

TEATRO

studi e testi

7

SCENA E SPETTACOLO
NELL'ANTICHITÀ

Atti del Convegno Internazionale di Studio

Trento, 28-30 marzo 1988

a cura di

LIA DE FINIS



Leo S. Olschki Editore

1989

DARIO DEL CORNO

ERINNI E BOY-SCOUTS

IL CORO NELLE RISCRIITTURE MODERNE DELLA TRAGEDIA GRECA

Nel periodo più aspro della crisi che durante il nostro secolo ha attanagliato la cultura occidentale – il decennio anteriore alla seconda guerra mondiale e gli anni di guerra – si è assistito a un singolare fenomeno teatrale: il ritorno ai grandi temi archetipici della tragedia greca, trasposti in forma più o meno allegorica ad esprimere il travaglio dell'uomo e della società contemporanei. Sulle ragioni di questa tendenza ci si può interrogare a lungo; ed è probabile che le risposte finiscano per riuscire diverse, e nel proprio ambito tutte valide. Senza entrare nel dettaglio di queste ipotesi, è peraltro lecito ritenere che l'impulso di fondo vada identificato con la nostalgia di quella ferma consapevolezza che, pure fra le più torbide avventure dell'eroe mitico, gli impone di riconoscere la somma dignità concessa all'uomo nell'impavida indagine della natura e del destino umani, e nella loro accettazione.

La tragedia antica è il modello di quest'interpretazione esistenziale; ed essa presta le sue trame impressionanti e i suoi ciclopici personaggi, nella loro specifica identità oppure in allusive trasformazioni, all'ansia moderna di recuperare la primigenia dimensione dei problemi ultimi intorno all'esistere umano. La tensione concettuale e il materiale tematico, tuttavia, non rappresentano l'unica meta di quest'itinerario a ritroso. Le forme strutturali a cui si ricorre nel riproporre la materia antica sono, è vero, complessivamente modellate secondo la prassi del teatro moderno; e tuttavia esiste almeno un aspetto della struttura drammatica in cui la suggestione dell'archetipo sollecita la ripresa di un elemento, che della tragedia antica rappresentava un fattore essenziale.

Quest'elemento è costituito dal coro: una componente tanto tipica e ineludibile del dramma antico, quanto estranea all'uso del teatro mo-

derno. Una tale antinomia obbliga per se stessa a una soluzione di compromesso; e sarà oggetto della nostra indagine esaminare, in un gruppo di opere scelte per campione, come di volta in volta un siffatto compromesso abbia trovato realizzazione, nei presupposti concettuali e nei modi scenici. Come vedremo, il recupero del coro avviene lungo una serie di moduli assai diversi; la sua integrazione sia nella vicenda drammatica sia nella prospettiva delle idee è pure disposta su una scala d'incidenza notevolmente articolata; e il significato artistico della sua presenza risulta variamente valutabile nelle singole opere. Resta, come considerazione preliminare di assoluto rilievo, il fatto che il drammaturgo moderno abbia sentito, in questo momento della storia, la necessità di inserire nella reinterpretazione dell'antico tema tragico anche un richiamo strutturale alla forma, in cui esso aveva trovato in origine la propria manifestazione.

Per intendere la portata e i limiti di questo recupero, non sarà superflua qualche considerazione retrospettiva. Che nel dramma antico il coro fosse il riflesso di una particolare situazione culturale è dimostrato dal suo rapido declino. Sovente esautorato in Euripide, drasticamente mutilato dall'ultimo Aristofane, esso scompare – o sopravvive come un relitto antiquario – nella Commedia Nuova; e il recupero che ne fa la tragedia di Seneca sa di compiaciuto artificio intellettualistico, per quanto alti ne possano essere occasionalmente i risultati.

Nell'età moderna, ad accentuare l'estraneità del coro rispetto al teatro di parola interviene un ulteriore elemento: la separazione, appunto, fra il teatro 'parlato' e quello in musica – e il coro apparteneva alla dimensione musicale sia per i suoi connotati storici, sia per il naturale condizionamento della sua forma espressiva. Le eccezioni non mancano, ma rimangono fatti isolati, che non incidono nella prassi teatrale: basterà citare l'esempio delle tragedie del secentesco Federico Della Valle, mirabili riesumazioni della forma antica su temi estranei all'ambito greco. Friedrich Schiller teorizzò, nella « Premessa » alla *Braut von Messina*, il ritorno del coro nella 'nuova' tragedia: peraltro mostrando un'esatta consapevolezza dell'impossibilità di attingere alla sua originaria condizione, nell'atto stesso in cui egli lo definisce *Kunstorgan*, in opposizione al carattere di *natürliches Organ* che esso riveste nella tragedia greca. In via indiretta, la sua proposta ebbe una conseguenza sporadica di grande poesia nei corali delle tragedie manzoniane: che dal punto di vista teatrale valgono tuttavia come definitiva dimostrazione dell'ormai irrevocabile tramonto del coro.

È questa la situazione con cui devono confrontarsi i drammaturghi moderni allorché, riprendendo i temi della tradizione tragica dell'Ellade, sentono l'urgenza di richiamare in vita almeno una memoria dei valori e delle funzioni, che il coro aveva svolto nel momento nativo del teatro. Questa presenza del coro è realizzata solitamente in forme che rinunciano a riprodurre il modulo antico, sostituendolo con schemi allusivi, variamente articolati.

Dei due grandi nuclei tematici che impongono una presenza dominante nella tragedia greca, la saga degli Atridi e quella di Edipo e dei suoi discendenti, non è un caso che la drammaturgia moderna si sia rivolta con una preferenza pressoché assoluta alla prima: e soprattutto, che in essa abbia trovato le suggestioni per produrre opere di autonomo, e a volte vigoroso, significato. La tragedia di Edipo si sottrae a postumi rifacimenti perché è conclusa in se stessa, risolve nella tensione enigmatica che perdura oltre la conclusione medesima la propria interpretazione dell'esistenza umana. Ma l'*Orestea* pretende di sciogliere l'enigma del conflitto fra volontà e predestinazione; e con ciò stesso dischiude una dialettica di interpretazioni, a cui la stessa tipicità dei ruoli — il re/padre, l'usurpatore che lo uccide, e il vendicatore/prendente — e l'essenzialità delle motivazioni psicologiche — la sete di potere e quella di vendetta, l'odio e l'eros e la pietà filiale, l'aspirazione alla giustizia e alla libertà — prestano sia un orientamento di fondo, sia la possibilità di poliedriche variazioni.

Il tema della trilogia eschilea venne ripreso da Eugene O' Neill in un ampio dramma, pure strutturato in tre momenti, che già nel titolo indica la precisa intenzione di richiamarsi al grande modello. Si tratta di *Mourning becomes Electra* (*Il lutto si addice a Elettra*), rappresentato nel 1931, dove la vicenda degli Atridi viene trasposta nei casi della famiglia Mannon, e situata in una cittadina nella Nuova Inghilterra, all'indomani della Guerra Civile, nel 1865. Il generale Ezra Mannon, al suo ritorno dalla guerra, viene avvelenato dalla moglie Christine, che è divenuta l'amante di un cugino del marito, il capitano di marina Adam Brant, il quale vuole vendicarsi contro Ezra di avere gettato i suoi genitori nella miseria e nella degradazione, provocandone infine la morte. Nella seconda parte del dramma la figlia dei Mannon, Lavinia, informa del delitto il fratello Orin, e questi uccide Brant; e alla notizia della morte dell'amante, Cristina a sua volta si uccide. La terza parte ha luogo un anno dopo. Orin è ossessionato dal rimorso, che un viaggio nei Mari del Sud, compiuto con la sorella, non è valso ad alleviare. In preda

alla follia Orin si uccide; e Lavinia si rinchioda nella casa dei Mannon, testimone e vittima della maledizione che ha distrutto la sua famiglia. Per due terzi, dunque, O' Neill segue le grandi linee del modello eschileo; ma la conciliazione delle *Eumenidi* non può ripetere le sue ragioni culturali nel mondo moderno: e il dramma sceglie il percorso della consequenzialità assoluta, fino alla rovina che devasta i vendicatori.

Le Erinni qui sono del tutto interiorizzate, sono il delirio dei sentimenti che straziano i protagonisti. Non c'è spazio per il coro in questa tragedia di individui, in cui si riflette l'orrore di non potersi liberare dalla memoria. Ma O' Neill scelse di conservare una traccia, sia pure affatto marginale, di quella che nell'archetipo eschileo era stata una componente primaria dell'azione scenica. All'inizio di ognuno dei tre pannelli, infatti, figurano altrettanti gruppi di personaggi che introducono la situazione, e poi scompaiono dalla vicenda. Nelle ampie didascalie che precedono le singole parti, è l'autore stesso a precisare il loro ruolo, insistendo in termini espliciti sulla loro funzione: « Più che individui, questi personaggi costituiscono un coro, rappresentano la gente di città ... Essi sono tipi di cittadini, un coro che rappresenta la città come sfondo umano del dramma dei Mannon ... ».

Tuttavia, questo proposito di allargare la prospettiva della tragedia dei Mannon alle dimensioni di un evento che coinvolga la comunità rimane al livello di un enunciato programmatico, senza incidere nel significato intimo del dramma. È vero che le brevi battute che si scambiano i tre gruppi suggeriscono l'atmosfera di altero e misterioso isolamento, che connota la vita della famiglia Mannon; ma tali episodiche apparizioni non sono sufficienti a istituire un'interrelazione tra la chiusa geometria delle passioni dei Mannon e la società che li circonda. È probabile che l'aspetto più significativo di questi prologhi vada identificato nell'esigenza di operare un collegamento strutturale, ancorché in forma attualizzata, al modello della tragedia antica: quasi per precisare, mediante quest'allusione esteriore, il carattere 'tragico' e universale della saga dei Mannon.

L'ambizioso proposito di riprendere l'intera trilogia eschilea imprime dimensioni colossali all'opera di O' Neill; ma una siffatta monumentalità costituisce un'eccezione per la prassi del teatro moderno. Per tenersi entro le dimensioni consuete di uno spettacolo teatrale, occorre scegliere una delle fasi cruciali della saga atridica; e in genere la preferenza cade sull'episodio centrale, il ritorno di Oreste, l'incontro con Elettra, e l'uccisione degli assassini di Agamennone. Di questo fatto si

possono avanzare varie spiegazioni: determinante risulta la possibilità di conferire alla vicenda un senso compiuto, in quanto gli eventi della prima parte della trilogia si lasciano comprimere in un antefatto narrativo, e — una volta che risulti inapplicabile la traccia tematica delle Eumenidi — il destino di Oreste ed Elettra si realizza nel matricidio; d'altra parte proprio questo finale, in un certo senso, rimane aperto, e consente diverse interpretazioni della sorte futura dei due fratelli. Inoltre il loro gesto si presta ad essere letto in chiave antitirannica; e la liberazione del popolo d'Argo dai due oppressori è stato più di una volta attualizzato alla luce dei tragici eventi della storia recente. Infine, quest'episodio è giunto alla posterità nelle tre versioni che di esso diedero i grandi tragici ateniesi; e ciò ha offerto ai drammaturghi moderni una più ampia gamma di situazioni, entro cui giocare la propria personale rielaborazione.

È il caso dell'*Electre* di Jean Giraudoux, rappresentata nel 1937. L'azione si svolge nel giorno in cui Elettra, secondo l'ordine di Egisto, deve andare sposa al giardiniere del palazzo: un'evidente reminiscenza dell'omonimo dramma euripideo. Arriva Oreste, sotto le spoglie di uno straniero; e il giardiniere preferisce cedere a lui i propri diritti. Il giovane finge di accettare, e alle riluttanze di Elettra le svela la sua vera identità. Interviene Clitennestra, con la quale Elettra tiene un dialogo intessuto di eleganti allusioni, rivolte pure ai precedenti della tradizione. Clitennestra arriva a dire alla figlia, a proposito del suo nuovo pretendente: « Il te ressemble »; ed Elettra ribatte: « Que notre première heure de mariage nous ait donné cette ressemblance qui ne vient qu'aux vieux époux cela promet, n'est-ce pas, mère? ». Con quanta grazia viene rinnovato l'antico e controverso motivo del riconoscimento eschileo, fondato sulla somiglianza dell'orma del piede e della ciocca di capelli! La rivisitazione arguta e raffinata del mito è la linea portante della pièce, in cui hanno parte anche personaggi inventati in via autonoma da Giraudoux. Ma il drammaturgo francese introduce pure elementi di originale drammaticità: Clitennestra muore invocando Crisotemide, « si bien qu'Oreste avait l'impression que c'était une autre mère, une mère innocente qu'il tuait »; e l'ultimo nome che pronuncia Egisto sotto i colpi di Oreste è quello di Elettra, la passione che egli ha cercato di nascondere persino a se stesso. Non meno singolare è la conclusione: Oreste fugge verso il suo destino di follia, perseguitato dalle Eumenidi che assumeranno il volto di Elettra, e finirà per uccidersi maledicendo la sorella; ma per Elettra si annuncia l'alba di un giorno nuovo, in cui

pure fra la devastazione di tutto il resto pulsa la vita: si tratta di un'ambigua salvazione, forse dovuta al fatto che nell'azione vendicatrice la sua volontà ha saputo « dichiararsi », scoprire se stessa.

Giraudoux si attiene al progetto di una contaminazione fra la materia antica e le forme moderne anche nella realizzazione del coro. Il nodo drammatico costituito dalla responsabilità di Oreste imponeva di restituire uno spazio alle Erinni, qui ironicamente denominate Eumenidi, anche se il dramma non contempla la pacificazione finale che dava ragione al nome antico. Questo ruolo è svolto da tre figure femminili, che sono bambine all'inizio e crescono man mano che ricompaiono nel corso del dramma — peraltro concluso in una giornata — fino a raggiungere l'età e l'aspetto di Elettra: rappresentando, quasi come una metafora in chiave psicanalitica, l'ossessione che spinge Oreste a identificarsi con la sorella. Alla incisiva audacia di questa concezione s'opponesse l'espedito scenico piuttosto convenzionale, con cui è risolto il problema di dare voce al coro: le tre figure femminili pronunciano singolarmente e alternativamente le proprie battute, secondo una prassi registica frequente anche nelle rappresentazioni moderne del dramma greco. Esse intervengono nel dramma rivolgendosi ai protagonisti, a cui svelano le ragioni profonde del loro agire; ma a Giraudoux non sfugge che il ruolo del coro nelle *Eumenidi* eschilee è in qualche misura anomalo rispetto alla consuetudine del dramma greco, che riservava ad esso una funzione di più distaccato commento. Egli attribuisce tale ruolo a un personaggio di antica e misteriosa saggezza, radicata nella umana esperienza: il Mendicante; ed è indicativo dell'importanza conferita a questa parte il fatto che nella prima messa in scena dell'*Electre* essa fosse attribuita al grande Louis Jouvet.

Anche nelle *Mouches* (*Le Mosche*) di Sartre, rappresentate nel 1943, Oreste si allontana da Argo trascinando le Erinni al proprio seguito: ma volontariamente. In questo dramma di alta coscienza etica e civile, Sartre si è accostato forse più di ogni altro autore alla insondabile complessità delle *Eumenidi*, pure risolvendone il nodo in un senso sostanzialmente diverso: poiché non sono gli dèi a produrre lo scioglimento, bensì l'uomo stesso. Oreste si libera della sua condanna scegliendo di accettarla, come ha scelto il suo destino nell'atto stesso di uccidere gli assassini del padre, i tiranni che con la loro presenza contaminavano la città, incatenandola in un cerchio di terroristica omertà. Le Mosche sono il segno di questa contaminazione, un'intollerabile piaga che da lunghi anni tormenta il popolo di Argo; ma come

l'incantatore di topi della leggenda, Oreste le trascinerà via con sé, e la gente argiva ritornerà a vivere. Nel rapporto fra la collettività e l'individuo che ha la tensione morale per prendere su di sé tutte le responsabilità degli altri, « vos fauts et vos remords, vos angoisses nocturnes », l'epoca presente è forse riuscita a cogliere il significato storico dell'*Oresteia*: l'affermarsi di una nuova società.

La grandiosa immagine che identifica le Erinni con le Mosche non si risolve peraltro in un'eliminazione del coro, — o per meglio dire, in una presenza risolta scenicamente in termini soltanto allegorici. All'inizio del III atto è affidata alle Erinni una lunga sezione, in cui esse danno voce alla maledizione contro i fratelli matricidi, addormentati nel tempio di Apollo. Le Erinni sono disposte intorno a loro, e parlano ora alternativamente, ora in coro; e qualche battuta alterna ricorre pure nella scena IV del medesimo atto. Nel loro discorso le Erinni si identificano esplicitamente con le mosche; e nel testo è segnalato anche graficamente il loro ronzio. Questa parte riprende il modello delle *Eumenidi* con una marcata analogia: Sartre appare pago dell'originalità intrinseca alla metafora delle mosche, tanto da rinunciare a introdurre altre innovazioni sia sceniche, sia concettuali. D'altronde, questo sviluppo risulta suggerito dalla necessità di esprimere con la massima evidenza il significato allegorico dell'invenzione drammaturgica; resta comunque il fatto che per la massima parte dell'opera è affidato al pubblico il compito di immaginare un coro che non si vede, lo sciame assillante delle Mosche.

Da un coro che non si vede a uno che non si sente: occorre risalire di qualche anno nel tempo, fino al 1939, quando venne rappresentato il dramma di Thomas Stearns Eliot *The Family Reunion* (*La riunione di famiglia*). Nella forma del *conversation play* tipico della tradizione teatrale inglese Eliot riprende, secondo un'ottica di tipo psicologico, i motivi profondi del mito antico, riversandoli in una trama che con l'*Oresteia* ha solo qualche punto di contatto. La vicenda si svolge nell'età contemporanea, in una nobile dimora di campagna dell'Inghilterra settentrionale. Qui, dopo una lunga assenza, ritorna Harry Mochensey: sua moglie, da lui sposata nonostante la disapprovazione della madre, è scomparsa durante un viaggio per mare: e il protagonista non sa più se sia stato lui stesso a buttarla dal ponte della nave, o se semplicemente abbia avuto il desiderio di farlo. Questo dubbio non viene portato a soluzione, ma Harry è sconvolto dal rimorso. Durante la permanenza nella casa, egli apprende che suo padre aveva desiderato uccidere la propria moglie, perché era innamorato di una sua sorella; e sorge in lui

il timore di avere attuato il desiderio paterno, di essere la vittima espiatoria di una maledizione avita. Alla fine Harry parte per trovare salvezza « in qualche luogo dall'altra parte della disperazione », dove possano redimerlo « il calore del sole e la veglia gelida, la cura delle vite di gente umile, la lezione dell'ignoranza, delle malattie incurabili ».

Eliot non rimase soddisfatto di questo suo dramma. « L'errore più profondo — egli scrisse — fu il mancato adattamento dell'intreccio greco alla situazione moderna. Avrei dovuto o tenermi più strettamente a Eschilo, o prendermi una maggiore libertà nei confronti del suo mito ». Secondo Eliot, il punto più debole dell'integrazione fra antico e moderno è costituito appunto dal coro delle Erinni. Queste appaiono ai personaggi e agli spettatori, ma non parlano: rappresentano la materializzazione sia del rimorso angoscioso di Harry, sia del destino maledetto che incombe sulla casa, contaminata dall'antico impulso uxoricida del padre che continua a operare anche se fu represso. Dei vari tentativi di risolvere scenicamente la loro presenza dà uno spiritoso resoconto lo stesso Eliot: « Tentammo in tutti i modi di renderle presentabili. Le ponemmo sulla scena, e sembrarono inaspettati ospiti reduci da un ballo in costume. Le nascondemmo dietro un velo, e fecero l'effetto di venir fuori da un film di Walt Disney. Le rendemmo ancora più indistinte e misteriose, e apparvero come una macchia di arbusti che si intravede fuori dalla finestra. Ho visto tentare altri esperimenti: le ho vedute far cenni attraversando il giardino come un gruppo di boy-scouts, o allinearsi sul palcoscenico come una squadra di calcio. Non riuscirono mai ad essere né dee greche, né fantasmi. Ma il loro fallimento non è che il sintomo della mancata conciliazione tra l'antico e il moderno ».

Nel contesto di Eliot, questo drastico giudizio va riferito solo alla sua opera, che ha fallito l'obiettivo dell'armonizzazione fra gli elementi tanto tematici quanto simbolici attinti al modello eschileo da un lato, e l'ambientazione in un contesto sociale e psicologico di un'epoca recente dall'altro. Tuttavia il fatto che tale insoddisfazione sia puntata sull'impiego del coro potrà contribuire a una ripresa del discorso intorno alle possibilità d'integrazione di quest'elemento nella drammaturgia moderna.

Resta peraltro un altro dramma da considerare: l'*Antigone* di Jean Anouilh, rappresentata nel 1942, che è l'unico della nostra rassegna che risulti estraneo alla saga degli Atridi. La vicenda è sostanzialmente quella della tragedia sofoclea, nelle linee esteriori; e anche i connotati dei protagonisti e l'ambientazione si attengono al modello, pure con

qualche voluto anacronismo (si parla, ad esempio, di sigarette e di fucili). Lungo la medesima linea di Giraudoux, ma con minore compiacimento per il *divertissement* elegante e con più aspra tensione intellettuale, Anouilh vede nel mito antico lo schema atemporale dove riversare una meditazione attuale sulla condizione umana e sui problemi della storia. Il coro non è precisato da ulteriori connotazioni, né si indica come debba realizzarsi la sua presenza scenica. Nel testo le battute ad esso attribuite sono supposte all'unisono, e il difficile problema della loro recitazione è lasciato alla regia. Il coro interviene con un lungo discorso verso la metà dell'opera; in seguito rivolge pochi e brevi ammonimenti a Creonte, e recita ancora due battute di una certa estensione alla fine. Il significato della sua presenza non risulta del tutto chiaro, e tanto meno univoco. Esso partecipa occasionalmente all'azione con i suoi sporadici consigli, ma anche espone gli avvenimenti fuori scena, come quando racconta il suicidio di Euridice; altre volte, e sono questi i suoi accenti più densi e suggestivi, commenta non tanto la vicenda, quanto la sua stessa dimensione teatrale: « La tragedia è lineare, riposante, sicura ... Tutto si svolge da solo. Perché minutamente studiato, bene ingranato da sempre ... Si sa che non c'è più speranza, la sporca speranza; si sa che ormai siamo acchiappati, acchiappati come un topo, con tutto il cielo sopra di noi, e non c'è più che da gridare ... Qui tutto è semplice, ma nobile. E infine non c'è più nulla da tentare ».

In realtà, quest'elogio della tragedia è un epicedio sulla fine della tragedia. Negli anni disperati della guerra la sua absolutezza senza futuro poteva sembrare di nuovo la chiave per l'interpretazione del reale; ma la dialettica ha ucciso l'immedesimazione con le leggi del tragico, l'uomo moderno prende le distanze dal suo stesso destino, lo discute. Il mito antico offre il quadro che dispensa da ogni eccesso di realismo, di verosimiglianza, di precisione psicologica; in modo che il teatro possa diventare il luogo ideale dove si confrontano le idee, dove persino Egisto si trasforma in un sottile ragionatore. In altri casi la trama mitica funziona come un percorso, su cui raffigurare le devastazioni di una condizione psichica che non è la verità universale dell'uomo, ma un'eccezione patologica.

In questa prospettiva il giudizio di Eliot sull'inadeguatezza della conciliazione fra antico e moderno rischia di assumere una portata generale; e d'altronde, quando non le si consideri tragedie nel senso classico del termine, le opere che abbiamo ricordato rappresentano alti risultati d'arte e di pensiero. L'angosciosa ineluttabilità dei sentimenti

nel *Lutto si addice a Elettra*, il rigore morale e intellettuale delle *Mosche*, il raffinato e tenero umorismo di Giraudoux, la profonda pietà umana di Anouilh, anche l'ossessionante scavo nella memoria di *Family Reunion* sono voci significative del teatro moderno, offrono stimoli vitali di emozione artistica e di riflessione.

Ma non sono tragedie, appunto; e ancora una volta la sentenza di Eliot offre la chiave per valutare l'aspetto che ci eravamo proposti di prendere in considerazione: il coro. Delle sue Erinni Eliot non sa, letteralmente, che cosa fare; ma nella stessa situazione si trovano anche i suoi colleghi — tanto imbarazzate, convenzionali oppure elusive sono le loro soluzioni. La più geniale, quella di Sartre, si realizza in un'immagine senza corpo, a cui peraltro l'autore si sente obbligato di aggiungere quasi una chiosa esplicativa. Vero è che il coro antico trovava ragione in un diverso rapporto fra la scena e lo spettatore: costituiva il tramite attraverso cui le emozioni e i ragionamenti dei personaggi e del pubblico s'integravano in un livello di partecipazione assoluta. Ma la norma del teatro moderno è il distanziamento; e ciò fa cadere i presupposti che integravano il coro nell'azione drammatica della tragedia. Nelle riscritture moderne della tragedia greca il coro non è che un simbolo: il devoto omaggio a una forma ideale, da cui è discesa tutta la storia del teatro.