coreuti (limitandoli a pochi o a uno solo) e delle parti corali. Se questo vale per ogni coro, in generale, quello comico appare afflitto da un handicap aggiuntivo per le caratteristiche sopra descritte, *in primis* l'aggressività e lo *psogos*. Il suo peso in scena non è comparabile a quello dei cori tragici, a Siracusa e in altri festival: la commedia stessa del resto è stata a lungo confinata in produzioni estive e minori, del circuito locale, talvolta ridotta a esperimento nell'uso delle maschere, curiosità folkloristica o intermezzo buffonesco.

Solo dagli anni Novanta il coro aristofaneo si afferma tra le compagnie indipendenti, nei siti archeologici e nei teatri storici, come l'Olimpico di Vicenza o il teatro greco di Siracusa (almeno a partire dagli *Acarnesi*, 1994. Per gli anni precedenti cf. Amoroso 1997). Qui da oltre cento anni (nel 1914 il primo *Agamennone*) gli spettacoli classici continuano ad attirare un pubblico fedele di cittadini siracusani, da sempre ospiti assidui del teatro, ma anche di turisti italiani e stranieri. Nel numero di persone coinvolte vanno contati anche attori, coreuti, maestranze e personale della Fondazione INDA, artigiani, artisti locali, tecnici e soprattutto gli allievi dell'Accademia del Dramma Antico "Giusto Monaco": oltre a recitare negli spettacoli classici, da qualche anno sono protagonisti di produzioni 'corali' autonome a Siracusa e in *tournee* (cf. il sito <http://www.indafondazione.org>). Questa preziosa componente collettiva, in rappresentanza della città, contribuisce ad avvicinare Siracusa all'antica Atene per il ruolo centrale del teatro – e in particolare del coro – come espressione di una comunità o corpo civico (cf. Besana-Esposito-Treu 2018).

In *primis* attraverso il coro, la città si raccoglie e si specchia nel suo teatro, mantenendo viva la memoria della *polis* greca. Si accende la competizione, pur in mancanza di concorsi drammatici veri e propri sul modello ateniese. Il pubblico a suo modo si fa giudice, segue le prove e commenta l'allestimento: a chi frequenta assiduamente Siracusa capita di assistere o partecipare a vivaci discussioni per individuare il miglior attore, regista o coro, con schieramenti contrapposti tra partigiani dell'uno o dell'altro spettacolo. In questo senso, ben al di là della 'cronaca', la vita 'politica' di Siracusa e del suo territorio influenza più o meno direttamente

la scelta e l'allestimento dei drammi, e si ripercuote inevitabilmente sul coro.

Ne possiamo cogliere riflessi evidenti sui quotidiani e nelle riviste di settore a stampa o online (quali *Hystrio*, *Stratagemmi*, *Prospettive teatrali*, *drammaturgia.it*, *doppiozero.it*, *dramma.it*), dove si riconosce il peso scenico crescente del coro, specie nei recenti cicli di spettacoli classici siracusani, sottolineandone la molteplicità, versatilità e complessità di funzioni (cf. ad esempio Treu 2013b, 2014b; Giovannelli 2017a). In particolare Giuseppe Liotta (già presidente dell'Associazione Critici di Teatro) insiste ripetutamente sulla resa del coro come importante indicatore della qualità della regia, spesso più soddisfacente nelle commedie che nelle tragedie. In "Fuori dal coro" critica le *Baccanti* siracusane del 2012 per la mancanza di armonia che caratterizza tanto la recitazione degli attori quanto i movimenti del 'doppio Coro', mentre in "La preminenza del coro" elogia gli *Uccelli* diretti da Roberta Torre (Liotta 2012). Anche l'anno seguente Liotta considera il trattamento del coro sintomatico dei difetti comuni alle due regie tragiche (parla di funzione "esponenziale ondivaga, un po' di qua, un po' di là a seconda delle necessità della scena"), e vi contrappone il coro delle *Donne al parlamento* che "arricchisce la scena della sua bella e vivace presenza" (Liotta 2013).

Seppure positive, tuttavia, quasi tutte le pagine critiche si concentrano sulla *verve* e sull'energia del coro, ma non si fermano sul suo rapporto col pubblico e con gli attori, sulla capacità di sostenere e accompagnare la vicenda, sullo *psogos*. Le recensioni della commedia inoltre occupano solitamente uno spazio esiguo, rispetto alla tragedia, nel caso di Liotta come di molti altri critici. Ed è anche questo un segnale di una tendenza ancora diffusa: per quanto la commedia si affermi sempre di più (risuotendo apprezzamenti e consensi da critica e pubblico), tuttavia sembra ancora 'discriminata' rispetto alla tragedia. Nei comunicati stampa, nei convegni, nei programmi di sala ha meno rilievo delle tragedie; spesso è relegata a sedi minori, a fine stagione, in date meno frequenti e frequentate.

Perfino le traduzioni delle commedie, diversamente dalle tragedie, in passato non sempre erano commissionate per la scena, né recenti come richiede un genere che per sua natura invec-

chia assai rapidamente. Al contrario si adottavano, per risparmiare, traduzioni libere da diritti d'autore e quindi irrimediabilmente datate. E si scoraggiavano i registi dal modificarle, com'è possibile verificare nei libretti via via pubblicati. Questioni simili, dalla traduzione alla collocazione della commedia, sono già state oggetto di critica da più parti (cf. Treu 2010a). Basti qui citare l'ottimo allestimento di *Donne al parlamento* diretto da Vincenzo Pirrotta nel 2013: inspiegabilmente relegato al Lunedì – tradizionale giorno di chiusura dei teatri – e dunque penalizzato come una produzione minore. Eppure il lavoro sul coro e l'impegno complessivo della compagnia dimostrano una cura e una coerenza fuori dal comune, al pari dei precedenti spettacoli di Pirrotta (cf. Treu 2005c: 198-204, 264-76; Treu 2006, 2013b, 2014b; Giovannelli 2013). Il regista e attore siciliano torna in qualche modo alle origini, al nucleo originario del dramma antico, risalendo la parabola discendente del coro comico: scrive *ex novo* una parabasi 'moderna', che è una novità assoluta per il teatro greco di Siracusa (l'adattamento precedente, *Le donne in assemblea* di Luciano Colavero, 2-20 giugno 2004, era opportunamente dislocato al Castello Maniace di Ortigia a debita distanza, temporale e spaziale, dal colle Temenite: cf. Treu 2005c: 293-6).

Nell'anno successivo (2014) la fondazione INDA festeggia il centenario degli spettacoli classici con l'*Oresteia* (cui spettano gli onori della cronaca). Ma la nostra attenzione va alle *Vespe* di Aristofane dirette dall'attore e regista Mauro Avogadro, degno coronamento della stagione per la coesione tra attori, coro e musicisti, per la forte componente di danza e musica, per la versatilità e la bravura degli interpreti e la complessiva efficacia dell'allestimento.

Va premesso che la stessa commedia aristofanea era già apparsa a Siracusa nel 2003, sempre associata a *Eumenidi* per il *trait d'union* del processo (nel primo caso subito da Oreste, nel secondo caso oggetto di denuncia, da parte di Aristofane, in quanto strumento di un sistema politico spesso manovrato da fazioni e 'clientele'). Per il debutto assoluto della commedia a Siracusa c'era grande attesa, e anche un certo 'sospetto' di partigianeria, dato che il premier Berlusconi era imputato all'epoca in vari processi. E tuttavia il regista prescelto, l'*outsider* Renato Giordano, fa una scelta controcorrente e spiazzante: smorza ogni possibile coloritura politica, non traspo-

ne nel presente nomi di personaggi o vittime dello *psogos* (neppure i due cani sotto processo), affida la parabasi a un attore, nel ruolo generico di “poeta” che evita accuratamente ogni riferimento al presente. Su tutto predomina una vena intimista e malinconica, una sorta di elegia della vecchiaia che trova nel coro e nel protagonista validi esponenti: oltremodo impegnati in elaborate coreografie, musiche e canti appositamente composti, perlopiù di ispirazione orientale, a cui si riconosce dignità autonoma tale da meritarse una registrazione e vendita su CD. Lo stesso accade, si noti per inciso, con le ultime *Rane* siracusane dirette da Giorgio Barberio Corsetti (cf. Treu 2017a) di recente trasmesse in prima serata su Rai1 (Sabato 1 settembre 2018), dopo il record di incassi e il tutto esaurito nel 2017, e la replica eccezionale a Siracusa del luglio 2018. Anche in questo caso appaiono determinanti le parti corali, ricche di canti e danze, e le musiche eseguite a cappella dal gruppo vocale Sei Ottavi, che accompagnano dal vivo l'esibizione di attori e ballerini, ma poi sono anche incise e vendute *online* come prodotto autonomo, a ulteriore conferma del successo ottenuto.

In questa prospettiva ci appare premonitrice la scelta di Giordano (*Vespe* 2003) che arricchisce la *performance* corale di canti e danze e ne fa la chiave di volta dello spettacolo: la componente musicale e coreografica diviene sempre più dominante, anche e perfino sul testo. E vale la pena di ricordare che quell'edizione 2003 seguiva il clamoroso ‘caso’ scatenato nel 2002 da Luca Ronconi, che al suo debutto siracusano fu accusato di ‘usare’ le *Rane* aristofanee per attaccare i principali esponenti dei partiti di centrodestra allora al governo: cf. Treu 2005c: 89-92 e 121-32; Treu 2009: 60-1; Hall-Wrigley 2007: 267-75.

Il regista aveva infatti previsto in origine, nella scenografia della commedia, tre enormi manifesti che incorniciavano l'orchestra e rappresentavano (non in modo realistico, ma come maschere grottesche e distorte alla Francis Bacon) gli onorevoli Fini, Casini e Berlusconi. L'intento dichiarato era trasporre sulla scena la presenza in Aristofane di nomi e volti ben noti al pubblico antico, ma non a quello contemporaneo. L'operazione, per quanto discutibile, aveva il pregio di spostare il fuoco della comunicazione dal piano verbale a quello visivo e di interpretare in modo moderno alcune caratteristiche fondamentali della commedia antica: l'icasticità,

l'uso di codici non realistici quanto simbolici, la prevalenza di maschere e tipi sui personaggi.

Ci pare di poter mettere in relazione questa scelta con l'analisi condotta sullo *psogos*, in particolare sulle vittime 'per antonomasia' che rappresentano un'intera categoria di persone, con caratteristiche simili, trasfigurate in 'maschere', icone, veri e propri stereotipi. In virtù di questo principio dunque sarebbe non solo lecito, ma anzi opportuno per il regista moderno sostituire a nomi e volti originari quelli di personaggi di oggi, purché presentino tratti paragonabili o affini. Specialmente se entra in causa il coro, che per sua natura tende a istituire parallelismi tra la realtà e la scena. Nel caso delle *Rane* ronconiane, peraltro, i manifesti controbilanciavano una presenza corale alquanto rarefatta e poco incisiva: il primo coro animalesco era ridotto a un cameo della sola Annamaria Guarnieri in costume verde che sbucava dalla botola scenica e con movenze grottesche e parodiche affrontava sbefeggiandolo Dioniso/Popolizio, mentre il secondo coro di iniziati, capitanato da un elegante e etereo Luciano Roman in *total white*, era un consesso pallido d'aspetto e languido di tono, labile ed effimero come presenza scenica, non certo aggressivo, neppure nella famosa parabasi contro i 'nemici della democrazia' che valse a Aristofane l'eccezionale replica delle *Rane*, secondo la tradizione (cf. da ultimo Canfora 2017). L'unica presenza corale significativa erano i due semicori aggiunti da Ronconi all'*agon* tra Eschilo e Euripide, che sostenevano con incitamenti verbali e gestuali i rispettivi 'campioni' nella gara poetica.

Nel 2002 in ogni caso la concomitanza della 'prima' con le elezioni a Siracusa ravvivò le cronache locali e nazionali, riportando Aristofane alla ribalta. Ronconi inizialmente respinse le critiche chiamando in causa l'autorità del commediografo e il carattere onomastico e aggressivo dello *psogos* originario; poi però, considerando i pro e i contro (nonché la pubblicità indiretta della polemica), fece rimuovere dalla scena i tre manifesti, pur tra le proteste di molti, lasciando al loro posto le cornici vuote.

Rivista oggi, la scelta può apparire estrema, eppure emblematica di altre successive, praticate su più vasta scala, anche se in modo meno eclatante e plateale: basti pensare alle 'censure preventive' spesso operate sui testi e sulla scena, che rispondono a lo-

giche occulte di alleggerimento se non totale ‘oscuramento’; o alla soppressione di nomi e fatti scomodi che potrebbero richiamarne altri odierni, e sarebbero meglio còlti e compresi, con opportune strategie di trasposizione testuale, diretta o indiretta, sia pure a livello di spunto o suggerimento, ma anche tramite accorgimenti scenici, musicali, costumi e altri apparati che stimolino nel pubblico una relazione anche intuitiva con equivalenti moderni.

Rispetto a questa strada, certo impervia, sembra invece prevalere a Siracusa la via tracciata da Ronconi: la ‘rimozione’ reale o metaforica di fatti o personaggi oggi dimenticati e dunque ‘scomodi’, o comunque la rinuncia a ‘tradurli’ e adattarli come ben pochi osano fare (tranne rare eccezioni, tra cui il sopra citato Pirrotta nel 2013). Anche le *Rane* del 2017 non traspongono nomi e riferimenti nel presente, non adattano il testo, ma anzi vi si attengono rigorosamente (cf. Treu 2017a e Giovannelli 2017b). Altrettanto vale per i *Cavalieri* del 2018, su cui torneremo. Soltanto in pochi casi più felici, come le *Vespe* del 2014, l’originaria carica aggressiva non si perde del tutto, ma viene ‘sublimata’ nella musica, nel canto e nella danza. E il coro torna ad essere protagonista.

3. Le *Vespe* centenarie

Le *Vespe* del 2014, come già le precedenti (2003), debuttano in concomitanza con processi ed arresti eccellenti di noti politici (e questo contribuisce indirettamente a potenziare l’impatto della commedia). Il regista Avogadro, di concerto col traduttore Grilli, riesce a trovare un buon equilibrio tra fedeltà al testo e attualizzazione, a cominciare dalla caratterizzazione del protagonista e del coro, su cui poggia la commedia: Filocleone (qui reso con “VivaCleone”) e i vecchi giudici sono accomunati sin dall’inizio da caratteristiche evidenti (l’amore dei processi, l’ostinazione e la rissosità), combinate con i temi topici legati alla vecchiaia (debolezza e decadenza fisica, nostalgia del passato).

Tutti questi nodi sono dipanati con grande maestria nella *parodos*, suddivisa in sezioni bene articolate e strutturate: ciascuna contribuisce con variazioni a rafforzare la tonalità di base della commedia, come una chiave musicale a inizio partitura. L’ingresso

del coro di vecchi giudici, annunciato a fine prologo, parte in sordina con un ritmo lento e un tono dolente e nostalgico, consono all'età dei personaggi e alla loro caratterizzazione; ma si sviluppa in crescendo e imprime progressivamente uno slancio irresistibile all'azione comica, soprattutto quando il coro fa trasparire gli stessi vizi e manie del vecchio protagonista (con tempismo comico fondamentale, perché il suo personaggio compare relativamente tardi, rispetto ad altre commedie). Con lui il coro instaura da subito una relazione assolutamente prioritaria, in termini di qualità e quantità delle battute (eccettuati gli attacchi riservati all'antagonista, di cui si è detto sopra). Insieme scandiscono il tempo come un metronomo – in battere e in levare – sostenendo la perfetta macchina della commedia.

Sul piano dell'azione scenica il rapporto privilegiato tra coro e protagonista non viene mai meno, anche quando a livello di vicenda il loro accordo sembra incrinarsi, circa a metà commedia: per primi i vecchi giudici sono persuasi dagli argomenti di Bdelicleone (qui "Abbassocleone") e passano dalla sua parte, condannando l'ostinazione del vecchio giudice (*Vesp.* 728-34, 743-9). Finché Vivacleone non cambia idea sui processi, e si ricongiunge idealmente col coro, la parabasi non può avere inizio (come avviene in tutte le commedie: cf. Treu 1999: 37-8). In questo modo il coro può dare il suo pieno appoggio al vecchio giudice, interpretato dal primo attore, in vista del messaggio che intende trasmettere al pubblico. Nelle *Vespe* la riconciliazione avviene insolitamente tardi, ed è sancita proprio dall'ultima battuta pronunciata dal coro prima della parabasi (*Vesp.* 1008). Nel seguito della commedia il coro, a differenza degli attori, non critica mai le azioni sconsiderate del protagonista, né tantomeno si dissocia dal suo *exploit* finale. In generale il suo ruolo si ridimensiona notevolmente, e questo si ripercuote, a riprova di quanto detto sopra, sulla scena.

Rispetto al testo, l'edizione del 2014 fa qualche concessione all'attualità nel prologo tra i due servi, che 'scalda' il pubblico preparando a dovere l'ingresso di Vivacleone; la vera svolta si ha con la *parodos*: il coro è motore trainante dell'azione grazie alla combinazione efficace di canto, recitazione, musiche, coreografia. Guidati da due corifei avanzano i coreuti: non allievi, ma professionisti affermati e affiatati, per lunga consuetudine (il co-

rifeo Francesco Biscione, ad esempio, nel 2010 recita col regista Avogadro a Siracusa: cf. Treu 2010a); simmetricamente e in perfetta armonia suonano, danzano e cantano i musicisti-attori della Banda Osiris, autori e esecutori dal vivo delle musiche opportunamente composte sul testo aristofaneo. Le singole componenti dello spettacolo in questo modo convergono come forze centripete, mai dispersive né centrifughe, in una linea coerente, grazie a un ottimo *ensemble* di attori e musicisti che insieme concorre al successo dello spettacolo.

4. I Cavalieri

Questo caso esemplare si presta bene al confronto con l'ultima commedia rappresentata al teatro greco di Siracusa (*Cavalieri*, 29 giugno-9 luglio 2018) che presenta notevoli affinità con le *Vespe*, come sopra accennato. Ma qui il bersaglio polemico non è solo evocato, bensì incarnato in scena dal secondo attore (il primo attore a mio avviso interpreta il primo servo in apertura di commedia e poi dopo la parabasi il salsicciaio: per le varie ipotesi sull'attribuzione delle parti cf. Treu 1999: 22). Si spiega così la sovrapposizione nella commedia di due piani diversi, quello allegorico (la casa di Demo/Popolo che rappresenta Atene) e quello reale (la lotta tra Cleone e gli altri uomini pubblici che si nascondono sotto le maschere dei personaggi). A quest'ultimo livello, non allegorico ma reale, fa sempre riferimento il coro di cavalieri, tanto da fornire (al di fuori della finzione scenica) una chiave di lettura esplicita dell'intera allegoria, menzionando direttamente Cleone col suo nome (v. 976).

L'antagonista del coro dunque è eccezionalmente forte e dominante, e l'aggressività si indirizza contro il reale bersaglio, Cleone. Si è visto che nelle *Vespe* il conflitto è a scoppio ritardato, teatralmente parlando, perché preceduto da una *parodos* dall'inizio lento e dal ritmo in crescendo. Qui invece il coro è straordinariamente attivo sin dall'ingresso in scena che innesca immediatamente una reazione a catena, una sequenza serrata e inarrestabile di scontri e canti dove il coro non perde occasione per sferrare colpi, rafforzare la sua autorità, ribadire il suo ruolo-chiave, specialmente quando Aristofane rivendica il suo posto tra i poeti comici e il co-

ro richiama esplicitamente le sue funzioni 'istituzionali': il biasimo e la lode (*Cavalieri*, 498ss., 1264ss.)

Queste sono in sintesi le peculiarità del testo, che trae linfa e forza vitale dall'attualità. In origine il coro doveva animare fortemente l'azione con una mimica aggressiva e scene movimentate, di lotta, di danza, con modalità che oggi purtroppo possiamo solo in parte ricostruire. Per quanto riguarda le rappresentazioni moderne è facile comprendere come proprio queste caratteristiche del coro da un lato rappresentino virtualmente un punto di forza, dall'altro contribuiscano pericolosamente a innalzarne il 'tasso globale di aggressività' e i rischi di un allestimento tanto meno gradito al potere quanto più vicino all'attualità. Non ci stupisce dunque la latitanza dei *Cavalieri* dalle scene italiane del Novecento, a partire dalla prima occasione 'mancata' proprio a Siracusa dove debutta nel 2018: l'ipotesi di rappresentarla al teatro greco è già menzionata nel 1921 dal volantino intitolato "Manifesto futurista per le rappresentazioni classiche al teatro greco di Siracusa" (<http://futurismo.academdiellacrusca.org/scheda.asp?idscheda=97>). Il successivo ciclo (1927) e tutti quelli seguenti sacrificano però i *Cavalieri* in favore di opere meno 'compromettenti' e potenzialmente pericolose per l'establishment (cf. Treu 2006): l'ex comitato per gli spettacoli, ormai eretto a baluardo e vessillo della classicità come nuovo "Istituto nazionale del dramma antico" non può certo permettersi di illuminare coi riflettori le zone d'ombra del potere e i possibili parallelismi tra Mussolini e il Paflagone aristofaneo, ben colti da Gadda (in *Eros e Priapo*, non a caso pubblicato postumo: cf. Treu 2011). Cade il regime, ma non le resistenze verso la satira, a giudicare dal fatto che né Siracusa né altri spazi teatrali istituzionali ospitano fino ad ora versioni 'classiche' della commedia. Sporadici anche nel teatro 'di ricerca' gli adattamenti dal testo, anche di buon livello ma riservati a un numero minimo di attori e con un coro non rilevante, quali *I Cavalieri da Aristofane*, di Mario Gonzales (1980), *I Cavalieri. Aristofane Cabaret*, di Mario Perrotta (2011), e il più recente esperimento a Bolzano del maggio 2018 (il teatro stabile locale ha coinvolto gli spettatori nella scelta dello spettacolo da mettere in scena ed è risultata vincitrice la commedia aristofanea nell'adattamento di Roberto Cavosi: <http://www.teatro-bolzano.it/962-debutta-in-prima-nazionale-il-3-5-i-cavalieri-di-aristofane>). L'unico spettacolo au-

tenticamente corale degno di nota si deve a un drammaturgo e regista che da decenni ha eletto Aristofane a suo ‘antenato totem’: *All’inferno. Affresco da Aristofane* di Marco Martinelli (Ravenna Teatro, 1996) è un *collage* di testi liberamente tratti da Aristofane che include un frammento di *agon* tra salsicciaio e Paflagone, interpretato da attori pugliesi del Kismet Opera di Bari in stretto dialetto locale. I due demagoghi sono sospesi, a debita distanza, sui seggiolini di una giostra e si sfidano a colpi di insulti (pressoché incomprensibili alla lettera, ma trasparenti nel suono e nel significato), corroborati da una frenetica mimica gestuale e dal coro di due “donne *manager*” in completo gessato che nella visione satirica di Martinelli sono equivalenti moderni dei cavalieri (cf. Hall-Wrigley 2007: 262-5, Treu 2005c: 93-102, 2010b, 2013c, Martinelli 2016: 47-57, Stefi, 2016).

Rispetto a questi precedenti, i *Cavalieri* siracusani professano anzitutto la loro fedeltà al testo: i nomi dei personaggi non sono tradotti o trasposti nel presente (neppure quelli ‘parlanti’: ad esempio “Demo” viene preferito a “Popolo”), non si fanno riferimenti diretti all’attualità, ma chiunque vi può riconoscere esponenti del populismo locali o nazionali (in particolare a Siracusa dove i due candidati alla carica di Sindaco hanno appena concluso una campagna elettorale senza esclusione di colpi). Questo è evidente sin dal prologo, dove due comici di mestiere (Esposito e Mancinelli) interpretano con un buon ritmo i due servi in un ‘passo a due’ in crescendo che serve a ‘scaldare il pubblico’ e preparare l’entrata dei due contendenti. Il Paflagone e il Salsicciaio, ben contrapposti nel fisico e nelle movenze (equiparabili rispettivamente a Don Chisciotte e Sancho Panza) sono interpretati da attori di collaudata carriera anche in tv e al cinema (come Ficarra e Picone per le precedenti *Rane*, e come del resto il regista Solari e gli ottimi comprimari). Altrettanto vale per il corifeo che apre e chiude la commedia con un prologo e un epilogo aggiunto, di fatto assumendo il ruolo di ‘poeta’: il trombettista Roy Paci suona e recita dal vivo e come *physique du role* è affine al Salsicciaio, di cui appare quasi un ‘doppio’ nel corso della messinscena.

Con la sua tromba è lui a chiamare, dirigere e incitare un coro che in teoria dovrebbe aggredire l’antagonista e sostenere i servi e il loro ‘campione’: nella fattispecie i cavalieri interpretati dagli allievi attori appaiono come un insieme compatto di donne e

uomini in vesti moderne e in apparenza 'borghesi'. L'impressione d'insieme è un quadro 'cubista' in movimento, specialmente per le enormi maschere sovradimensionate che rappresentano tratti facciali scomposti e frammentati. Nella *parodos* avanzano a passo di danza, lento e cadenzato, accompagnati da altri coreuti senza maschera che li seguono come ombre, tenuti al guinzaglio o alla catena: animali, più che servi. Se l'immagine complessiva è potente, almeno sulle prime, purtroppo viene a mancare la spinta propulsiva, la forza motrice dell'aggressività, al punto da smorzare il ritmo avviato dagli attori con il prologo e rallentare il tutto.

Per l'intera commedia il coro canta e balla a intervalli, ma per gran parte del tempo è pressoché immobile e non riesce nemmeno a fare bene la 'controcena', appesantito com'è da costumi e mascheroni. Non entra direttamente in contatto con gli attori, non mima scene di lotta, tanto da far perdere mordente perfino agli attacchi contro il Paflagone che sarebbero, come detto sopra, peculiarità essenziale e nerbo della commedia. Anche il rapporto col primo attore, che in Aristofane è perno dello spettacolo, qui è 'mediato' dal corifeo, a cui il coro fa perlopiù 'da spalla' e cede di fatto le sue prerogative, *in primis* lo *psogos*; in più gli incitamenti al Salsicciaio negli *agones* appaiono armi 'spuntate', sono tagliati senza pietà i canti parabatici e scompare la scena-chiave del ringiovanimento di Demo. Gli interpreti si impegnano al massimo, ma la sofferenza del coro è evidente e si ripercuote sull'intero spettacolo in termini di ritmo e *vis* polemica: ne risulta una commedia musicale brillante, godibile, apprezzata dal grande pubblico, ma certamente depauperata della carica 'eversiva' dell'originale.

5. Conclusioni

L'indagine qui condotta permette di formulare alcune riflessioni conclusive: in teoria il coro aristofaneo, se opportunamente reso, può essere perno e chiave di volta dello spettacolo per la varietà e molteplicità delle sue funzioni: 'segnala' la tonalità della commedia con la *parodos*, interviene incisivamente nell'azione e nel dialogo, agisce persuasivamente sulla scena, cattura le simpatie del pubblico. Può perfino divenire asse portante dell'intero spettacolo,

insieme con il primo attore, o con la coppia comica dei protagonisti; li supporta nel contrastare l'antagonista, e al suo meglio esercita altre prerogative e compiti per così dire 'istituzionali': tenere il pubblico ancorato alla realtà, svelare l'allegoria comica, contribuire allo *psogos* con interventi complessi, articolati, attinenti al contesto, che possono essere adattati e ampliati oggi, anche rimandando all'attualità ove occorre. Quest'ultima strada è però meno praticata, almeno a Siracusa, rispetto all'altra linea sopra evidenziata, dove la componente musicale emerge con maggiore forza: se alcune versioni come le citate *Vespe* (2014) riescono a mantenere un buon equilibrio, in altre il coro ridimensiona il suo ruolo limitandosi perlopiù ad accompagnare attori e musicisti con canti e danze, rinunciando sostanzialmente alle sue 'armi' più efficaci.

Per chiudere possiamo ricordare qui brevemente che fuori dal circuito degli spettacoli classici è possibile trovare modalità più efficaci di rendere il coro aristofaneo, specie nel cosiddetto 'teatro di ricerca'. Alcuni gruppi teatrali negli ultimi decenni hanno puntato sulla coralità anche a livello di struttura, con investimenti a lungo termine tesi a costruire nel tempo un *ensemble* consolidato e affiatato di attori, che all'occorrenza possa formare un coro e raggiungere risultati eccellenti anche in poco tempo e con minori risorse economiche rispetto a Siracusa.

Tra le esperienze più longeve di questo tipo spicca il già citato Teatro delle Albe – Ravenna Teatro, che da trent'anni mantiene vivo il suo spirito comunitario, e attorno ai membri 'stabili' della compagnia riunisce giovani leve (specialmente adolescenti) in un paziente lavoro collettivo di drammaturgia e regia, anche su testi classici, dando vita a progetti encomiabili in zone 'difficili' e di frontiera in Italia (Scampia, Lamezia Terme, Mazara del Vallo), in Europa, negli Stati Uniti, in Africa (come il progetto Takkuligey a Diol Kadd in Senegal). Altri esempi recenti di cori persuasivi e affiatati, di cui ho dato conto altrove (cf. la bibliografia), sono frutto dell'interpretazione 'corale' di compagnie che lavorano insieme, collettivamente, dentro e fuori scena: ad esempio l'Atir di Milano con le *Donne in Parlamento* (2007), o l'Ensemble di Fondazione Teatro Due a Parma, che ha prodotto di recente *Rane* (2012) e *Nuvole* (2014), su cui cf. rispettivamente Treu 2013a e 2014a.

In simili casi, l'antica entità collettiva sembra riscattarsi, ar-

rivando a compensare e perfino soverchiare la componente individuale e attoriale (specialmente grazie alla musica, soprattutto se eseguita dal vivo, e con l'ausilio della danza) come fulcro propulsore e propagatore di emozioni, riflessioni, contenuti validi ancora oggi (sul carattere corale dell'emozione tragica cf. Lanza 2006 e Treu 2007). In questi termini il coro può essere veramente una 'cartina di Tornasole', rivelatore di pregi e difetti dell'intera messinscena, ma anche un ago della bilancia, capace di condizionare, nel bene e nel male, il successo di uno spettacolo, prova somma e ultima della sua riuscita. O del suo fallimento.

Riferimenti bibliografici

- Albini, Umberto (1993), "Come può parlarci il coro greco", *Dioniso* 63.2: 43-52.
- Amoroso, Filippo (1997), "Les représentations d'Aristophane en Italie au XX siècle", in Pascal Thiery e Michel Menu (eds), *Aristophane, la langue, la scène, la cité*, Bari: Levante: 549-73.
- Avezzi, Guido (ed.) (2015), *The Chorus in Drama*, *Skenè. Journal of Theatre and Drama Studies*, 1.1, <http://www.skenejournal.it/index.php/JTDS/issue/view/7/showToc> (ultimo accesso 10 settembre 2018).
- Barone, Caterina (ed.) (2002), *La violenza nel teatro antico greco e latino*, Atti del XVI Congresso Internazionale di Studi sul Dramma Antico (11-13 settembre 1997), Siracusa: INDA.
- Besana, Angela, Annamaria Esposito e Martina Treu (2018), *The Philanthropy Tree of Community Foundations from Ancient to Contemporary Times. Roots and Branches of US and Italian Foundations*, in Nicholas Tsounis e Aspasia Vlachvei (eds), *Advances in Time Series Data Methods in Applied Economic Research*. International Conference on Applied Economics (ICOAE), Cham: Springer, 103-18.
- Bowie, Angus M. (1982), "The Parabasis in Aristophanes: Prolegomena", *The Classical Quarterly*, n.s. 32: 27-40.
- Calame, Claude (2006), "Il gruppo corale tragico: ruoli drammatici e funzioni sociali", *Dioniso*, n.s. 5: 6-23.
- Canfora, Luciano (2017), *Cleofonte deve morire. Teatro e politica in Aristofane*, Bari: Laterza,
- Caneva, Stefano, Rubén García e Montserrat Reig (eds) (2019, forthcoming), *Choralities in ancient Greece: New Approaches*, Berlin and Boston: De Gruyter.

- Cornford, Francis M. (1961), *The Origin of Attic Comedy* (Cambridge 1934), second rev. ed., Ann Arbor: University of Michigan Press.
- De Finis, Lia (ed.) (1989), *Scena e spettacolo nell'antichità*, Firenze: Olschki.
- Degani, Enzo (1960), "Arifrade l'anassagoreo", *Maia* 12: 190-217.
- Flashar, Hellmut (1991), *Inszenierung der Antike. Das griechische Drama auf der Bühne der Neuzeit 1585-1990*, München: Beck.
- Fix, Florence e Frédérique Toudoire-Surlapierre (eds) (2009), *Le chœur dans le théâtre contemporain (1970-2000)*, Dijon: Editions Universitaires de Dijon.
- Foley, Helene P. (2007), "Envisioning the Tragic Chorus on the Modern Stage", in Chris Kraus, Simon Goldhill, Helene P. Foley e Jas Elsner (eds), *Visualizing the Tragic. Drama, Myth, and Ritual in Greek Art and Literature. Essays in Honour of Froma Zeitlin*, Oxford: Oxford University Press, 353-78.
- Gagné, Renaud e Marianne Govers Hopman (eds) (2013), *Choral Mediations in Greek Tragedy*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Giovannelli, Maddalena (2012), "Le Rane", *Dionysus ex Machina*, 1 aprile 2012, <http://dionysusexmachina.it/?cmd=news&id=114> (ultimo accesso 10 settembre 2018).
- (2013), "Le Donne al parlamento", *Stratagemmi* 19 maggio 2013, <http://www.stratagemmi.it/?p=4588> (ultimo accesso 10 settembre 2018).
- (2017a), "Dramma antico a Siracusa / Baliani e Binasco: la sfida del coro", <http://www.doppiozero.com/materiali/baliani-e-binasco-la-sfida-del-coro> (ultimo accesso 10 settembre 2018).
- (ed.) (2017b), "Umberto Albini e la traduzione di Aristofane", *Stratagemmi. Prospettive teatrali* 36.
- (2018), *Aristofane nostro contemporaneo*, Roma: Carocci.
- Golder, Herbert e Stephen Scully (eds) (1995-1996), *The Chorus in Greek Tragedy and Culture*, *Arion*, 3.1 (1995): 1-154 e 4 (1996): 1-114.
- Hall, Edith e Amanda Wrigley (eds) (2007), *Aristophanes in Performance 421 BC- AD 2007: Peace, Birds and Frogs*, Oxford: Legenda.
- Imperio, Olimpia (2004), *Parabasi di Aristofane. Acarnesi, Cavalieri, Vespe, Uccelli. Studi e commenti*, 13, Bari: Adriatica Editrice.
- Lanza, Diego (2006), "Sull'emozione tragica", *Dioniso*, n.s. 5: 216-23.
- Liotta, Giuseppe (2012), "Fuori dal coro", *Dionysus ex Machina*, 12 luglio 2012, <http://dionysusexmachina.it/?cmd=news&id=94> (ultimo accesso 10 settembre 2018).
- (2013), "Spettacoli INDA, Siracusa 2013", *Dionysus ex Machina* 18 luglio 2013 <http://dionysusexmachina.it/?cmd=news&id=120m> (ultimo accesso 10 settembre 2018).
- (2015), "Lontani per dove", *Dionysus ex Machina* 24 luglio 2015, <https://>

- dionysusexmachina.it/?cmd=news&id=168 (ultimo accesso 10 settembre 2018).
- Martinelli, Marco (2016), *Aristofane a Scampia*, Milano: Ponte alle Grazie.
- Mastromarco, Giuseppe (1987), “La parabasi aristofanea tra realtà e poesia”, *Dioniso* 57: 75-93.
- McDonald, Marianne (2004), *L'arte vivente della tragedia greca (The living Art of Greek Tragedy, 2003)*, con il saggio “L'arte vivente della tragedia greca in Italia” di Umberto Albini (225-40), Firenze: Le Monnier.
- Newiger, Hans-Joachim (1987), “L'integrazione delle forme tradizionali nell'azione”, *Dioniso* 57: 15-30.
- Olson, Douglas (ed.) (2013), *Ancient Comedy and Reception*, Berlin: De Gruyter.
- Perusino, Franca e Maria Colantonio (eds) (2007), *Dalla lirica corale alla poesia drammatica. Forme e funzioni del canto corale nella tragedia e nella commedia greca*, introduzione di Bruno Gentili, Pisa: ETS.
- Riemer, Peter e Bernhard Zimmermann (eds) (1998), *Der Chor im antiken und modernen Drama*, Stuttgart-Weimar: Metzler.
- Rodighiero, Andrea e Paolo Scattolin (eds) (2011), “... un enorme individuo, dotato di polmoni soprannaturali”. *Funzioni, interpretazioni e rinascite del coro drammatico greco*, Verona: Edizioni Fiorini.
- Russo, Carlo Ferdinando (1962), *Aristofane autore di teatro* (seconda ed. 1984), Firenze: Sansoni.
- (1987), “Il prologo in parole ed in atti”, *Dioniso* 57: 65-74.
- Sifakis, Gregory Michael (1971), *Parabasis and Animal Choruses. A Contribution to the History of Attic Comedy*, London: Athlone Press.
- Stefi, Anna (2016), “Conversazione con Marco Martinelli”, *doppiozero*, <http://www.doppiozero.com/materiali/aristofane-scampia>, 8 novembre 2016 (ultimo accesso 10 settembre 2018).
- Totaro, Piero (2000), *Le seconde parabasi di Aristofane*, Stuttgart e Weimar: Metzler.
- Treu, Martina (1999), *Undici cori comici. Aggressività, derisione e tecniche drammatiche in Aristofane*. Collana del DARFICLET, Genova: Università degli Studi.
- (2005a), “Antico-classico = Anti-classico?”, in *Classicisme i anticlassicisme con a necessitats intel·lectuals*, *Ítaca. Quaderns Catalans de Cultura Clàssica, Societat Catalana d'Estudis Clàssics*, 21, Barcelona: Institut d'Estudis Catalans: 181-99.
- (2005b), “Aristofane sottosopra”, *Quaderni di Storia* 61: 283-302.
- (2005c), *Cosmopolitico. Il teatro greco sulla scena italiana contemporanea*, Milano: Arcipelago Edizioni.

- (2006), “Satira futurista e Satiri siciliani”, *Quaderni di Storia* 63: 345-70.
- (2007), “Coro per voce sola. La coralità antica sulla scena contemporanea”, *Dioniso*, n.s. 6: 286-311, http://stel.uab.edu/literatura-grega/webfm_send/119 (ultimo accesso 10 settembre 2018).
- (2009), *Il teatro antico nel Novecento*. Roma: Carocci.
- (2010a), “Largo ai giovani? IL XLVI ciclo di spettacoli classici dell’INDA”, *Stratagemmi. Prospettive teatrali* 14: 97-115.
- (2010b), “La festosa invasione dei Satiri in Sicilia”, *Dionysus ex Machina* 21 luglio 2010, <http://dionysusexmachina.it/pdf/notizie/18.pdf> (ultimo accesso 10 settembre 2018).
- (2011), “Una frenesia di scimie. Lettura da Carlo Emilio Gadda, *Eros e Priapo*, con un prologo da parti corali di Aristofane, *Cavalieri*”, *Stratagemmi.it* 20 gennaio 2011, <https://www.stratagemmi.it/una-frenesia-di-scimie-lettura-da-carlo-emilio-gadda-eros-e-priapo/> (ultimo accesso 10 settembre 2018).
- (2012), “Due Accademici in sala prove”, *Stratagemmi. Prospettive teatrali* 21: 33-43.
- (2013a), “*Le Rane* di Aristofane”, *Stratagemmi.it* 20 marzo 2013, <https://www.stratagemmi.it/le-rane/> (ultimo accesso 10 settembre 2018).
- (2013b), “Una parabasi per le donne”, *Dionysus ex Machina* 4 luglio 2013, <http://dionysusexmachina.it/?cmd=news&id=118> (ultimo accesso 10 settembre 2018).
- (2013c), “Back to the demos. An anti-classical approach to Classics?”, in Lorna Hardwick e Stephen J. Harrison (eds), *Classics in the Modern World: a ‘Democratic Turn’?*, Oxford: Oxford University Press, 171-9.
- (2013d), “Who’s Afraid of Aristophanes? The Troubled Life of Ancient Comedy in 20th-century Italy”, in Douglas Olson (ed.), *Ancient Comedy and Reception*, Berlin: De Gruyter.
- (2014a), “Aristofane reloaded: le *Nuvole* di Teatro Due”, *Stratagemmi.it* 14 febbraio 2014, <https://www.stratagemmi.it/aristofane-reloaded-le-nuvole-di-teatro-due/> (ultimo accesso 10 settembre 2018).
- (2014b), “E tutto ad un tratto: il coro!”, *Stratagemmi.it* 20 maggio 2014, <https://www.stratagemmi.it/e-tutto-ad-un-tratto-il-coro/> (ultimo accesso 10 settembre 2018).
- (2017a), “Tre talenti a Siracusa”, *Classico Contemporaneo* 17 Agosto 2017, <http://www.classicocontemporaneo.eu/index.php/aggiornamenti/eventi/337-tre-talenti-a-siracusa> (ultimo accesso 10 settembre 2018).
- (2017b), “Il laboratorio Albini”, in Giovannelli (ed.) (2017), 225-38.
- (2019, forthcoming), *The tell-tale Chorus*, in Stefano Caneva, Stefano, Rubén García, e Montserrat Reig (eds), *Choralities in ancient Greece: New Approaches*, Berlin and Boston: De Gruyter.

- Zimmermann, Bernhard (1984), "The *parodoi* of the Aristophanic Comedy",
Studi italiani di filologia classica 57: 13-24
- (1987), "L'organizzazione interna della commedia aristofanea", *Dioniso*
57: 49-64.