



Coralità e polifonia sulla scena contemporanea

Una introduzione alla rifunzionalizzazione del coro

Chorality and polyphony on the contemporary stage
An introduction to the re-functionalization of the chorus

Andrea Peghinelli

Sapienza Università di Roma, Italy

SOMMARIO | ABSTRACT

Il ritorno del coro nella messa in scena e nella drammaturgia contemporanea è un fenomeno che inevitabilmente si distacca dal modello classico della tragedia greca in cui si limitava a commentare i fatti e indicava una conclusione ponendo l'enfasi su un messaggio morale, etico o politico. Se è ancora portatore della voce autorevole dell'autore, spesso non è più composto da tante voci che parlano all'unisono ma da una serie di individui che partecipano alla creazione di un discorso. Al coro della tragedia classica è quindi succeduto sul palco della modernità un uso corale di gruppo, di comunità che mantiene una grande somiglianza con le figure illeggibili della postmodernità. | The return of the chorus in contemporary staging and dramaturgy is a phenomenon that inevitably departs from the classical model of Greek tragedy, where the chorus was limited to commenting on events and drawing conclusions, emphasizing a moral, ethical, or political message. While it may still carry the authoritative voice of the author, it is often no longer composed of many voices speaking in unison but rather a collection of individuals jointly contributing to the creation of a discourse. Thus, the classical tragedy's chorus has been succeeded on the modern stage by a communal, group-based choral use, which bears a strong resemblance to the unreadable figures of postmodernity.

PAROLE CHIAVE | KEYWORDS

coro, coralità, polifonia, comunità | chorus, chorality, polyphony, community

1 Introduzione

Si potrebbe sostenere che nel mondo contemporaneo occidentale non esista più il coro per come lo intendevano i greci dell'età classica¹. E se prendiamo per buona questa affermazione, allora nella nostra società verrebbe a mancare una componente che era essenziale per il funzionamento dell'organizzazione sociale di quell'epoca. Essere senza coro (*ἀχόρευτος*), difatti, non soltanto equivaleva sostanzialmente a dire di essere escluso dal consesso pubblico ma anche essere triste, lugubre (Rocci, ed. 2014: 310) proprio perché sarebbe mancata l'interazione sociale prevista sia dai riti religiosi sia dalla condivisione dei piaceri estetici legati alla danza, ai canti e alla recitazione che coesistevano nel coro. Sebbene si possa distinguere tra diverse funzioni che il coro soddisfaceva nelle differenti società, tutte rientravano in una cultura condivisa che faceva della ritualità collettiva, in cui la danza e i canti corali avevano un ruolo fondamentale, un collante sociale che definiva una comunità e le sue istituzioni (Billings, Budelmann, Macintosh, eds. 2014: 1-3). Il rinnovato interesse per le forme corali sulla scena contemporanea parte indubbiamente da questi presupposti direttamente legati alla pratica antica ma anche da una re-immaginazione nel presente del potenziale rituale sociale da esperire collettivamente, da un desiderio, forse nostalgico, di riscoprire una componente di organicità misterica ormai perduta. L'unica diretta discendenza parrebbe riscontrabile nei moderni musical, in cui tuttavia la copresenza di momenti corali con canti e danza non ha più la stessa valenza. Tra i generi del teatro popolare, difatti, il teatro musicale è sicuramente quello in cui si riscontrano i più intensi contrasti tra una spettacolarizzazione frivola, artificiosa ed eccessivamente sentimentale o tra l'esplorazione di emozioni estreme e idee grandiose (Sierz 2021: 12).

Ciononostante, l'interesse di esplorare il retaggio di una tradizione corale consiste nel rintracciare nella contemporaneità gli elementi che, anche separatamente, possano testimoniare la sopravvivenza. "Choruses, ancient and modern, have a striking tendency to focus conceptions of political, artistic, and social existence," come scrivono Billings, Budelmann, Macintosh, "and thus serve as media for exploring similarity as well as difference, and for tracing continuity and rupture alike" (eds. 2014: 2). In particolare, nelle forme corali sembra persistente una qualità proteica che consente loro di muoversi tra passato e futuro senza perdere contatto con il presente.

Questa mia breve riflessione non potrà essere certo esaustiva della questione, né potrà prendere in esame i numerosi casi di rielaborazione e teorizzazione. Basti pensare alla presenza del coro nel pensiero idealista, che ne teorizzò il ruolo indipendentemente dalla *Poetica* di Aristotele. Si può qui citare August Wilhelm Schlegel che definì il coro come uno “spettatore idealizzato”, o Nietzsche che ne *La nascita della tragedia* usa il coro come base per costruire la sua teoria sulla distanza tra antichi e moderni. La connessione che individua tra tragedia e potere della musica nell’esperienza corale dionisiaca è per lui momento privilegiato in cui l’individualità dell’eroe tragico è subordinata alla collettività del coro. Semplicemente si vogliono qui mettere in luce alcuni punti di contatto e di riflessione. Vediamo allora quali possono essere le tracce del modello classico che risuonano ancora in un dialogo tra ricezione e tradizione.

2 Tra *mimesis* e *diegesis*

Nella concettualizzazione della tragedia Aristotele lasciò in una posizione quasi silente il coro, relegato a un ruolo pressoché insignificante, perché privilegiava le linee di costruzione della trama e la sua intelligibilità, e la configurazione del personaggio. L’indicazione che comunque diede nella *Poetica* è che “il coro si deve supporlo uno degli attori, essere parte del tutto e partecipare all’azione” (ed. 2012: 69). Bisognerebbe considerare quindi il coro come entità singolare che agisce come unità polifonica nel confronto con il protagonista. Dal punto di vista storico, ci troviamo qui di fronte a due elementi riuniti al momento della creazione del dramma: quello della *mimesis* e quello della *diegesis*, tuttavia mai del tutto conciliati e con esiti sempre meno accettabili man mano che aumentava il desiderio di realismo nel teatro. Si evidenzia così una doppia funzione del coro che allo stesso tempo è dentro e fuori dal dramma. È soltanto a partire dalla seconda metà del Novecento, e con maggiore frequenza nell’ultimo decennio, che la drammaturgia ha reintrodotta figure di narratori – a volte anche situate in contrapposizione o in competizione con gli attori e i personaggi da loro interpretati – per cui si azzera la differenza tra il narrare e l’interpretare, tra il racconto e l’azione scenica. Patrice Pavis ne individua un esempio importante nella figura del narr-attore: “This is also a way of questioning the opposition, taken too long for granted, between the *logos* of the narrator, supposed to identify and explain, and a *mimesis* supposedly able to show something without passing any comment on it” (2016: 147)².

In effetti, bisogna tenere conto del fatto che la tragedia classica consisteva anzitutto in una esperienza teatrale, che era vissuta in primo luogo attraverso le sensazioni trasmesse alle menti e ai corpi degli spettatori. I testi delle opere non erano fatti per essere letti, ma solo per essere sottoposti a valutazione per le competizioni e per essere memorizzati dagli attori. Non erano l'oggetto da riporre nell'archivio e su cui esercitare l'esegesi testuale, ma erano la base dell'evento teatrale che consisteva, dunque, nell'esperienza dei fenomeni sensoriali e affettivi che si consumavano all'interno di quella struttura. Aristotele, pur non soffermandosi nella *Poetica* sul peculiare ruolo del coro nella distinzione tra epica e tragedia, come sottolinea Hans-Thies Lehmann, è ben consapevole del potere sulla sfera degli affetti della componente corale propria della tragedia. In questo è superiore all'epica perché produce un piacere preciso derivante dall'effetto dell'arte, della musica e dello spettacolo (2016: 21-22). Il coro classico, inoltre, può essere compreso come spettatore dell'azione della tragedia, colui che esperisce le emozioni e gli affetti per conto del pubblico e a cui è demandata l'espressione della paura e della pietà secondo un tipo di esperienza mimetica. Il coro interrompe il continuum dello svolgersi dell'azione e mina l'effetto di realtà o verosimiglianza della trama e porta così sul palco la questione della ricezione e del commento dell'azione scenica.

È in opposizione al coro che prese forma la figura dell'eroe, dell'individuo che si materializza come personaggio e non più come referente del racconto. Così facendo, l'individuo prende coscienza della particolare realtà della sua esistenza attraverso l'isolamento e la solitudine derivante dall'essere osservato, e diviene oggetto di uno sguardo giudicante nel confronto con la collettività del coro. La singolarità della voce dell'eroe si contrappose, quindi, alla pluralità di voci del coro che, paradossalmente, rifletteva l'assenza del narratore. Nell'evoluzione della tragedia, divenne sempre più un elemento caratteristico del discorso tragico e la sua esistenza era necessaria per rendere impossibile il manifestarsi del dialogo tra due attori "without a third instance being present onstage", come sostiene Lehmann, "this scenic reality affords resistance to interiorization of any kind" (2016: 196). Il fatto che il dialogo avesse sempre un terzo elemento di percezione avrebbe impedito gli eccessi di interiorizzazione.

3 Il “personaggio coro”

Con la modernità il dramma ha eliminato la figura del coro, la cui presenza, tuttavia, riecheggia in quei personaggi – o gruppi di – che hanno funzione drammaturgica di commento. Si pensi al ruolo di amico, confidente, consigliere ma anche alla figura del fantasma o dello spettro che, attraverso moniti, minacce o avvertimenti, assimila lo stesso effetto di spettatore incapace di intervenire direttamente nell’azione. Inoltre, l’abilità divinatoria del personaggio veggente, che pur preannunciando una conoscenza non viene generalmente ascoltato, rispecchia la stessa impotenza dello spettatore che osserva incapace di intervenire ed è limitato ad osservare a distanza, come il coro, e ad accontentarsi di una vana conoscenza. La tipologia di personaggio che si rifiuta di assecondare il movimento tragico verso la catastrofe, o che comunque vi oppone una resistenza, quando compare in una tragedia priva di coro assume la denominazione di “personaggio coro”, secondo la distinzione che Northrop Frye propone nella teoria dei miti (ed. 1990: 218). La sua presenza servirebbe difatti a illustrare le funzioni essenziali del coro tragico. Sempre secondo Frye, per quanto il coro possa essere fedele all’eroe rappresenta pur sempre la società dalla quale questi è a poco a poco isolato. Non può quindi propriamente rappresentare la voce della sua coscienza e tuttavia non lo incoraggia mai a perseguire nella sua azione catastrofica (valga per tutti l’esempio di Kent nel *King Lear* di William Shakespeare). Quella che esprime è una norma sociale che serve per misurare la *hybris* dell’eroe, e dal rifiuto di assecondare e seguire l’umore presuntuoso dell’eroe scaturisce la misura del suo distanziamento e il conseguente sguardo critico. “The chorus or chorus character is, so to speak”, come sostiene Frye, “the embryonic germ of comedy in tragedy” (ed. 1990: 218).

4 Rapporto tra coro, eroe e spettatore

Dalle recenti ricerche nel campo delle neuroscienze che si sono occupate della relazione tra spettatore e interprete emerge che qualsivoglia atto di osservazione implica un dato livello di partecipazione. In chi assiste a una serie di azioni sceniche si attiva la stessa serie di neuroni di chi esegue quelle azioni, secondo il rapporto tra percezione e azione derivato dalla teoria dei cosiddetti neuroni specchio, come evidenziato da Wolfgang Prinz e Andrew N. Meltzoff nello studio da loro curato sulla mente imitativa (ed. 2002: 8-12)³. È allora l’essenza del coro antico che permette,

secondo questa prospettiva, di abbandonare la nozione di una partecipazione passiva. Lo spettatore non è più idealizzato ma diviene un'entità che partecipa attraverso le azioni che osserva, assumendo il ruolo di un "surrogate participant" (Billings, Budelmann, Macintosh, eds. 2014: 7) attraverso uno scambio evocativo di emozioni e sentimenti. Si può quindi riconsiderare la relazione tra spettatore e *l'ensemble* come hanno illustrato Bernard Dort (*La représentation émancipée*, 1988) e Jacques Ranicère (*The Emancipated Spectator*, 2009). Non esisterebbe più un "real divide between spectating and participating in the action, only authority figures that make people believe they are merely passive consumers" (Billings, Budelmann, Macintosh, eds. 2014: 8). Le dinamiche che investono il rapporto tra lo spettatore e *l'ensemble*⁴ si estendono anche alle tensioni muscolari che ci portano ad accennare reazioni fisiche in determinati momenti, non soltanto a quelle emotive.

Un ulteriore contributo innovativo rispetto alla tradizionale interpretazione della passività dello spettatore viene da Robert Pfaller che ha osservato nelle arti contemporanee, e nel teatro in particolare, la tendenza a delegare un sempre maggiore lavoro di completamento dell'opera stessa. Il concetto che Pfaller chiama interpassività ha evidentemente a che fare con la ricezione e con la partecipazione alla riuscita dell'opera d'arte tramite un intermediario. L'aver attribuito il ruolo di spettatore dell'azione tragica al coro della classicità fa di Lacan, secondo Pfaller, il vero scopritore della struttura interpassiva. Il coro, in accordo con questa suggestione, sarebbe quell'entità che esperiva le emozioni – *eleos* e *phobos* secondo Aristotele – al posto del pubblico e mostrava la pietà e la paura in sua vece sollevando così gli spettatori da questo compito (Lacan 1986: 295, in Pfaller 2017: 26). Questa estetica dell'interpassività, sostenuta concettualmente dalla teoria lacaniana, si spinge fino a suggerire l'ipotesi che sia l'assenza stessa del piacere, esperito per procura, un piacere in sé: "Is there behind the regret (expressed by sending representatives) of not being able to attend the pleasant event also a certain secret enjoyment of this fact?", si chiede Pfaller, "Might delegation not only be able to transmit a remote pleasure, but even to constitute a new one? Can an absence of pleasure sometimes be identical with the pleasure of absence?" (2017: 34). Tuttavia, l'interpretazione di Lacan per cui i nostri sentimenti più intimi e le nostre convinzioni possono assumere una esistenza "esterna", che trova il suo corrispettivo esattamente nella funzione del coro nella tragedia greca, potrebbe apparire troppo speculativa e poco plausibile in mancanza di altri riscontri empirici.

È in questo senso da leggersi l'intervento di Slavoj Žižek a sostegno di questa ipotesi. Impostando un audace parallelo con la cultura contemporanea, a suo avviso il meccanismo della tragedia greca di delegare al coro è paragonabile all'uso delle risate pre-registrate (*canned laughter*) nelle commedie televisive cosiddette 'sit-com'. La risata meccanica è parte integrante del prodotto televisivo e interviene dopo ogni singola battuta, anticipando la reazione del pubblico e spesso anche sostituendola, in particolare quando la battuta è piuttosto fiacca. In questo modo, questi prodotti non soltanto contengono il meccanismo del divertimento ma anche la reazione prevista, sono programmi che ridono di sé, contengono già il commento rendendo così visibile una sovradeterminazione (Žižek 1998: edizione digitale). Con un'operazione transculturale come avviene in etnologia, quindi, Žižek ci mostra una possibile interpretazione connettendo a un contesto a noi più familiare quella che Lacan suppone fosse la funzione del coro. Come scrive Pfaller, "the Greek Chorus remains an enigma as long as canned laughter is treated as perfectly normal" (2017: 71).

5 Il "ritorno del coro": per una nuova coralità

Il ritorno del coro nella messinscena e nella drammaturgia contemporanea è un fenomeno, quindi, che inevitabilmente si distacca dal modello classico della tragedia greca in cui si limitava a commentare i fatti e indicava una conclusione ponendo l'enfasi su un messaggio morale, etico o politico. Se è ancora portatore della voce autorevole dell'autore, spesso non è più composto da tante voci che parlano all'unisono ma da una serie di individui che partecipano alla creazione di un discorso. Le parole di un individuo sono così caratterizzate da tutti i protagonisti ma anche dallo spazio che li accoglie – spesso in un allestimento composito in cui sono previste anche proiezioni video che moltiplicano le presenze, ad esempio – dalla partecipazione di una comunità di spettatori che si rispecchia nel coro e catalizza il loro desiderio di riunirsi in una comunità che si crea attraverso le rappresentazioni dei personaggi.

La tendenza è quella di andare verso una forma nuova di un coro che non ha necessità di confrontarsi con un eroe, di tendere a un teatro della coralità pura, un teatro che risulta dall'esplosione del nucleo narrativo del protagonista e ne riunisce i frammenti in diverse figure che spesso non sono lontano dall'essere anonime.

A partire dalla sentenza di morte decretata sulla tragedia dal celebre studio di George Steiner (*La morte della tragedia*, 1961), si è convenuto che anche il coro, ormai caduco, fosse stato abolito con la scomparsa della forma dalla quale proveniva. Insieme al coro, anche gli spazi che occupava in teatro si erano ritirati, non vi era più l'orchestra a fraporsi tra il palco e il pubblico della modernità. Anche la sua funzione morale era stata liquidata, abolita come il suo interprete. Tuttavia, la sentenza di morte non è bastata a decretarne la scomparsa, ma il coro ha continuato a vivere in altre forme adattandosi ai nuovi contesti in cui si è trovato e magari anche adattando il nome secondo le nuove tendenze: "Appellation disparue, surannée que le 'chœur', hâtivement placé à distance historique au profit du plus actuel adjectif 'choral' qui", come scrivono Fix e Toudoire-Surlapierre, "dans la critique littéraire désigne aujourd'hui tout discours pluriel, même si les voix qui le composent sont dissonantes, toute polyphonie, qu'elle soit romanesque, théâtrale voire filmique" (eds. 2009: 7).

6 "There's an absence of communality in Western European culture. Therefore what can chorus mean?"⁵

Il coro della classicità antica era unito e compatto, mentre sulla scena della modernità e della contemporaneità è subentrato piuttosto un uso corale di gruppi di persone i cui movimenti interni sono continui e tendono a risolversi in uno spirito comunitario o in un assemblaggio di figure, spesso indecifrabili, tipiche della postmodernità (Pavis 2016: 14). È una coralità legata a una forma frammentaria e a una messa in discussione della pretesa della forma drammatica di cogliere e raccontare il mondo. Come scrive Lehmann, "a new theatre form must reconnect with the relics and displaced figures and forms, in which the basic model of the axis chorus/individual survived" (2006: 131). La scomparsa del coro sembra dunque essere avvenuta soltanto a un livello superficiale e di sicuro il tema corale fa la sua ricomparsa sulla scena contemporanea del teatro postdrammatico. Questo sembra essere particolarmente vero in un'era contemporanea fortemente mediatica in cui il linguaggio teatrale riflette il moltiplicarsi delle voci presenti in rete, rompendo quella unità dialogica che era centrale nel teatro e su cui poggiava l'universo drammatico nel rapporto tra monologo e coro. Il narratore è così escluso, rimpiazzato

da una serie di enunciatori (il cui status è estremamente variabile nelle diverse ricorrenze) che in alcuni testi soppiantano i personaggi annullando lo scarto tra il narrare e l'agire. Valga da esempio un'ampia porzione della drammaturgia di Martin Crimp in cui, oltre a riflettersi lo stile del *media talk* così diffuso in rete, espone un discorso riportato da un coro di enunciatori che riprende una modalità antifonale.

Che il coro non sia più un naturale esito del pensiero e della pratica teatrale occidentale è testimoniato dal duro lavoro che registi, coreografi e interpreti intraprendono per rendere un gruppo di individui un insieme organico di elementi. Difatti, nella pedagogia teatrale il modello del coro è stato preso come riferimento per il lavoro con gli attori da numerosi registi nella seconda metà del Novecento, a partire dalle tecniche corali introdotte dal maestro Jacques Lecoq: "The chorus is one of the most important components of my teaching method and, for those who have taken part in one, it is the most beautiful and the most moving dramatic experience" (ed. 2000: 139). Questa modalità è altresì riscontrabile negli spettacoli di *ensemble* specializzati nel cosiddetto *physical theatre*, quali Frantic Assembly, DV8, e Complicité – in gran parte diplomati dalla scuola di Lecoq – che trovano unità di intenti dalla comune esperienza fisica ed emotiva⁶.

7 Per una comunità corale

Come ha scritto Ewa Partyga, il coro è spesso l'incarnazione dell' 'altro', del 'diverso', composto com'è sui palchi odierni da interpreti, o anche da rappresentanti, che portano in scena le voci di gruppi socialmente disagiati, emarginati o semplicemente dimenticati (anziani, donne straniere o sfruttate, rifugiati, vittime di oppressioni)⁷. Tuttavia, questi gruppi non possono essere considerati come custodi o rappresentanti di quella comunità cittadina e quindi la loro voce non può avere la stessa voce autorevole del coro della democrazia della *polis* (Partyga 2004, cit. in Kościelniak 2023: 560).

Vorrei allora chiudere questa breve riflessione con un esempio significativo dell'uso del coro nel mondo contemporaneo, segnato nelle sue vicende storiche da tragici accadimenti. Marta Górnicka ha recentemente diretto una trilogia ispirata da *Madre Coraggio* di Brecht, e in ogni messa in scena il soggetto iniziale preso da Brecht serviva da punto di partenza per affrontare nel particolare contesto nazionale i relativi conflitti politici,

sociali e razziali. Questi i titoli degli spettacoli: *Mother Courage Won't Remain Silent*, messo in scena a Tel Aviv nel 2014, *M(other) Courage* e *Hymn do miłości (Inno all'amore)* rappresentati rispettivamente a Braunschweig nel 2015 e a Poznań nel 2017. In particolare, nello spettacolo andato in scena a Tel Aviv aveva composto un coro di donne arabe e israeliane e la scena, al contrario delle altre rappresentazioni, diveniva qui lo spazio in cui condividere le personali esperienze di episodi di violenza che le donne condividevano con il pubblico uscendo a turno dalla collettività del coro. In questa sua interpretazione del coro,

she not only told the story of the experience of women abandoned to become spoils of war, an experience that transcends the ethnic, religious, and national boundaries, but she also made the Museum of Modern Art in Tel Aviv, a place where these boundaries were transcended (Kościelniak 2023: 562).

È in quello spazio civico della rappresentazione teatrale, dunque, che il lavoro di Górnicka aiuta a ridefinire la comunità nella sfera pubblica. Le parole dei singoli individui sono recepite da tutti allo stesso modo, sia dentro sia fuori dalla scena, nel desiderio di riunirsi in un gruppo e condividere le istanze etiche e morali che essi rappresentano. È in questo senso che la coralità può aiutare a bilanciare i rapporti di potere tra l'individuo e il gruppo per far sì che queste entità si riflettano in una comunità contraddistinta dal comune sentire di cui si ha sempre più bisogno, sia sulla scena del teatro sia su quella più ampia del mondo.

* * *

Alcuni giovani studiosi di teatro, di danza, di poesia e di romanzo sono stati sollecitati a intervenire sull'argomento. Attraverso i loro articoli raccolti in questo numero della rivista, quindi, ci si propone di stabilire un motivo nucleico per poi distinguere storicamente e sistematicamente tra le forme in cui la coralità trova articolazione nel teatro e nelle arti.

Monica Cristini ripercorre il lavoro che il regista rumeno Andrei Serban presentò nel 1974 con lo spettacolo *The Trojan Women*, evidenziando l'efficacia della scelta registica di alternare cori parlati e cantati alle voci delle protagoniste, in una polifonia linguistica che contribuiva alla rievocazione della ritualità dell'antico teatro greco. Un percorso attraverso la peculiare

coralità presente in alcuni testi di Samuel Beckett è quanto propone Grazia D'Arienzo nella sua analisi che rintraccia una partitura scenico vocale negli esempi presi in considerazione. Maria Elena Capitani, invece, ci offre una testimonianza del cospicuo impatto della tragedia greca sul palcoscenico contemporaneo del teatro britannico. In particolare, Capitani si sofferma sulla natura perturbante che il coro assume costretto com'è ad adattarsi alle innovative strategie drammatiche che drammaturghi e *theatre-makers* adottano per farne una risorsa teatrale attraverso cui riconsiderare le nozioni di sé e di comunità. Salvatore Margiotta analizza nel suo contributo lo spettacolo *Amleto + Die Fortinbrasmaschine* in cui Roberto Latini dà vita a un complesso dispositivo teatrale all'interno del quale il racconto è affidato a una sorta di personaggio raggiera. Sulla natura del soggetto e della massa si sofferma Claudia Cerulo suggerendo che Elias Canetti, nei tre drammi che prende in considerazione, rifletta la sua incapacità di immaginare una coralità drammatica nell'impossibilità di concepire una comunità libera dalle dinamiche del potere. Dell'evoluzione storica dei modi e delle forme in cui il 'solo' e il 'coro' si sono espressi nel teatro, nella danza e nella performance dal Novecento ad oggi si è occupata Silvia Mei mettendo in luce come nel superamento di quel conflitto proprio del moderno riconosciamo la cifra del teatro del XXI secolo. Noemi Massari offre una riflessione sull'importanza del coro nella pedagogia teatrale in cui traccia il percorso dell'insegnamento di Jacques Lecoq attraverso la sua esperienza artistica e pedagogica.

Di come la funzione del coro, quale dispositivo di comunicazione della performance, possa essere riattivata grazie all'inclusione di un agente robotico, che esso sia un sistema meccanico o uno strumento digitale guidato dall'Intelligenza Artificiale (IA), si è occupata Letizia Gioia Monda, in particolare con l'analisi del progetto del coreografo inglese Wayne McGregor *Living Archive: An AI Performance Experiment*. L'importanza del coro nel lavoro di Orazio Costa, invece, viene presa in esame da Laura Piazza che ci mostra come il coro preservi la dimensione partecipata del rito con la sua capacità di rinnovare il contatto tra locutore e uditorio, di fare della scena una visione pulsante, sempre rinnovata. Aldo Roma nel suo contributo presenta una indagine sul ruolo del coro e della coralità sul piano scenico, musicale e della costruzione drammaturgica nell'opera cosiddetta 'delle origini' e si sofferma sull'analisi dell'*Orfeo* (1607) di Claudio Monteverdi per mostrare come, mancando una trasmissione diretta delle tradizioni e delle consuetudini rappresentative, differenti regie contemporanee si confrontino con queste criticità.

Gloria Scarfone si interroga su cosa sia la coralità narrativa partendo dal problema narratologico della voce per poi confrontarsi con modelli opposti di romanzo corale. Nel suo contributo Serena Codena esplora l'elemento corale per come si manifesta in *Feux* di Marguerite Yourcenar attraverso i racconti e gli appunti di un diario sentimentale che hanno come protagoniste le eroine dei miti greci. In questo caso, la frammentarietà si risolve nel tentativo di ricostruire un'unità dialogica attraverso l'universale e di recuperare la funzione del coro nel teatro greco antico. Della funzione del coro nella poesia italiana novecentesca si è occupato Giuseppe Liberti attraverso il confronto tra diversi procedimenti corali da cui emergono voci collettive che commentano le situazioni raccontate nei testi a prevalenza narrativa, suggerendone spesso chiavi di lettura morali, oppure offrendo un punto di vista divergente che rimanda a un senso della Storia altrimenti latente. Infine, Benoît Monginot e Lorenza Valsania, nel loro articolo scritto a quattro mani, offrono una verifica dell'importanza del coro e della polifonia nelle ricerche teatrali che Antonin Artaud condusse all'inizio degli anni Trenta del Novecento.

NOTE

- 1 Per coro si intende qui quello della tragedia, che nella modernità è divenuto simbolo della funzione corale a cui anche altri tipi di coro assolvevano.
- 2 Secondo la tradizione della tragedia classica greca si ascoltano le parole pronunciate dal coro come se il suo verdetto avesse una relazione privilegiata con la verità (Fortier 2016: 47).
- 3 Per uno studio specifico delle proprietà funzionali dei 'neuroni specchio' si veda il contributo di Giacomo Rizzolatti, Luciano Fadiga, Leonardo Fogassi, e Vittorio Gallese "From mirror neurons to imitation: Facts and speculations" contenuto in Meltzoff, Prinz, eds. 2002: 247-66.
- 4 Il termine '*ensemble*' si riferisce più propriamente all'intero cast, mentre 'coro' descrive coloro che in un dato momento possono ricoprire organicamente questo ruolo.
- 5 In *Cruel and Tender* (Young Vic, 2004), un suo adattamento contemporaneo delle *Trachinie* di Sofocle, Martin Crimp sostituì il coro con tre donne che erano parte della corte della regina poiché non rintracciava nel presente un equivalente di quella collettività. La citazione è relativa a un suo intervento a un incontro pubblico all'Archive of Performances of Greek and Roman Drama (APGRD) presso l'università di Oxford ed è riportata in Billings, Budelmann, Macintosh, eds. 2014: 373.

- 6 A questo proposito si veda il contributo di Noemi Massari in questo fascicolo.
- 7 Una particolare eccezione è rintracciabile nello spettacolo *100% London* (Rimini Protokoll, Hackney Empire 2012) in cui un ‘community chorus’ composto da cento attori e attrici amatoriali era chiamato a rappresentare le percentuali demografiche di Londra (secondo criteri di età, etnia, stato anagrafico, censo, e così via) in un affascinante confronto tra individualità e coralità.

BIBLIOGRAFIA

- Aristotele (ed. 2012), *Poetica*, trad. it. e note Diego Lanza, prefazione G. Paduano, Milano, BUR.
- Billings, Joshua; Budelmann, Felix; Macintosh, Fiona, eds. (2014), *Choruses, Ancient and Modern*, Oxford, Oxford University Press.
- Fix, Florence; Toudoire-Surlapierre, Frédérique, eds. (2009), *Le Chœur dans le théâtre contemporain (1970-2000)*, Dijon, Éditions universitaires de Dijon.
- Fortier, Mark (2016), *Theory Theatre*, London, Routledge.
- Frye, Northrop (ed. 1990), *Anatomy of Criticism*, London, Penguin.
- Kościelniak, Marcin (2023), “Marta Górnicka”, *The Routledge Companion to Contemporary European Theatre*, eds. R. Remshardt, A. Mancewicz, London, Routledge: 559-65.
- Lecoq, Jacques (ed. 2000), *The Moving Body*, trad. eng. a cura di D. Bradby, London, Routledge.
- Lehmann, Hans-Thies (2016), *Tragedy and Dramatic Theatre*, trad. eng. a cura di E. Butler, London, Routledge.
- Lehmann, Hans-Thies (2006), *Postdramatic Theatre*, trad. eng. a cura di K. Jürs-Munby, London, Routledge.
- Meltzoff, Andrew N.; Prinz, Wolfgang, eds. (2002), *The Imitative Mind: Development, Evolution, and Brain Bases*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Partyga, Ewa (2004), *Chór dramatyczny w poszukiwaniu tożsamości teatralnej* [Il coro drammatico in cerca di un’identità teatrale], Kraków, Księgarnia Akademicka.
- Pavis, Patrice (2016), *The Routledge Dictionary of Contemporary Theatre and Performance*, London, Routledge.

- Pfaller, Robert (2017), *Interpassivity – The Aesthetics of Delegated Enjoyment*, Edinburgh, Edinburgh University Press.
- Rocci, Lorenzo (ed. 2014), *Vocabolario Greco-Italiano*, Roma, Società editrice Dante Alighieri.
- Sierz, Aleks (2021), *Good Nights Out. A History of Popular British Theatre Since the Second World War*, London, Methuen Drama.
- Žižek, Slavoj (1998), “The Interpassive Subject”, transcription of the lecture delivered at *Centre Georges Pompidou*, Traverses, [17/11/2024] <https://zizek.uk/1998/01/01/the-interpassive-subject/>.

Andrea Peghinelli insegna Letteratura inglese alla Sapienza Università di Roma. Le sue pubblicazioni e i suoi interessi di ricerca si concentrano sul teatro e sulla drammaturgia britannica, della prima età moderna, del teatro romantico e della contemporaneità, di cui ha anche tradotto numerosi testi. Le recenti ricerche si concentrano sul teatro shakespeariano e le sue appropriazioni contemporanee, su aspetti teorico critici del teatro britannico. | Andrea Peghinelli teaches English Literature at Sapienza University of Rome. He has been working on British theatre and has published articles and books on early modern drama and Shakespeare, nineteenth century and contemporary British theatre of which he has also translated several plays that have been produced. His present research projects are focused on Shakespearean and early modern appropriations in contemporary British drama and critical and theoretical approaches in British contemporary theatre.