

Associazione degli Italianisti  
XIV CONGRESSO NAZIONALE  
Genova, 15-18 settembre 2010

# LA LETTERATURA DEGLI ITALIANI

## ROTTI CONFINI PASSAGGI

A cura di ALBERTO BENISCELLI, QUINTO MARINI, LUIGI SURDICH

Comitato promotore

ALBERTO BENISCELLI, GIORGIO BERTONE, QUINTO MARINI  
SIMONA MORANDO, LUIGI SURDICH, FRANCO VAZZOLER, STEFANO VERDINO

## SESSIONI PARALLELE

Redazione elettronica e raccolta Atti

Luca Beltrami, Myriam Chiarla, Emanuela Chichiriccò, Cinzia Guglielmucci,  
Andrea Lanzola, Simona Morando, Matteo Navone, Veronica Pesce, Giordano Rodda

## ***La maesté, le ridicule: appunti sul coro tragico nel Settecento*** **tra Francia e Italia**

Massimo Natale

1. Sto lavorando a una sorta di storia del coro tragico in Italia – delle sue forme e delle sue funzioni – da cui estraggo questi pochi appunti, concentrandomi su un momento particolare di questo percorso – peraltro un momento di frontiera fra Italia e Francia – cioè grosso modo il nostro Settecento con qualche suo anticipo, qualche sua radice seicentesca. Anche se il prelievo comporta magari il rischio che si perda qualcosa in termini di visione d'insieme. Che si perda per esempio la percezione di certe costanti, che attraversano l'intero arco della letteratura per la scena in Italia.

Una di queste linee, di queste lunghe durate, è piuttosto evidente sin dall'inizio, dalla rinascita cinquecentesca del nostro teatro; è chiara per esempio a un erudito importante – fra gli altri per Tasso – come Sebastiano Minturno (penso alla sua *Arte poetica*): l'idea che il tragico italiano si impianti su un vuoto iniziale, su un'assenza di modelli. A chi si provi, in Italia, nella scrittura tragica (nonostante i tentativi di un Trissino, o di un Giraldi, mentre Tasso non è ancora l'autore del *Torrismondo*) manca – e Minturno lo sottolinea – un padre forte cui guardare, quel legislatore sicuro che invece gli altri generi della nostra letteratura possiedono fin dall'inizio. Sono infatti ancora i Greci, per quel Minturno, l'esempio cardine cui rifarsi, anzitutto Sofocle (e di lì a poco dovrà molto alla tragedia sofoclea, com'è noto, proprio il dramma tassiano).<sup>1</sup> Ma ancora non si annuncia un vero grande esempio di tragico italiano su cui esemplificare i vari nodi del comporre tragedie o commedie.

Inutile dire quanto significhi, questo vuoto, in termini di incertezza delle forme, di instabilità della forma-tragedia in Italia. La nostra scrittura per la scena cercherà di rispondere a questa difficoltà ricorrendo a una sorta di generale mobilitazione dell'intera storia letteraria nostrana, per esempio una mobilitazione concretamente metrica, che rende bene conto dell'estrema incertezza strutturale della tragedia italiana. Penso al dibattito sul verso tragico, che da Speroni arriva a un più tardo, incompiuto legislatore come Jacopo Martello; e penso anzitutto alla vasta gamma di metri e esperimenti già cinquecenteschi che toccano proprio l'oggetto-coro (dalla stanza petrarchesca dell'Alamanni traduttore di Sofocle, mettiamo, alla splendida ballata che chiude la tragedia tassiana). Per cui questo coro che continuamente cambia pelle è almeno, intanto, uno dei sintomi più chiari della friabilità della forma-tragedia, uno dei primi indizi della stessa incapacità del tragico

---

<sup>1</sup> ANTONIO SEBASTIANO MINTURNO, *L'arte poetica* [1564], Napoli, Muzio, 1725, in particolare p. 75.

italiano di imporsi come genere eletto e davvero fruibile, al livello della nostra epica cavalleresca o della nostra lirica.

2. Due secoli dopo le linee di tendenza che già il Cinquecento intravedeva sono ancora tutte in gioco. Se passiamo dall'appena ricordato Minturno a un uomo di teatro come Luigi Riccoboni – alla sua *Histoire du théâtre italien*, 1728,<sup>2</sup> che contiene una sua *Dissertation sur la tragédie moderne* – ci accorgiamo che questo problema strutturale è ancora aperto. Perché, ci spiega Riccoboni, dopo l'incostanza dei modelli cinquecenteschi e i difetti del teatro seicentesco il Settecento italiano non si è ancora scelto una *forma* tragica conveniente (Gravina, Martello e soprattutto Scipione Maffei, qui, gli esempi più citati).

Vorrei stare almeno un poco in compagnia di questi due – chiamiamoli così, pensando un poco anche al titolo di questa sessione genovese – *italiani d'Europa*, capaci di raccontare o addirittura di riportare il nostro teatro anche sulle scene francesi, cioè appunto Luigi Riccoboni e Scipione Maffei. Partendo da qui vorrei raccogliere non più che qualche nota per verificare più o meno le seguenti ipotesi, cioè che 1. le smagliature della forma-tragedia si rendono bene osservabili, in Italia, se si guarda al luogo-coro come a uno dei punti critici più evidenti nella costruzione del meccanismo tragico moderno, e che 2. il panorama, quanto a un'assenza del coro resa sempre più canonica dall'imporsi della *tragédie classique* francese – ma già con qualche antecedente italiano seicentesco – sia in realtà almeno un poco meno omogeneo del previsto, e infine che 3. anche laddove si dia assenza del coro, questo vuoto smuova comunque una serie di compensi nell'organizzazione del dramma, per esempio a livello strutturale.

3. Se guardiamo al più autorevole tentativo tragico italiano pre-Alfieri – parlo della *Merope* di Maffei – il coro ne esce inappellabilmente sconfitto. Esiliato dalla struttura del dramma, all'insegna del grande e ben settecentesco demone della verosimiglianza, inseguendo il quale la tragedia italiana – siamo su una strada che ci porta lontano, almeno fino ad Alfieri – si sta impegnando a essere sempre più una tragedia del “senza”, una tragedia senza cori e senza amore – senza episodi superflui, ridotta ad azione il più possibile unitaria ed essenziale.

C'è però anche un Maffei che percepisce almeno l'ambivalenza di questa rinuncia al modello corale, quello della tragedia antica e umanistica. Lo sa o lo avverte – e almeno un poco lo ammette – il Maffei storico del teatro, l'antologizzatore del *Teatro italiano ovvero scelta di tragedie a uso della scena* da lui edito nel 1723.<sup>3</sup> Riadattando le tragedie del suo nuovo canone per l'uso teatrale, Maffei non può semplicemente cancellarlo, il coro: deve piuttosto mettere in bocca a un nuovo

---

<sup>2</sup> Cito da LUIGI RICCOBONI, *Histoire du théâtre italien*, 2 voll., Paris, Chez Cailleau, 1731.

<sup>3</sup> 3 voll., Verona, Vallarsi, 1723-25.

personaggio-confidente le battute riservate nei testi originali al coro, un personaggio-vicario cui viene in qualche modo attribuito – ma riformulandolo – il ruolo di interlocutore privilegiato del protagonista, che nel teatro classico spettava al gruppo corale. Si compie, così, l'ultimo passo del passaggio dallo spazio pubblico-rituale – simboleggiato dal coro-moltitudine – della tragedia greca allo spazio intimo-privato della tragedia francese e della nuova tragedia italiana. Lo spazio del confidente è insomma uno spazio che nasce – ha scritto Stefano Verdino – «sulle ceneri del coro e dei messaggeri».<sup>4</sup> Ma il tutto, si badi, non senza che rimanga in qualche modo coscienza di quanto va perso, col perdersi del coro. Così questo Maffei non può non avvertire il lettore che le tragedie cinquecentesche riproposte – come i loro antecedenti greci – «ancor meglio riuscirebbero come stanno se, accomodando la positura della scena al Coro, questo si ammettesse; e tanto più se, quando è da sé ed intermedia, si cantasse in musica».<sup>5</sup> Ma non può che misurare, poi, l'impossibilità concreta della sua permanenza (impossibilità scenica, o anche economica, perché allestire un intero coro diventa fra l'altro, per le coeve compagnie attoriali, una spesa difficilmente sostenibile). E musica e coro rappresenterebbero infine, per un deciso nemico dell'opera come Maffei, un serio pericolo di cadere in sospetto di melodramma.

4. Il Maffei autore della *Merope* e antologista del dramma nostrano rappresenta né più né meno che l'occasione – per il tragico italiano – di scoprire la necessità di farsi effettivamente moderni. Di essere altro rispetto agli antichi o anche ai loro epigoni cinquecenteschi, in anni nel frattempo decisivi per l'annosa *querelle des anciens set des modernes*.<sup>6</sup> Ma, come dicevo, scoprirsi moderni può anche voler dire scoprire la perdita, la differenza, e il tanto di nostalgia che questa comporta. Guardiamo allora rapidamente anche alla già richiamata *Histoire du théâtre italien* di Luigi Riccoboni, rilettura della tradizione tragica italiana giocata in costante opposizione con l'esperienza francese. Ebbene, anche qui il ruolo giocato dal coro nella sua *Dissertation sur la tragédie moderne* e nell'analisi delle singole tragedie del canone italiano non è di poco conto. C'è intanto una frequente mancanza di *vraisemblance* e di *goût* che il drammaturgo-*historien* riconosce nelle prove di un Giraldi Cinzio o di un Lodovico Dolce, percezione che si deve anzitutto al fatto che il baricentro dell'analisi si sposta, con Riccoboni, verso un'ottica di taglio più squisitamente contestuale – nella più accurata attenzione alla drammaturgia e alla ricezione spettacolare – per esempio nella chiave di un'onniscienza del coro problematizzata e confrontata con quella dello

---

<sup>4</sup> Si veda lo studio di STEFANO VERDINO, *Alla ricerca di un canone tragico*, nel suo *Il Re Torrismondo e altro*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2007, in particolare pp. 204-209; ma cfr. anche PAOLA TRIVERO, *Tragiche donne*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2000, soprattutto pp. 17-19.

<sup>5</sup> SCIPIONE MAFFEI, *Istoria del teatro e difesa di esso* [1723], in ID., *De' teatri antichi e moderni e altri scritti teatrali*, a cura di L. Sannia Nowé, Modena, Mucchi, 1988, p. 29.

<sup>6</sup> Cfr. almeno MARC FUMAROLI, *Le api e i ragni. La disputa degli antichi e dei moderni*, trad. it. Milano, Adelphi, 2005.

spettatore, vero e proprio personaggio aggiunto – pur in silenzio – della prassi attoriale riccoboniana. Può il coro essere attore e insieme, coerentemente, spettatore? «Je demande ensuite – scrive Riccoboni – si le Choeur Spectateur l’est au degre du Spectateur du Théâtre. Celui-ci entend tout ce que l’Acteur dit...»: dunque il coro non dovrebbe mai uscire di scena, pena l’impossibilità reale della sua onniscienza rispetto alla vicenda. Se al contrario, prosegue Lelio, il coro è obbligato a uscire di scena, evidentemente «comme tel il ne peut pas sçavoir ce qu’a dit un Acteur à part en lui-même, ni deviner ce qu’un autre aura dit dans un monologue», il che aumenterà di molto la difficoltà di una messa in scena funzionale e non artefatta, con un coro comunque e sempre a rischio di risultare «défectueux»: come la stessa *Orbecche* cui Riccoboni guardava, in particolare nella scena d’esordio dell’atto terzo in cui il re congeda il coro, che non rientra se non due scene dopo, «et voilà le Choeur dans la situation que j’ai citée, c’est-à-dire qu’il est Spectateur et Acteur».<sup>7</sup> Al secolare regno dei dettami di Aristotele si sta insomma aggiungendo poco alla volta – almeno a stare alle osservazioni di questo attore e uomo di teatro di primo Settecento sulla situazione del genere tragico – un’attenzione più alta alla prassi spettacolare e alla presenza del pubblico pagante.

E si vedano ancora, di seguito, le righe piuttosto significative che Riccoboni dedica al coro e al suo *retranchement*, alla sua soppressione:

Lorsque l’on reforma la Tragedie en France, on rétrancha les Choeurs et le Coriphée, c’est-à-dire, celui du Choeur qui se mêle, et parle avec le Acteurs. Ils ont crû cette partie inutile à la Tragedie, et peu vrai semblable, et selon les Fables des Tragedies Françoises, ils peuvent avoir raison: car le plus grand nombre de leurs Tragedies ne traite que des affaires particulieres, et dans le cabinet d’un Roi, où les Choeurs seroient à la verité hors de place, et sans vraisemblance.

Ma anche Riccoboni non mancherà di sottolineare almeno un poco, tuttavia, la cicatrice che resta, sul tessuto del drama, al momento del taglio netto del coro. Perché mentre è comprensibile, per Riccoboni, che una tragedia del privato e dell’intimo come quella francese – una tragedia del soggetto, potremmo dire – rinunci a un’istanza fuori da ogni individuazione, un’istanza anonima come quella dell’entità-coro, non è poi detto che il mutarsi del coro in confidente sia necessariamente e soltanto un guadagno in termini di coerenza e verosimiglianza:

En ôtant le choeur et le coriphée de la tragedie, et en introduisant les confidens, on est tombé, si je ne me trompe, d’une irregularité, et d’une petite faute dans une plus grande.

Leurs Héros [...] font depositaires de leurs secrets non pas un novice dans l’art de la chevalerie, comme l’étoient les Ecuiers; mais un esclave très souvent, à qui ils confient non seulement leurs amours, mais les conspirations

---

<sup>7</sup> L’analisi dell’*Orbecche* e del problema-coro in LUIGI RICCOBONI, *Histoire du théâtre italien*, cit., II, pp. 76-78.

les plus délicates; souvent ce Confident ne vient sur la Scene, que pour entendre, ou pour faire l'exposition du Sujet, et demeure inutile dans tout le reste de la Pièce.<sup>8</sup>

Un eroe o un sovrano che confidano il loro più riposto segreto a un servo non sono in fondo, spiega Riccoboni, più verosimili di un eroe o di un sovrano che lo confidino a una moltitudine corale: e all'orizzonte già si staglia la grande critica alfieriana all'impiego del personaggio-confidente nel teatro classico francese.

5. C'è insomma, anche a stare a questi pochi cenni – tra Maffei e Riccoboni – perlomeno un'ambiguità dell'oggetto-coro, che per la verità non diminuisce se procediamo a qualche sondaggio anche in quel *milieu* tragico francese che sembra così decisamente pronto a liberarsi del coro tragico. Se stiamo alla stessa *Histoire* di Riccoboni vi incontriamo anche una lettera introduttiva di Jean-Baptiste Rousseau, tragediografo attivo in quegli stessi anni, che discute alcuni punti salienti della sua analisi. Ebbene, la rinuncia al coro diviene una sorta di sintesi emblematica del senso di inferiorità della tragedia moderna nei confronti dell'antica. La rinuncia al coro, ci spiega questo Rousseau, è uno dei *defauts*, dei vizi della moderna scrittura tragica. Perché proprio la *galanterie* – l'urgere cioè, sulla scena, della trama amorosa – e la soppressione dei cori – insieme alla riduzione della scena a *lieu particulier*, a luogo particolare, privato – relegano la tragedia dei moderni a un intreccio che non conserva più nulla del profilo anche civico-politico del teatro degli antichi. La scena diventa luogo dell'intimo, e il dramma è convertito, da *action publique*, a semplice *action privée*. Così, chiosa Rousseau, queste differenze e questi difetti «ont ôté à notre tragédie moderne toute la majesté qu'elle a eue chez les Grecs, et y ont jetté une petitesse qui la défigure entièrement».<sup>9</sup> Un teatro senza più *majesté*, senza grandezza, quello dei moderni, e invece tutto nell'orizzonte della *petitesse*, della piccolezza del singolo, dell'affare privato (e intanto era nientemeno che il Longino del *Trattato del Sublime* di nuovo fortemente in auge, in quel giro d'anni, tra Francia e Italia, a ricordare all'Occidente – e magari anche a quello stesso Rousseau – che proprio la *grandezza* degli *anciens* restava appunto, per i *modernes*, non più proponibile, irraggiungibile).

6. Questo della maestà, della luce particolare emanata dal coro, del suo *charme* – chiedo in prestito il termine al Leopardi del 1823, che come è noto dedicherà alcune affascinanti note al coro tragico nel suo *Zibaldone* – è, detto molto in breve, un *topos* che si fa strada presto nella trattatistica tragica,

---

<sup>8</sup> LUIGI RICCOBONI, *Histoire du théâtre italien*, cit., I, pp. 275-77.

<sup>9</sup> La *Lettre de Monsieur Rousseau à Monsieur Riccoboni* si legge in LUIGI RICCOBONI, *Histoire du théâtre italien*, cit., II, pp. XVII-XXXI (la citazione è a p. XXVI).

spessissimo attribuito in particolare al seme generativo della tragedia stessa, al coro appunto. E' così già in certa trattatistica cinquecentesca sul tema, per esempio per il Giraldi del *Discorso intorno al comporre*; sarà così proprio per il Leopardi che parlando del coro tragico ribattezzerà *grande* tutto ciò che viene dalla moltitudine; e sarà così, ormai in pieno Novecento, per un critico di teatro come Roland Barthes, quello degli *Écrits sur le théâtre*. Ma il Settecento – quello francese e anche quello italiano – si sta ormai incaricando del tentativo di negare queste funzionalità e possibilità in chiave alta del coro, e insieme la sua dimensione grande, magnifica. Così tutta la maestà del coro lascia man mano spazio anche alla possibilità di una sua lettura in ridicolo, il ridicolo di una forma decontestualizzata, fuori tempo massimo, e ormai vicina a sfiorare, potremmo dire, l'orizzonte del *kitsch*. Nessuna verosimiglianza sarà di pertinenza di un coro-moltitudine che raccoglie in pubblico le confessioni di un personaggio o che – scrive sarcasticamente un lettore attento al teatro dei classici e insieme al melodramma – a Metastasio – come Saverio Mattei – «declama senza azione», e si ritrova «fin negli angoli della casa, quasi fosse corso a dar riparo a qualche incendio improvviso».<sup>10</sup> E lo stesso Scipione Maffei nella sua recensione al *Paragone della poesia tragica d'Italia con quella di Francia* di Pietro Calepio, 1732 – pur con le oscillazioni di cui più sopra si è detto – non poteva che concludere definendo il coro dei moderni un'entità divenuta «ridicol[a] e inutile».<sup>11</sup>

7. Fra maestà e ridicolo si nascondono, in sostanza, due modi ben divaricati di guardare al coro tragico tra secondo Seicento e Settecento. Quanto al primo, si incentra sull'idea che non solo il coro *non* sia un organismo inverosimile, ma sia addirittura indispensabile alla coerenza generale dell'impianto drammatico. Basterà citare per esempio – ma dovrei farlo con più calma – la *Pratique du théâtre* di D'Aubignac (1657) o le note che dedica al coro l'André Dacier traduttore e commentatore di Sofocle e della *Poetica* aristotelica (1692).

Mi tengo, qui, a una sola e significativa conclusione di D'Aubignac, che cito: «Le chœur fut le principe de l'estre de la tragédie [...] et sans doute aussi de ses qualités plus naturelles; c'est le fondement de toute l'économie de ce Poëme, et la lumière presque de toutes ses règles».<sup>12</sup> È, il coro, il principio e la regola prima di tutta la tragedia. Gli farà eco un Dacier molto ben sintonizzato, a sua volta, sulla stessa *Pratique* di D'Aubignac: «c'est le chœur qui fonde toute la vray-semblance de la Tragedie. Je ne m'étonne pas que nous l'ayons retranché, car, sans parler de l'unité de lieu que le chœur exige, et que nous avons tant de peine à garder, les actions qui font le

---

<sup>10</sup> SAVERIO MATTEI, *Saggio di poesie latine, ed italiane, colla Dissertazione del nuovo sistema d'interpretare i tragici greci*, 2 voll., Napoli, Stamperia Simoniana, 1774; la citazione in II, pp. 188-89.

<sup>11</sup> SCIPIONE MAFFEI, *Recensione a P. Calepio*, in ID., *De' teatri antichi e moderni*, cit., p. 55.

<sup>12</sup> FRANÇOIS HÉDELIN D'AUBIGNAC, *La pratique du théâtre*, Paris, Chez Sommaville, 1657; Livre troisième, Chapitre IV: *Des Choeurs*, p. 255.

sujet de nos tragédies ne sont presque plus des actions visibles, elles se passent la plupart dans des chambres, dans des cabinets». <sup>13</sup> Dove ancora una volta si torna al problema della dimensione irreversibilmente intimo-privata del dramma moderno. Quella di Dacier è insomma una sorta di difesa del coro da parte di un filologo che si vorrebbe aristotelicamente ‘in regola’, preoccupato soprattutto dell’*unité de lieu*, cioè ancora una volta della coerenza diciamo architettonica del dramma.

Qui il coro è dunque salvato, grosso modo, per due motivi, ovvero 1) la sua insostituibilità strutturale dentro la forma-tragedia, fino al capovolgimento del nodo della verosimiglianza, e 2) il suo ruolo diciamo genetico, fondativo nei confronti della stessa forma-tragedia: passa ancora una volta di qui, com’è evidente, anche un’intera idea dell’Antico e di conseguenza una ben chiara presa di posizione in favore degli *anciens*. Ed è appena il caso di far notare quanto questa linea resterà vitale – certo con ben altre implicazioni e armoniche – almeno fino a Nietzsche, già al Nietzsche di uno scritto come il *Dramma musicale Greco*.

8. Quanto invece all’altro *côté*, alla sfiducia crescente nelle possibilità strutturali e insieme di nobiltà del coro, trascelgo un solo esempio. Lo tolgo da un altro lettore diciamo di confine della tradizione teatrale italiana, il già ricordato Calepio del *Paragone della poesia tragica d’Italia con quella di Francia*. In sintesi: quelli che per il D’Aubignac della *Pratique* erano anzitutto punti a favore della necessità del coro e della sua permanenza dentro il dramma vengono quasi sistematicamente ribaltati nel *Paragone*. Non c’è coerenza – per esempio temporale – nello sviluppo dell’azione, spiega Calepio, se vi si introduce il coro. Perché il tempo dell’intervallo in cui il coro si esibisce rimarrà, per lo spettatore, effettivamente e concretamente misurabile. Nessuna possibilità dunque, per quello stesso pubblico, di *immaginare* gli avvenimenti che si dovrebbero supporre fra un atto e l’altro, ma che il poeta ha deciso di non mettere in scena:

La continuazione della veduta del coro non ci lascia apprendere alcuno intervallo, che dia luogo alla supposizione dei fatti, che il poeta fa succedere tra un atto e l’altro: perciocché senza un inganno della fantasia non può concepirsi che nel corso di tre ore ne siano passate venti; né questo inganno può effettuarsi senza qualche interrompimento, che la distraiga da quella imagine, che ripugna al concepimento di tanta lunghezza.

Sono righe ben sintonizzate o anzi certamente in debito con quelle che D’Aubignac dedicava all’unità dell’azione salvaguardata e anzi provocata dal coro stesso. Nessuna difficoltà, secondo D’Aubignac, nel *tromper l’imagination* dello spettatore anche se il coro resta stabilmente in scena:

---

<sup>13</sup> ANDRÉ DACIER, *Poétique d’Aristote traduite en françois avec des remarques*, Paris, Chez Barbin, 1692; *Remarques sur le chapitre XIX*, in particolare pp. 318-19.

anzi un guadagno in termini di verosimile dell'azione, perché la presenza del coro stabile obbliga il tragediografo a scorciare la durata dell'azione e a mantenere l'unità di luogo (come immaginare, altrimenti, un'azione che si voglia reale in cui un gruppo di decine di persone esce di scena, cambia il luogo dell'azione e si ritrova altrove, inalterato, dopo alcune settimane o mesi?); laddove per Calepio la presenza del coro è invece e più semplicemente un ingombro, che da una parte annulla l'efficacia dell'illusione scenica e dall'altra produce freddi e noiosi «rompimenti», ovvero frequenti interruzioni nel *continuum* dell'azione drammatica.

9. La soppressione del coro sembra comunque lasciar spazio a una sorta di tentazione, la tentazione di un suo ripristino. Una tentazione che interessa anche la scena francese, diciamo soprattutto fra l'ultimo Racine – quello delle tragedie religiose – e il Voltaire tragediografo, e che necessiterebbe ben altra esplorazione e analisi. Guardiamo invece solo di scorcio proprio al Voltaire tragico, il giovane Voltaire che nel 1718, non ancora venticinquenne, fa rappresentare alla *Comédie Française* di Parigi la sua riscrittura dell'*Edipo re*. È, questo Voltaire, un autore già deciso a uccidere i propri padri e a entrare nell'agone tragico riservando un'analisi molto critica, in sede di lettera-prefazione, sia all'*Edipo* sofocleo sia a quello, molto più vicino, di Corneille (rappresentato per la prima volta nel 1659). Ma è interessante che fra le lettere-saggio aggiunte all'edizione del suo *Edipo* una tratti proprio dell'oggetto-coro. Qual era la funzione del coro nella tragedia classico-greca? Fra gli antichi il coro si trovava a sostenere, spiega Voltaire, la *répétition fatigante* di commentare fatti già avvenuti; o il ruolo di anticipare nocivamente il futuro, togliendo così imprevedibilità all'azione; o infine si ritrovava del tutto *étranger au sujet*, corpo completamente estraneo in un dramma che non poteva che finire per *ennuyer*, per tediare lo spettatore. Continua Voltaire:

On demandera peut-être comment les anciens pouvaient conserver si scrupuleusement un usage si sujet au ridicule; c'est qu'ils étaient persuadés que le chœur était la base et le fondement de la tragédie. Voilà bien les hommes! Qui prennent presque toujours l'origine d'une chose pour l'essence de la chose même.

Uno dei bersagli polemici di questo Voltaire è senz'altro l'André Dacier del già richiamato commento alla *Poetica* aristotelica. Non importa – né è storicamente provato, per Voltaire – che la *véritable tragédie* si regga sulla presenza fondativa del coro. Il coro tra i moderni non è né più né meno che un relitto completamente *sujet au ridicule*, nel solo orizzonte del ridicolo. Laddove c'è il coro, tra i moderni – e Voltaire cita l'ultimo Racine, quello delle tragedie religiose, di *Athalie* e di *Esther* – questo viene introdotto con un numero di precauzioni ancora maggiore che fra gli antichi: e infatti quel Racine non lo fa apparire che negli *entractes*, nelle pause fra un atto e l'altro, come

una sorta di parentesi lirica che non appanna – né, è sottinteso, interessa davvero e fino in fondo – la sostanza della verisimiglianza del dramma.

10. Interessante e singolare, tuttavia, che anche questo stesso Voltaire così propenso a dichiarare tutto il *ridicule* dell'*ensemble* corale fra i moderni non rinunci – e proprio nel suo *Oedipe* – al tentativo poi di inserirlo, il coro. Anche lui con le dovute premesse e precauzioni, che si riducono tutto sommato a due punti essenziali, ovvero 1) la volontà di *ajouter plus de pompe au spectacle*, di non rinunciare cioè al coro se questo è necessario all'*ornément de la scène* (di non rinunciare insomma al tono maestoso, al tono grande che – lo abbiamo accennato – accompagna il coro lungo tutta la sua rinascita nel teatro occidentale; e 2) la volontà di far sì che il coro non sia inserito in un intrigo retto dai soli *intérêts de quelques particuliers*. Perché, spiega Voltaire, il coro

ne peut convenir qu'à des pièces où il s'agit du salut de tout un peuple. Les Thébains sont les premiers intéressés dans le sujet de ma tragédie; c'est de leur mort, ou de leur vie dont il s'agit, et il ne paraît hors de bienséances de faire paraître quelquefois sur la scène ceux qui ont le plus d'intérêt de s'y trouver.<sup>14</sup>

C'è, insomma, una sorta di estrema anche se non troppo esposta fedeltà di Voltaire a un aspetto del coro classico, quello della sua essenza pubblica, della sua vicinanza forte alla dimensione intimamente collettiva della forma-tragedia, nonché a certe sue valenze politiche (ne ha parlato non a caso, proprio per il coro di questo *Oedipe* voltairiano, un antichista come Vidal-Naquet).<sup>15</sup> Non senza magari la voglia – da parte di Voltaire – di una soluzione arrischiata come il ripristino di una forma-coro in via di smantellamento (lui stesso ammette di averne *hasardé* il reinserimento) che lo aiutasse a uscire davvero e fino in fondo dal cono d'ombra di un padre ingombrante come Sofocle o soprattutto di Corneille.

11. Resta comunque, questa *trouvaille* voltairiana, una sorta di riduzione ai minimi termini del coro, la cui presenza muta sulla scena è molto più frequente degli interventi effettivi, concentrati invece in pochi momenti, anzitutto nella scena II del primo atto. Qui le battute sono suddivise fra due personaggi i quali, nel timore della peste, invocano gli Dei, e infine il funesto soccorso della Morte:

---

<sup>14</sup> Cfr. l'edizione di VOLTAIRE, *Oeuvres complètes*, sous la direction de Haydn Mason, Oxford, Voltaire Foundation, 2001; in particolare, per l'*Oedipe* e la lettera sul coro, il tomo IA. *Oeuvres de 1711-1722* (la *Sixième lettre qui contient une dissertation sur les chœurs* è alle pp. 374-76).

<sup>15</sup> PIERRE VIDAL-NAQUET, *Oedipe à Vicence et à Paris: deux moments d'une histoire*, «Quaderni di storia», 14, 1981, pp. 3-29. Ma sulla fortuna di Edipo nel Settecento francese cfr. soprattutto CHRISTIAN BIET, *Oedipe en monarchie. tragédie et théorie juridique à l'âge classique*, Paris, Klincksieck, 1994 (in particolare sul ruolo della compagine corale *Le chœur des Thébains, de l'atrophie à l'hypertrophie*, pp. 117-24).

PREMIER PERSONNAGE DU CHOEUR

Esprit contagieux, tyrans de cet empire,  
qui souffrez dans ces murs la mort qu'on y respire,  
redoublez contre nous votre lente fureur,  
et d'un trépas trop long épargnez-nous l'horreur.

SECOND PERSONNAGE

Frappez, Dieux tout-puissants, vos victimes sont prêtes:  
o monts, écrasez-nous... Cieux, tombez sur nos têtes!  
O mort, nous implorons ton funeste secours!  
O mort, viens nous sauver, viens terminer nos jours.

Così si pronuncia dunque, l'esilissimo coro dell'*Oedipe* – l'unico dell'intera esperienza drammaturgica voltairiana, che prevederà il coro, senza tuttavia mai vederlo rappresentato, solamente per l'*Eriphile*, quindici anni più tardi. A decretare la sconfitta dell'esperimento di Voltaire – condotto sull'onda di una serpeggiante incertezza, dicevo, fra estremo *hommage* all'Antico e, insieme, cosciente disincanto moderno, tentativo anche contraddittorio di custodire l'incustodibile – sarà la stessa prassi attoriale: dal 1761 le compagnie impegnate nella messa in scena del suo *Oedipe* taglieranno definitivamente la parte attribuita al coro, in preda a una *dépense* economica, diceva già D'Aubignac – insieme a una più generale spesa e a uno sforzo sul piano anzitutto drammaturgico – ormai impossibile.<sup>16</sup>

Quanto al Settecento nostrano, come si diceva sopra guardando a Riccoboni e Maffei, la direzione è all'ingrosso la stessa: quella di un lungo addio al coro, e tuttavia non senza qualche ripensamento o qualche tentativo di farlo sopravvivere. Rimando ad altra occasione un esame esteso della situazione drammaturgica italiana. Intanto mi accontento di rimandare il lettore ai pur radi esempi di coro alfieriano;<sup>17</sup> o a certo oltranzismo classicheggiante che al coro non rinuncia (penso a Antonio Conti,<sup>18</sup> o naturalmente a Gravina e al primissimo Metastasio del *Giustino*); o ancora, a come un Calzabigi – quello della *Dissertazione su Metastasio* – identifichi nelle arie del melodramma il vero e migliore esempio di coro fra i moderni. Sarà poi il Romanticismo, com'è noto, a proporci un'ulteriore rinascita, forse l'ultima grande rinascita del coro tragico, fra il *Faust* di Goethe, mettiamo, e la *Sposa di Messina* di Schiller, fino ai due tentativi tragici manzoniani. Ma è importante osservare che saremo, allora, davanti a una tutt'altra declinazione delle possibilità

---

<sup>16</sup> Si veda l'*Introduction* alla *Lettre VI* in VOLTAIRE, *Oeuvres complètes*, cit., pp. 313-20.

<sup>17</sup> Sul coro in Alfieri cfr. ENRICO ZUCCHI, *La figura corale nelle tragedie alfieriane*, «Lettere italiane», 4, 2010, pp. 548-83.

<sup>18</sup> Cfr. VALENTINA GALLO, «È nota l'istoria di Davide che suonando l'arpa danzava». *I cori tragici dal Cesare al Druso*, in *Antonio Conti: uno scienziato nella République des Lettres*, a cura di Guido Baldassarri, Silvia Contarini, Francesca Fedi, Padova, Il Poligrafo, 2009, pp. 303-33.

dell'oggetto coro: difeso dallo Schlegel delle *Vorlesungen* – che sappiamo note e importanti per il Manzoni tragico – non su presupposti che assomiglino a quelli della linea D'Aubignac-Dacier, cioè non in quanto ingrediente-base per un dramma verosimile; non, insomma, quale ingranaggio del meccanismo-tragedia. Il coro tornerà – pur effimeramente – a riguadagnarsi un ruolo in quanto luogo riservato all'autore, in quanto regno indisturbato del soggetto. Ed eccolo allora ripresentarsi nella forma del *cantuccio* autoriale che Manzoni identifica nella sua prefazione al *Conte di Carmagnola*; o ancora, eccolo rispuntare – fortemente straniato, e relegato ormai al di fuori del genere-dramma – nella stridula canzoncina intonata da un drappello di mummie in una grande operetta leopardiana come il *Ruysch*. A suggerire, fra Manzoni e Leopardi, un ulteriore e ancora diverso modo di sopravvivenza postuma: il suo slegarsi dall'intero *drammatico*, dall'azione tragica, per farsi voce lirica autoriale, in attesa di liberarsi definitivamente di ogni cornice di genere, come accadrà in certa poesia novecentesca – penso a Ungaretti, o a Eliot – che al coro chiederà appunto una nuova maschera per l'io. Un coro pronto insomma a tornare simbolicamente in un luogo a lui già noto: nel puro spazio lirico della poesia-senza-dramma.

## BIBLIOGRAFIA

Biet, Christian, *Oedipe en monarchie. tragédie et théorie juridique à l'âge classique*, Paris, Klincksieck, 1994.

Dacier, André, *Poétique d'Aristote traduite en françois avec des remarques*, Paris, Chez Barbin, 1692.

D'Aubignac, François Hédelin, *La pratique du théâtre*, Paris, Chez Sommaville, 1657.

Fumaroli, Marc, *Le api e i ragni. La disputa degli antichi e dei moderni*, trad. it. Milano, Adelphi, 2005.

Gallo, Valentina, «È nota l'istoria di Davide che suonando l'arpa danzava». *I cori tragici dal Cesare al Druso*, in *Antonio Conti: uno scienziato nella République des Lettres*, a cura di Guido Baldassarri, Silvia Contarini, Francesca Fedi, Padova, Il Poligrafo, 2009, pp. 303-33.

Maffei Scipione, *Teatro italiano ovvero scelta di tragedie a uso della scena* 3 voll., Verona, Vallarsi, 1723-25.

- *De' teatri antichi e moderni e altri scritti teatrali*, a cura di L. Sannia Nowé, Modena, Mucchi, 1988.

Mattei, Saverio, *Saggio di poesie latine, ed italiane, colla Dissertazione del nuovo sistema d'interpretare i tragici greci*, 2 voll., Napoli, Stamperia Simoniana, 1774

Minturno, Antonio Sebastiano, *L'arte poetica* [1564], Napoli, Muzio, 1725.

Riccoboni, Luigi, *Histoire du théâtre italien*, 2 voll., Paris, Chez Cailleau, 1731.

Trivero, Paola, *Tragiche donne*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2000.

Verdino, Stefano, *Il Re Torrismondo e altro*, Alessandria, Edizioni dell'orso, 2007.

Vidal-Naquet, Pierre, *Oedipe à Vicence et à Paris: deux moments d'une histoire*, «Quaderni di storia», 14, 1981.

Voltaire, *Oeuvres complètes*, sous la direction de Haydn Mason, Oxford, Voltaire Foundation, 2001.

Zucchi, Enrico, *La figura corale nelle tragedie alfieriane*, «Lettere italiane», 4, 2010, pp. 548-83.