



## Riflessioni e rifrazioni corali sulla scena britannica contemporanea\*

Choral reflections and refractions on the contemporary British stage

Maria Elena Capitani

Università di Parma, Italy

### SOMMARIO | ABSTRACT

Il cospicuo numero di adattamenti britannici di drammi antichi testimonia il sostanziale impatto della tragedia greca sul palcoscenico contemporaneo. Probabilmente l'elemento più distintivo della tragedia greca, il coro – il cui esprimersi all'unisono e la cui omogeneità contrastano diametralmente con l'individualismo promosso dalla società occidentale contemporanea – è frequentemente considerato un tratto perturbante, che costringe drammaturghi e *theatre-makers* ad adattare la propria mentalità e ad adottare nuove strategie drammatiche e teatrali per trattare questo *device* innegabilmente sfidante. Il presente articolo esamina la ripresa e il ruolo del coro in una selezione di appropriazioni di tragedie greche riscritte da quattro drammaturghi britannici contemporanei – Martin Crimp, Liz Lochhead, David Greig e Gary Owen – e messe in scena in Inghilterra, Scozia e Galles (nonché, in un caso, in Germania) tra il 2000 e il 2016. Questo contributo dimostra come il coro, nonostante ponga una questione spinosa, possa divenire, in una luce maggiormente positiva, “an extraordinary and thrilling theatrical resource” (Goldhill 2007: 79) attraverso cui riconsiderare le nostre nozioni di Sé e comunità. | The considerable amount of British adaptations of ancient plays gives a sense of the substantial impact of Greek tragedy on the contemporary stage. Probably the most distinctive feature of Greek tragedy, the chorus – whose unison and homogeneity starkly contrast with the individualism promoted by today's Western societies – is frequently considered a disturbing feature, which compels playwrights and theatre-makers to adapt their mindset and to adopt new dramatic and theatrical strategies to deal with an undeniably challenging device. This article examines the rendition and the role of the chorus in a selection of appropriations of Greek tragedies re-written by four contemporary British dramatists – Martin Crimp, Liz Lochhead, David Greig, and Gary Owen – and staged in England, Scotland, and Wales (as well as in Germany, in one case) between 2000 and 2016. This contribution shows how the chorus, despite posing a thorny problem, in a more positive light can become “an extraordinary and thrilling theatrical resource” (Goldhill 2007: 79) to re-negotiate our notions of self and community.

### PAROLE CHIAVE | KEYWORDS

tragedia greca, coro, teatro britannico contemporaneo | Greek tragedy, chorus, contemporary British theatre

\* This research has financially been supported by the Programme “FIL-Quota Incentivante” of the University of Parma and co-sponsored by Fondazione Cariparma.

La scomparsa della tragedia – annunciata da George Steiner nel suo eminente studio di matrice formalistica del 1961, dall’altisonante e funereo titolo *The Death of Tragedy*, e riconfermata dallo stesso critico in tempi più recenti (Steiner 2008: 44) – negli ultimi decenni sembra essere stata (ampiamente) smentita dagli innumerevoli casi di adattamenti, rifacimenti, reinterpretazioni e traduzioni (più o meno fedeli) di tragedie classiche, in particolare greche, e dalla conseguente pubblicazione di un congruo numero di studi sulla vitalità della riappropriazione tragica sulla scena novecentesca e contemporanea internazionale. Nell’Introduzione al volume *Dionysus Since 69: Greek Tragedy at the Dawn of the Third Millennium* (2004), co-curato con Fiona Macintosh e Amanda Wrigley, Edith Hall – figura di spicco nel campo dei Reception Studies – celebra con toni entusiastici la straordinaria presenza ellenica su scala globale, riconducendo la nascita di questo fenomeno ai radicali cambiamenti politici e culturali che hanno contraddistinto la fine degli anni Sessanta. Come osserva la classicista britannica,

More Greek tragedy has been performed in the last thirty years than at any point in history since Greco-Roman antiquity. Translated, adapted, staged, sung, danced, parodied, filmed, *enacted*, Greek tragedy has proved magnetic to writers and directors searching for new ways in which to pose questions to contemporary society and to push back the boundaries of theatre. The mythical, dysfunctional, conflicted world portrayed in the archetypal plays of Aeschylus, Sophocles, and Euripides has become one of the most important cultural and aesthetic prisms through which the real, dysfunctional, conflicted world of the late twentieth- and early twenty-first centuries has refracted its own image (Hall 2004: 2; corsivo originale).

Le parole di Hall testimoniano la dimensione polimorfa e transmediale che la tragedia assume nella contemporaneità, nonché la capacità di questo archetipo classico di superare, grazie alla propria malleabilità e permeabilità, la prova del tempo, riflettendo e rifrangendo il nostro travagliato presente. La più nobile forma drammatica, che – secondo Steiner – ha trovato un suolo fertile per il proprio sviluppo soltanto in determinati contesti come l’Atene del V secolo a.C. e l’Europa del Cinquecento e Seicento (Felski 2008: 4), riscrivendo le sue stesse convenzioni ed ampliando i propri perimetri, attecchisce e (ri)trova linfa vitale

in terreni più insoliti ed apparentemente ostili, giungendo ad una straordinaria (ri) fioritura. Come conferma Sarah Annes Brown nell'Introduzione al volume collettaneo evocativamente intitolato *Tragedy in Transition* (2007), la resilienza della tragedia deriva da vari fattori, tra cui la sua estrema adattabilità, che ha permesso a questo modello classico di valicare confini temporali, geografici e culturali:

The persistence of tragedy may in part be ascribed to its capacity to be adapted and transformed across periods and cultures, indeed to be enriched by such displacement. This robustness perhaps signals a particular bond between the workings of tragedy and the dynamic of transition. Tragedy seems to have been most potent at moments of cultural or political upheaval, reflecting and anticipating change (Brown 2007: 1).

Lontana dalla rigidità e dall'assolutezza care a Steiner, la tragedia esiste e resiste, quindi, grazie ad una fluida dinamica di costante revisione e superamento dei propri confini, dimostrando – al contempo – una maggiore rigogliosità nei momenti di crisi culturale e socio-politica, nonché una sorta di intuitività, di abilità premonitrice rispetto a cambiamenti non ancora palesatisi, ma già in essere al di sotto di una superficie increspata. A onor del vero, l'adattabilità non è un tratto esclusivo della sola tragedia, ma intrinseco al *medium* teatrale in senso più ampio. Il teatro è da sempre caratterizzato da una coazione a ripetere e a ripetersi (con le debite variazioni), per dirla con Margherita Laera “an obsessive compulsion to reiterate and re-enact, again and again, the vestiges of its past” (Laera 2014: 1). Non è soltanto un mero istinto di sopravvivenza a spingere il teatro alla (auto)reiterazione, ma un dialogo osmotico con la realtà al di fuori di esso, che – in una fertile e trasformativa dinamica bilaterale – contribuisce a condurlo al cambiamento e, simultaneamente, viene da esso modificata: “Theatre [...] does not reshape its coordinates simply to remain alive or to remain itself through time, but also to change the world around it. Theatre [...] never stops adapting its features to the world and the world to its features” (1).

Il presente articolo si concentra sulla riappropriazione di uno degli elementi più distintivi, complessi e pregni di significato della tragedia greca, ovvero il coro, da parte di alcuni affermati drammaturghi britannici contemporanei, quali l'inglese Martin Crimp, gli scozzesi Liz Lochhead e David Greig e il gallese Gary Owen, selezionati in questa sede non solo sulla base delle loro capacità drammaturgiche, ma anche della diversa provenienza geo-culturale, che contribuisce a fornire un quadro

più rappresentativo della sfaccettata identità e realtà britannica di inizio millennio. I quattro autori qui considerati hanno adottato differenti strategie e soluzioni per trasporre, in modo più o meno esplicito, l'elemento corale (o le tracce di esso), (re)integrandolo efficacemente nella loro produzione. Probabilmente in virtù della propria unicità e del radicamento nel proprio contesto di origine, il coro viene tuttora considerato l'elemento più ostico da adattare, da cui può potenzialmente dipendere la riuscita o meno di una (ri)attualizzazione di una tragedia. Nello studio *How to Stage Greek Tragedy Today*, Simon Goldhill osserva, infatti, che “[t]he most distinctive feature of Greek tragedy is also the most vexing for any modern company: the chorus. [...] More modern performances fail because of the chorus than for any other reason: if the chorus isn't right, the play cannot work” (Goldhill 2007: 45). Nel teatro antico, il coro – costituito da un numero di attori in maschera (coreuti) che oscillava tra dodici (ai tempi di Eschilo) e quindici (innovazione di Sofocle) – rappresentava un ‘personaggio collettivo’ presente sulla scena, che pronunciava le battute all'unisono e danzava, guidato da un leader, detto corifeo. Come rendere, quindi, questa entità collettiva e, al contempo, plurima sul palcoscenico britannico dei giorni nostri ed accomodarla, per così dire, nella società contemporanea?

Il drammaturgo, adattatore e traduttore inglese Martin Crimp (1956-), che durante la propria prolifica ed eclettica carriera ha dato vita ad una stratificata drammaturgia transtestuale (cfr. Capitani 2011), si è espresso più volte sulle difficoltà che ha incontrato nel trasporre il coro greco. Il suo primo adattamento tragico, intitolato *Cruel and Tender*, debutta presso lo Young Vic di Londra nel maggio 2004, per la regia del regista svizzero Luc Bondy. In occasione della produzione di questa mordace reinterpretazione delle *Trachinie* di Sofocle alla luce della cosiddetta ‘War on Terror’, in cui convergono conflitti pubblici e privati, antichi e contemporanei, il *Guardian* pubblica un articolo firmato da Crimp, in cui l'autore si riferisce al coro e ad altri elementi intrinseci di tragicità classica definendoli “all this intractable Greek stuff”, per poi aggiungere che “[e]very writer writes/re-writes the Greeks in his or her own image, and to satisfy an artistic need” (Crimp 2004b: 35). Il drammaturgo, inizialmente ostile nei confronti del coro, rivendica così un'autonomia ed un certo grado di creatività autoriale nel rielaborare le convenzioni del teatro antico. In *Cruel and Tender*, infatti, il coro di fanciulle di Trachis trova un corrispondente nelle tre ‘ancelle’ che si occupano della protagonista Amelia – la Deianira del terzo millennio, rimasta sola in una “temporary

*home close to an international airport*” (Crimp 2004a: p. non numerata), mentre il marito, il Generale, è impegnato in un conflitto in Africa. Più precisamente, il coro crimpiano è costituito da una governante, una fisioterapista e un’estetista, le quali, tuttavia, non si esprimono all’unisono o attraverso una corifea, bensì intervengono individualmente. Altro espediente introdotto da Crimp risiede nell’inserimento di un paio di brani della cantante americana Billie Holiday laddove, nella fonte sofo- clea, è presente il coro (oppure un’allusione ad esso).

Qualche anno più avanti, durante una tavola rotonda tenutasi presso la Queen Mary University of London nel 2010, nell’ambito del convegno intitolato *Theatre Translation as Collaboration: Re-Routing Text Through Performance*, Crimp ritorna a riflettere sulla questione del coro, attraverso affermazioni in apparenza contraddittorie. Se, da un lato, il drammaturgo inglese sostiene di non essere particolarmente interessato a trattare questo elemento e alla sua ripresa nel teatro contemporaneo, dall’altro afferma che trasmettere e adattare il coro ha per lui costituito una sfida da cogliere: “We don’t really do choruses, or it is not really something that I do or am particularly interested in. So it was something that I obviously had to – I wanted to deal with it, because it is a kind of challenge. I wanted to deal with it in some way or other” (cit. in Laera 2011: 222). Crimp, inoltre, ha aggiunto che il coro fatica a prosperare sul palcoscenico del Ventunesimo secolo a causa dello sfrenato individualismo che caratterizza la vacua società tardo-capitalistica in cui i suoi drammi si situano e gli spettatori vivono una quotidianità alienante: “I do think there is an issue about choruses. And I think it is to do with the society we live in, because I think we live in a society of individual units. And I think that we find it harder to accept the chorus” (224). Le parole di Crimp possono, dunque, fungere da stimolante punto di partenza per riflettere sull’odierna (in)accettabilità del coro, nella sua incarnazione originale, percepito come elemento distintamente classico e suggestivo, ma altrettanto capace di generare risposte emotive ambivalenti, se non apertamente avverse, in un contesto sociale che rifugge la coralità. A tal proposito, Laera suggerisce che il coro agisce “on an affective level, whereby the collective figure, especially if speaking as one, is perceived as awkward, generating a sense of unease, but also as intensely fascinating due to its ability to encapsulate the *vox populi* and the participating *demos*” (Laera 2013: 132; corsivo originale), accostando la reazione di disagio emotivo suscitata da un coro che si muove all’unisono e la sua singolare capacità di farsi portavoce della collettività.

*Cruel and Tender* costituisce il primo, ma non unico, incontro tra Crimp e la tragedia greca. In tempi più recenti, il drammaturgo ha reinterpretato un ipotesto euripideo, le *Fenicie*, commissionatogli dallo Schauspielhaus di Amburgo in seguito ad una proposta avanzata dalla regista inglese Katie Mitchell, con la quale Crimp collabora fruttuosamente da decenni. *Alles Weitere kennen Sie aus dem Kino* ha debuttato in traduzione tedesca presso l'Atelier 9/10, Studio Hamburg, nel novembre 2013, per poi essere trasferito sul palco principale dello Schauspielhaus nell'aprile seguente, ed è stato successivamente pubblicato nell'originale inglese con un altrettanto enigmatico titolo, *The Rest Will Be Familiar to You from Cinema*, che ne sottolinea la natura transmediale. Dopo aver 'familiarizzato' e sperimentato con l'elemento-coro durante la gestazione di *Cruel and Tender*, Crimp sembra abbandonare la propria reticenza, lasciandosi probabilmente guidare dalle propensioni registiche di Mitchell, artista "renowned for her interest in the chorus", la quale "has not directed a classical tragedy without a choral collective" (Cole 2020: 75). Se il coro di *Cruel and Tender* viene atomizzato, perdendo la propria dimensione collettiva (si noti come l'ossimorico titolo distolga l'attenzione dalle donne di Trachis), in *The Rest Will Be Familiar to You from Cinema* un coro di giovani donne ("Girls" nella versione inglese, Crimp, ed. 2019: 7, e "Mädchen" in quella tedesca) dalle parole criptiche ed indagatorie assume una posizione prominente, aprendo e concludendo il dramma crimpiano: "I came up with a different concept for the chorus, which is to make them an extension of the Sphinx – in other words, people who pose impossible questions. And these are modern women – modern young women framing an ancient story" (cit. in Cole 2020: 77). I contrasti e le dinamiche che animano anche il precedente *Cruel and Tender*, tragedia in cui – come nell'originale sofocleo – il maschile e la controparte femminile non si incontrano mai sulla scena, assumono una cruciale importanza nella riscrittura euripidea, il cui autorevole coro di donne esercita un forte potere sull'azione drammatica (cfr. Angelaki 2014: 319-20).

La netta contrapposizione tra l'universo femminile e quello maschile, declinata attraverso il coro, permea un'altra istanza revisionista da parte della poetessa, drammaturga e traduttrice scozzese Liz Lochhead (1947-), insignita del titolo di *Makar* (National Poet of Scotland) nel 2011. La sua *Medea*, per la prima volta messa in scena presso The Old Fruitmarket di Glasgow nel marzo 2000 e vincitrice del Saltire Scottish Book of the Year Award nello stesso anno, è stata commissionata da Graham McLaren, direttore artistico del Theatre Babel, nell'ambito dell'ambizioso

progetto ‘Greeks’, che ha coinvolto altri due drammaturghi scozzesi di rilievo, David Greig – scrittore di cui ci occuperemo in seguito – e Tom McGrath. L’obiettivo di McLaren è stato quello di riscrivere i classici alla luce di una fioritura delle arti avvenuta contestualmente alla *Devolution* e all’istituzione di un Parlamento scozzese ad Edimburgo, evento storico che ha permesso alla Scozia una maggiore autonomia locale e consapevolezza identitaria. Probabilmente spinta dalla ritrovata fiducia della Scozia in se stessa, Lochhead afferma di essersi mossa in controtendenza rispetto alle produzioni locali di *Medea*, optando, nella sua riscrittura, per un efficace rovesciamento linguistico:

it struck me the conventional way of doing Medea in Scotland until very recently would have been to have Medea’s own language Scots and the, to her, alien Corinthians she lived under speaking, as powerful ‘civilised’ Greeks, patrician English. That it did not occur to me to do other than give the dominant mainstream society a Scots tongue and Medea a foreigner-speaking-English refugee voice must speak of a genuine in-the-bone increased cultural confidence here (Lochhead 2000: vi).

Tuttavia, attraverso la reinterpretazione contemporanea di Euripide, Lochhead non getta luce esclusivamente sugli aspetti positivi della parziale emancipazione politica e della rinascita culturale scozzese, ma parallelamente esplora i lati più oscuri di una società ancora ripiegata su se stessa e non sufficientemente aperta verso l’Altro, come esplicitato dal “furore over the abolition of Clause 28” che ha dimostrato che “we are a long way from a truly tolerant Scots society” (Lochhead 2000: vi). Il coro di Lochhead può essere definito eterogeneo nella propria composizione, essendo costituito da donne “of all times, all ages, classes and professions” (7). Esso si esprime all’unisono tramite il pronome personale *we*, trasmettendo “a sense of cohesion, mutual responsibility and unity in its patent diversity” (Capitani 2019: 77). Da svariate battute delle coreute emerge un senso di empatia nei confronti di Medea (“we are sorry for your sorrow      sister”, Lochhead 2000: 7), che presuppone un certo grado di sorellanza e solidarietà all’interno di una comunità femminile trans-storica, da sempre in lotta contro le prevaricazioni dell’Altro maschile: “we are all survivors of the sex war/ married women      widows      divorced/ mistresses      wives      no virgins here” (7). Lo strazio di Medea riecheggia, dunque, divenendo il lamento di tutte le donne, “that cry/ we have heard it/ from our sisters      mothers      from ourselves” (9).

Il coro di Lochhead, tuttavia, problematizza l'ideale di inclusività femminile, mostrando un atteggiamento piuttosto ambivalente verso Medea, che – pur essendo una donna tra le donne – mantiene il proprio status di *outsider*:

I know you've thought me strange    'standoffish'    'a snob'  
[...]  
no one loves a foreigner  
everyone despises anyone the least bit different  
[...]  
'why can't she be a bit more like us?'  
say you Greeks    who bitch about other Greeks  
for not being Greeks from Corinth! (9)

In un intreccio tra riferimenti classici e risonanze contemporanee, il senso di non appartenenza rispetto alla diffidente comunità corinzia provato da Medea rimanda all'attuale intolleranza di una comunità scozzese che Lochhead reputa ancora troppo individualistica ed intransigente rispetto ad una presunta 'diversità', sia essa linguistica, culturale, di genere o di orientamento sessuale.

Stimolata dal lavoro di sperimentazione sul coro svolto grazie a *Medea*, tre anni più tardi Lochhead intraprende una nuova ed entusiasmante collaborazione con McLaren e il Theatre Babel, presentando nell'agosto 2003, nell'ambito dell'Edinburgh Festival Fringe (Assembly Rooms), *Thebans: Oedipus Jokasta Antigone*, originale ipertesto che rielabora svariate tragedie greche (*Edipo Re*, *Edipo a Colono*, *Antigone*, *Sette contro Tebe* e *Fenicie*), riassembleandole in un unico dramma. La stessa Lochhead illustra le motivazioni dietro a questa ambiziosa fusione testuale in una nota che apre il testo:

The conflation, and reduction, into a single play came about for the specific theatrical task in hand. Some of the things we found out about our version at any rate of the Greek Chorus in *Medea*, my last collaboration with this company, invited us to push our discoveries further. Could we make the core of it all a chorus of as few as nine actors, our eponymous Thebans, all of whom would get great solo arias as principals in the drama too, but would always then return to being part of the team, the choir, the chorus, the citizens, the ordinary joes? (Lochhead 2003: p. non numerata).

A differenza della spiccatamente regionalistica *Medea*, questa riappropriazione di Lochhead scaturisce da eventi contemporanei dal forte

impatto globale, tra cui gli attacchi terroristici dell'11 settembre, i conflitti tra Palestina e Iraq e l'epidemia di SARS (i membri del coro, in moderni abiti pseudo-militari, indossano mascherine chirurgiche piuttosto allusive). Il respiro più internazionale del dramma si rispecchia anche a livello linguistico: i personaggi si esprimono tendenzialmente in un inglese chiaro ed accessibile (con un'inflessione scozzese che non ne mina l'intelligibilità), ad eccezione della figura della guardia, l'unica che parla Scots. Alla fine del dramma, i componenti del coro si percepiscono come meri sopravvissuti ad una concatenazione di eventi tragici nonché spettatori privi della capacità di esprimersi e reagire: "when we should have spoken out we were silent/kept our heads down survived thus far" (Lochhead 2003: 88). Ad essi vengono affidate le ultime battute ("cities stand so tall/we live in them forgetting they can be broken/ brought down in flaking ashes/ smoke and horror/ dust", 88), che sembrano alludere allo scenario apocalittico newyorkese provocato dall'attacco alle Twin Towers: città che si ergono apparentemente invincibili vengono ridotte, improvvisamente, in polvere e la comunità civile, toccata in prima persona dalla tragicità degli eventi, assume il ruolo prezioso di testimone.

Lochhead non è l'unica drammaturga scozzese ad essersi confrontata più volte con le sfide poste dalla tragedia greca. Come accennato, all'alba del terzo millennio, il connazionale David Greig (1969-) ha contribuito al progetto *Greeks*, intrapreso dal Theatre Babel, con una propria riscrittura sofoclea, intitolata *Oedipus the Visionary*, ambientata in una Tebe re-immaginata dall'autore. In particolare, nella fase di riscrittura dell'*Edipo Re* sofocleo, Greig ha tratto ispirazione da una visita al fratello nel 1999, che all'epoca lavorava in Lesotho, piccola enclave all'interno della Repubblica Sudafricana devastata dalla povertà e dalla piaga dell'AIDS. Greig non fornisce molte indicazioni riguardo alla messa in scena di *Oedipus the Visionary*, dramma suddiviso in diciotto scene che non ripropone la struttura tragica convenzionale, ma aggiunge in apertura una nota sul coro, volta a sottolinearne l'aspetto mutevole ed eterogeneo, nonché le disuguaglianze sociali di matrice coloniale. Nel dramma, il coro, infatti, incarna "different elements of society at different times. Sometimes they are villagers, sometimes a mob, sometimes the rich, sometimes the poor. At certain points they are individuated as 'Man 1' or 'Woman 1'. This individuation should be respected" (Greig 2005: 8). L'autore lascia, invece, completa libertà relativamente alla "manner of choric speech" (8) e alle eventuali aggiunte musicali e/o coreografiche.

Il legame tra il coro, la musica e la danza, a cui Greig allude in *Oedipus*, emerge nel successivo adattamento del drammaturgo, che riscrive le *Baccanti* di Euripide per un pubblico scozzese contemporaneo, pur mantenendo l'ambientazione tebana. *The Bacchae* è frutto di una co-produzione che ha coinvolto il National Theatre of Scotland e l'Edinburgh International Festival, in associazione con il Lyric Hammersmith, e ha debuttato nell'agosto 2007, sul palcoscenico del King's Theatre di Edimburgo. La riscrittura di Greig – basata su una traduzione di Ian Ruffell, grecista della University of Glasgow – non è un lavoro di stampo filologico. Come il drammaturgo stesso ammette in riferimento ai propri adattamenti: “My lines may differ from the original in direct literal meaning, but that is less important to me than that I honour the original effect. Drama is an experience in the gut and heart. That is what I try to restore to old or foreign plays” (Greig 2011: 11). Se l'abilità di Greig nel trovare un linguaggio drammatico agile, fruibile ed emotivamente denso è indiscussa, è altrettanto importante sottolineare come la forza di *The Bacchae* risieda in un linguaggio scenico particolarmente efficace, frutto della creatività del regista inglese John Tiffany. Due elementi fungono da perno nella produzione originale, ovvero il corpo attoriale e il coro. Rendendo indistinte le frontiere di genere e *gender*, l'androgino, edonista ed istriónico Dionysos, interpretato dall'eclettico artista scozzese Alan Cumming, sovverte i confini tra il maschile e il femminile, l'Io e l'Altro, il palcoscenico e il pubblico, riscrivendo e rimettendo in scena le nozioni di identità personale e collettiva. Per venire incontro alle esigenze di un pubblico contemporaneo presumibilmente non troppo abituato a districarsi tra le maglie mitologiche, nel Prologo Greig semplifica i dettagli relativi alla genealogia di Dionysos (Hardwick 2010: 197) e pone da subito l'accento sull'interazione tra l'intrigante ed ambigua figura *camp* del glitterato protagonista, che esprime il proprio magnetismo attraverso una voce suadente ed un corpo liminale in cui il maschile ed il femminile si compenetrano. Sin dall'entrata in scena trionfale, Cumming interagisce con il (suo) coro di seguaci, venute da lontano ed interpretate da dieci donne afrodiscendenti, che indossano attillati abiti rossi decorati con *paillettes*, un gruppo di “gospel singers, throaty soul sisters commenting on the unfolding Greek tragedy” (Walker 2007: 9). Dionysos descrive le proprie fedelissime, che lo accompagneranno sino al finale, pronunciando le ultime battute dell'Esodo, come “companions”, le sue “mighty Maenads – the women/ Who walked with me through Asia,/ The acolytes who first acknowledged/ Me – my band who back me up/ With drums and tambourines – my choir/

Who sing me – into being/ My Bakkhai” (Greig 2007: 9-10). Da queste parole si evince il legame inscindibile tra il dio degli eccessi e le proprie adepti, reso evidente sulla scena durante le suadenti coreografie che esse danzano insieme a Dionysos, nonché l’aspetto musicale di un *chorus* che è anche *choir*, come avverrà nel più recente rifacimento delle *Supplici* di Eschilo, dramma firmato dallo stesso Greig.

Nella successiva produzione del drammaturgo scozzese, le intersezioni tra il coro di matrice tragica e il coro musicale riaffiorano nel dramma *The Events* (agosto 2013, Traverse Theatre, Edinburgh Fringe Festival), ispirato agli attacchi del terrorista neonazista norvegese Anders Breivik, autore delle stragi di Oslo e Utøya nel 2011. Tra i personaggi di *The Events*, spicca infatti un *choir*, composto da coristi della comunità locale, che rimanda, al contempo, ad un *chorus* o, per dirla con Verónica Rodríguez, un “choirus”, ossia l’intersezione tra i due: “[g]iven Greig’s interest in the overlapping of the real and the fictional, the simultaneous use of a choir and the idea of the chorus in *The Events* is a productive tool”<sup>2</sup>. Pur non trattandosi di un esempio di riscrittura, possiamo affermare che *The Events* – che mostra comunque tratti tragici – funga da *trait d’union* tra *The Bacchae* e *The Suppliant Women*. Si noti, inoltre, che i due drammi nascono dalla collaborazione tra Greig, il regista anglo-iraniano Ramin Gray e la compagnia teatrale britannica Actors Touring Company.

*The Suppliant Women* viene per la prima volta rappresentato al Lyceum Theatre nell’ottobre 2016, in apertura alla prima stagione di Greig nelle vesti di direttore artistico del prestigioso teatro di Edimburgo. La scelta di inaugurare il proprio mandato con un adattamento di una tragedia greca si situa in completo accordo con la visione teatrale e civica di Greig: il Royal Lyceum ambisce a costituire uno spazio aperto, democratico e partecipativo, in cui i cittadini di Edimburgo, la cosiddetta ‘Athens of the North’, possono riunirsi ed interagire. In *The Suppliant Women* il coro, che è specchio della comunità locale, diventa la forza motrice della tragedia. Questo ruolo-cardine viene sottolineato da vari critici teatrali, tra i quali Susannah Clapp, che incentra la propria recensione appunto sull’adattamento del *device* greco: “The brilliant decision is to make the chorus, so often embarrassing, ignored or dismembered in modern-dress productions, the governing voice of the play. There are strong individual performances, not least by Gemma May as the chorus leader. But the evening is driven by the idea that solidarity brings power” (Clapp 2017). Il numeroso coro di *The Suppliant Women* è costituito da giovani donne (tra i sedici e i ventisei anni) in abiti contemporanei, ma eterogenei tra loro – soltanto una sciarpa/uno scialle di colore nero, tuttavia di diversa

foggia, potrebbe costituire una nota di omogeneità. Le attrici, che cantano e danzano sul palcoscenico seguendo le indicazioni della coreografa Sasha Milavic Davies, non sono professioniste, bensì volontarie provenienti dalla variegata, e frequentemente multiculturale, comunità di cui si fanno espressione – si noti che la medesima modalità di reclutamento è avvenuta durante il tour in altre città delle isole britanniche, tra cui Belfast, Newcastle, Manchester, Dublino e Londra (cfr. Harrop 2018: 104-07). La pratica di classica memoria del *community chorus* ha ormai preso piede nel teatro britannico contemporaneo, incoraggiandone la natura partecipativa:

Given that the original Greek chorus members were drawn from the community, and the experience of being involved in a theatrical production was a part of one's civic education, the inclusion of the community as chorus in contemporary productions may be seen as a cyclical return to the idea of theatrical participation as a civic act. It is not just a reflection on what we mean by community, it is a participatory act defining community (Eastman 2013: 375).

L'affollato palcoscenico di *The Suppliant Women*, brulicante di corpi che riaffermano la dimensione comunitaria, si contrappone diametralmente a quello su cui viene messo in scena *Iphigenia in Splott*, monologo liberamente ispirato ad *Ifigenia in Aulide* di Euripide, scritto dal drammaturgo gallese Gary Owen (1972-) e per la prima volta presentato presso lo Sherman Theatre di Cardiff nel maggio 2015, per la regia di Rachel O'Riordan. Similmente al Lyceum di Edimburgo, lo Sherman, oltre a promuovere nuove voci gallesi, mira a creare “opportunities for the citizens of Cardiff to connect with theatre through relevant, inspiring and visionary engagements” (cit. in Owen 2015: p. non numerata). Come si anticipava, una tragedia corale come *The Suppliant Women* e un (mono)dramma interpretato da una sola attrice quale *Iphigenia in Splott* adottano approcci opposti rispetto all'impianto drammaturgico e scenico. Ciononostante, i due *plays* condividono un obiettivo sociale comune, ossia il raggiungimento di “a more localized and responsive democratic system, which will see and value humanity, even in the down-trodden and the disempowered” (Zapkin 2021: 112). L'*Ifigenia* gallese, Effie, è una giovane donna disoccupata residente a Splott, quartiere di Cardiff in cui Owen ha trascorso parte della sua esistenza e i cui abitanti vivono in condizioni estremamente precarie, soprattutto in seguito ai tagli alla spesa pubblica implementati dal governo britannico in tempi di recessione. La ragazza trascorre il tempo abusando di droghe e alcolici, scontrandosi con la desolazione quotidiana e con la comunità locale

con un atteggiamento cinico ed aggressivo. Rimasta incinta durante un rapporto occasionale ed abbandonata, Effie porterà a termine la gravidanza da sola, sino ad un parto prematuro e alla morte della propria bambina a causa della mancata assistenza medica, dovuta al sottofinanziamento del National Health Service (NHS), nonché ad un infausto evento meteorologico concomitante, che trova ispirazione in Euripide e può essere letto da una affascinante prospettiva ecocritica (cfr. Kerrigan 2022). Attraverso il suo toccante monologo, Effie condivide la propria vicenda personale con il pubblico, al quale si rivolge in maniera diretta e provocatoria, quasi a volerne suscitare una reazione emotiva (“You lot./ Sitting back, taking it easy, waiting for me/ To – what? Impress you? Amaze you? Show you what I’ve got?/ Well boys and girls, ladies and gents – I’m afraid not”, Owen 2015: 1). Effie, che – come la controparte greca – si è sacrificata per il bene della comunità rinunciando ad un risarcimento monetario che avrebbe provocato altri tagli, è ora pronta a riscuotere il suo credito, perlomeno in termini emotivi, responsabilizzando i propri concittadini, ignari della sua tragedia individuale, strettamente legata a quella collettiva: “You all are here to give thanks/ To me./ Yeah I know it’s a shock./ But you lot, every single one/ You’re in my debt./ And tonight [...] I’ve come to collect” (1). La radicale scelta di Owen di condensare una tragedia greca in un *one-woman show*, eliminando il coro e tutti gli altri personaggi, è estremamente significativa nel rendere visibile l’alienazione di Effie. La figura della protagonista si muove su un palcoscenico totalmente spoglio, anch’esso colpito dalle decurtazioni finanziarie, e mostra le proprie emozioni al pubblico, senza frapporre alcun filtro: “Effie tells her story, dances, rages, and weeps. Not only does the set suggest the decimated infrastructure of an austerity-stricken Cardiff, its starkness highlights just how alone [Sophie] Melville is on the stage. Not only does she have no one else to interact with – except the audience – there are almost no physical props to support her performance” (Zapkin 2021: 115). La rabbia di Effie, recata dal profondo senso di ingiustizia sociale da lei provato, si scontra con un più intimo e primordiale desiderio di condivisione e di solidarietà comunitaria: la sua denuncia e il suo sacrificio non risulteranno vani, se saranno in grado di scuotere minimamente la coscienza collettiva, sensibilizzando gli spettatori, suscitandone un moto di empatia e, potenzialmente, trasformandoli in un coro.

Pur non avendo alcuna pretesa di esaustività, prendendo in considerazione un ventaglio di *case studies*, ci si è qui prefissati l’obiettivo di mostrare alcuni approcci drammaturgici e performativi al coro nella produzione di quattro noti autori britannici contemporanei (Martin Crimp,

Liz Lochhead, David Greig e Gary Owen), i cui drammi analizzati in questa sede si situano tra il 2000 e il 2016 ed esplorano questioni socio-politiche e dinamiche identitarie. Ad eccezione di Owen, il cui unico adattamento – oltre a *Iphigenia in Splott* – è il recente *Romeo and Julie* (2023, National Theatre, Londra), gli scrittori trattati sono anche esperti *adapters* di testi classici ed ipotesti di altra natura. Il fatto che Crimp, Lochhead e Greig si siano cimentati con la tradizione tragica greca, e con l'adattamento teatrale in senso lato, in più fasi della propria carriera rivela come il rispettivo approccio al classico e, nello specifico, al coro si sia evoluto nel corso degli anni. Un Crimp inizialmente riluttante a traslare un coro sofocleo sulla scena contemporanea ai tempi di *Cruel and Tender*, meno di dieci anni dopo ha scritto un testo in cui il coro è centrale. Per Lochhead, invece, l'esperienza corale di *Medea* ha costituito un forte stimolo per indagare ulteriormente questo elemento tragico, attraverso *Thebans*, tre anni più avanti. Nel caso di Greig, infine, un possibile nesso tra il coro, la musica, la danza e la comunità locale in *Oedipus the Visionary* (2000) viene esplicitato in *The Bacchae* (2007), ulteriormente affinato nell'intermezzo non apertamente derivativo *The Events* (2013), per poi raggiungere il suo massimo potenziale nell'epico *The Suppliant Women* (2016).

Si noti che un fattore non trascurabile negli esercizi corali di questi autori risiede nelle fruttuose collaborazioni instauratesi con registi e compagnie teatrali che hanno, in un certo senso, stimolato e forgiato il loro sentire individuale nei confronti del coro greco. Luc Bondy e Katie Mitchell nel caso di Crimp, Graham McLaren e il Theatre Babel per Lochhead e Greig (progetto *Greeks*), nonché – per quest'ultimo drammaturgo – John Tiffany, Ramin Gray e la Actors Touring Company hanno svolto un ruolo di notevole importanza nella riattualizzazione del coro. Parallelamente, le politiche teatrali e le contingenze economiche, come frequentemente avviene, hanno influito sulla realizzazione degli spettacoli. La riscrittura crimpiana delle *Fenicie* è stata resa possibile dalla generosità dello Schauspielhaus di Amburgo (un cast così numeroso sarebbe stato inaccettabile in Gran Bretagna – cfr. Cole 2020: 91-93), mentre la via praticata da Greig e Gray di un *community chorus* di volontari ha permesso, ovviamente, un contenimento dei costi. Per gli stessi motivi, la proposta di un monologo da parte di Owen è stata favorevolmente accolta dallo Sherman, in un momento di difficoltà economica per la società (e, quindi, il teatro) gallese.

In conclusione, possiamo notare un atteggiamento ambivalente verso il coro nell'ambito del teatro britannico contemporaneo, in cui – notoriamente – il testo, così come lo scrittore, è il perno attorno al quale ruota il processo creativo. Eastman, tuttavia, rileva una recente apertura verso la sperimentazione e la coralità della produzione: “British theatre, for centuries dominated by a textual tradition, has embraced new styles and methodologies of theatre-making, variously labelled ‘physical theatre’, ‘ensemble theatre’, or ‘devised work’. Chorus, as a process and methodology, as well as a form, is at the heart of much of this work and its germination” (2013: 363). Nonostante un certo livello di diffidenza autoriale, pare – quindi – che il teatro britannico sia disposto, almeno in parte, ad esplorare nuove direzioni e ad accettare quello che, da sempre, costituisce un elemento perturbante per la scena contemporanea, un “uninvited guest”, per dirla con Laera (2013: 61), l'elemento Altro (o forse l'altro aspetto, più recondito, di noi stessi) che stentiamo ad accogliere piuttosto che considerarlo una straordinaria risorsa.

#### NOTE

- 1 La Clause 28 è una controversa sezione del Local Government Act del 1988, introdotta dal governo conservatore di Margaret Thatcher al fine di proibire alle autorità locali e alle scuole britanniche di promuovere intenzionalmente l'omosessualità. Essa viene abrogata nel 2000 dal Parlamento scozzese recentemente insediatosi e nel 2003 nel resto del Regno Unito.
- 2 Ringrazio sentitamente Verónica Rodríguez (Universidad de Alicante) per aver condiviso una copia del suo paper “Restaging the Chorus in Contemporary British Theatre – The Actors Touring Company’s Production of *The Suppliant Women*”, presentato al seminario *Restaging the Chorus: The Case of David Greig*, tenutosi il 12 marzo 2019 presso la University of Cambridge. Oltre che per i preziosi consigli e i fruttuosi scambi sul teatro di Greig avvenuti nel corso degli anni, le sono particolarmente grata per avermi permesso di citare il suo manoscritto non ancora pubblicato.

## BIBLIOGRAFIA

- Angelaki, Vicky (2014), “*Alles Weitere kennen Sie aus dem Kino: Martin Crimp at the Cutting Edge of Representation*”, *Contemporary Theatre Review*, 24/3: 315-30.
- Brown, Sarah Annes (2007), “Introduction: Tragedy in Transition”, *Tragedy in Transition*, eds. S.A. Brown, C. Silverstone, Malden, Oxford and Carlton, Blackwell: 1-15.
- Capitani, Maria Elena (2011), “Drammaturgia transtestuale. Martin Crimp fra autocitazione e riscrittura”, *Parole Rubate: Rivista internazionale di studi sulla citazione/Purloined Letters: An International Journal of Quotation Studies*, 3: 83-112.
- (2019), “The Politics of Spectatorship: Community, Ethics and Affect in Contemporary British Rewritings of Ancient Tragedies”, *Redefining Theatre Communities: International Perspectives on Community-Conscious Theatre-Making*, eds. M. Galea, S. Musca, Bristol and Chicago, Intellect: 68-84.
- Clapp, Susannah (2017), “*The Suppliant Women* Review – An Astonishing Greek Chorus Finds Its Voice”, *The Guardian*, 26 November. [10/04/2024] <https://www.theguardian.com/stage/2017/nov/26/the-suppliant-women-review-young-vic-aeschylus-david-greig>
- Cole, Emma (2020), *Postdramatic Tragedies*, Oxford, Oxford University Press.
- Crimp, Martin (2004a), *Cruel and Tender*, London, Faber and Faber.
- (2004b), “Sophocles and the War against Terror”, *The Guardian*, 8 May.
- (2019), “The Rest Will Be Familiar to You from Cinema”, *The Hamburg Plays*, London, Faber and Faber: 1-84.
- Eastman, Helen (2013), “Chorus in Contemporary British Theatre”, *Choruses, Ancient and Modern*, eds. J. Billings; F. Budelmann; F. Macintosh, Oxford, Oxford University Press: 363-76.
- Felski, Rita (2008), “Introduction”, *Rethinking Tragedy*, ed. R. Felski, Baltimore, The Johns Hopkins University Press: 1-25.
- Goldhill, Simon (2007), *How to Stage Greek Tragedy Today*, Chicago and London, The University of Chicago Press.
- Greig, David (2005), *Oedipus the Visionary*, Edinburgh, Capercaillie Books.
- (2007), *Euripides: The Bacchae*, London, Faber and Faber.
- (2011), “David Greig (in conversation with George Rodosthenous): ‘I Let the Language Lead the Dance’: Politics, Musicality and Voyeurism”, *New Theatre Quarterly*, 27/1: 3-13.

- (2013), *The Events*, London, Faber and Faber.
- (2017), *The Suppliant Women*, London, Faber and Faber.
- Hall, Edith (2004), “Introduction: Why Greek Tragedy in the Late Twentieth Century?”, *Dionysus Since 69: Greek Tragedy at the Dawn of the Third Millennium*, eds. E. Hall; F. Macintosh; A. Wrigley, Oxford, Oxford University Press: 1-46.
- Hardwick, Lorna (2010), “Negotiating Translation for the Stage”, *Theorising Performance: Greek Drama, Cultural History and Critical Practice*, eds. E. Hall; S. Harrop, London, Duckworth: 192-207.
- Harrop, Stephe (2018), “Greek Tragedy, Agonistic Space, and Contemporary Performance”, *New Theatre Quarterly*, 34/2: 99-114.
- Kerrigan, Stef (2022), “Gary Owen’s *Iphigenia in Splott*: The Anthropocene as Tragedy”, *Critical Stages/Scènes critiques*, 26. [10/04/2024] <https://www.critical-stages.org/26/gary-owens-iphigenia-in-splott-the-anthropocene-as-tragedy/>
- Laera, Margherita (2011), “Theatre Translation as Collaboration: Aleks Sierz, Martin Crimp, Nathalie Abrahami, Colin Teevan, Zoë Svendsen and Michael Walton discuss Translation for the Stage”, *Contemporary Theatre Review*, 21/2: 213-25.
- (2013), *Reaching Athens: Community, Democracy and Other Mythologies in Adaptations of Greek Tragedy*, Oxford and Bern, Peter Lang.
- (2014), “Introduction: Return, Rewrite, Repeat: The Theatricality of Adaptation”, *Theatre and Adaptation: Return, Rewrite, Repeat*, ed. M. Laera, London and New York, Bloomsbury: 1-17.
- Lochhead, Liz (2000), *Medea*, London, Nick Hern Books.
- (2003), *Thebans: Oedipus Jokasta Antigone*, London, Nick Hern Books.
- Owen, Gary (2015), *Iphigenia in Splott*, London, Oberon Books.
- Steiner, George (1961), *The Death of Tragedy*, London, Faber and Faber.
- (2008), “‘Tragedy,’ Reconsidered”, *Rethinking Tragedy*, ed. R. Felski, Baltimore, The Johns Hopkins University Press: 29-44.
- Walker, Lynne (2007), “A Triumphant Homecoming for Cumming”, *The Independent*, 13 August: 9.
- Zapkin, Phillip (2021), “Performing Democratic Protest: Gary Owen’s *Iphigenia in Splott* and David Greig’s *The Suppliant Women*”, *Essence & Critique: Journal of Literature and Drama Studies*, 1/1: 110-28.

Maria Elena Capitani ha ottenuto una Laurea triennale in Civiltà e lingue straniere moderne e una Laurea specialistica in Civiltà e lingue europee e euroamericane presso l'Università di Parma, dove ha conseguito il titolo di Dottore di Ricerca/'Doctor Europaeus' nel 2016. Nel 2014 e nel 2015 è stata Visiting Scholar presso la Universitat de Barcelona (Spagna) e la University of Reading (UK). I suoi interessi di ricerca sono rivolti alla letteratura/cultura britannica del Ventesimo e del Ventunesimo secolo, in particolare alla drammaturgia, alla narrativa, all'intertestualità, all'adattamento e alla traduzione teatrale. È intervenuta come relatrice a numerosi convegni internazionali tenutisi in Europa e pubblicato svariati articoli e capitoli di libro sulla drammaturgia britannica contemporanea. Attualmente insegna Letterature Anglofone a Parma, dove è Assegnista di Ricerca nell'ambito del progetto *Reprising Romanticism: Romantic Re-Creations in Contemporary British Theatre (1980-2020)*. Sta, inoltre, lavorando alla sua prima monografia, intitolata *Contemporary British Appropriations of Greek and Roman Tragedies: The Politics of Rewriting* (Palgrave Macmillan). È membro del progetto di ricerca triennale *Gender, Affect and Care in Twenty-First Century British Theatre*, finanziato dal Ministero Spagnolo (PID2021-126448NA-I00) (PI: Clara Escoda, Universitat de Barcelona). | Maria Elena Capitani holds a BA and an MA in English and French from the University of Parma (Italy), by which she was awarded the title of 'Doctor Europaeus' in 2016. In 2014 and 2015 she was a Visiting Scholar at the Universities of Barcelona (Spain) and Reading (UK). Her research interests lie in twentieth- and twenty-first-century British literature and culture, with a special focus on drama, fiction, identity, intertextuality and adaptation/translation for the stage. She has presented papers at international conferences across Europe and published various articles and book chapters on contemporary British drama. She teaches Anglophone Literatures at the University of Parma, where she is currently working as a postdoctoral researcher on the project *Reprising Romanticism: Romantic Re-Creations in Contemporary British Theatre (1980-2020)*. She is also writing her first book *Contemporary British Appropriations of Greek and Roman Tragedies: The Politics of Rewriting* (Palgrave Macmillan). Maria Elena is a member of *Gender, Affect and Care in Twenty-First Century British Theatre*, a three-year research project funded by the Spanish Ministry of Science and Innovation (PID2021-126448NA-I00) (PI: Clara Escoda, Universitat de Barcelona).