

Disattivare le trappole del tempo: *Traps* di Caryl Churchill; o, cosa è rimasto del femminismo nelle temporalità *queer*

Serena Guarracino

Università dell'Aquila

ABSTRACT

This contribution aims at investigating the short circuits between the legacy of Euro-American feminism and contemporary queer (and postcolonial) disruptions of modern, “universal” temporalities. To do so, it will start from an arguably marginal *locus* of interpellation: *Traps* (1977), a minor play by Caryl Churchill, one of the most acclaimed British playwrights of the second half of the twentieth century. While Churchill’s signature anti-naturalism features time manipulation as a constant of her work, *Traps* addresses hegemonic institutions such as family relations and procreation to unravel the network of “traps” that takes hold of a human being from birth to death. Arguably an “impossible” play, *Traps* also embodies the impossible but recognizable legacy of the political movements of the time that are traceable in contemporary theories on chronocentrism and queer temporalities. From Elizabeth Freeman’s “chronopolitics of development” to Elizabeth Grosz’s “nicks of time” and Jack Halberstam’s “queer time and space”, many insights of queer theories on the relationship between power and the management of time – on both a material and symbolic level – resonate in *Traps*, especially in the way characters embody different stories in the same bodies as the play unfolds. The performing body, with its ability to incarnate history but also to manipulate it through its metamorphoses on stage, by being at the same time one and many, present and absent, activates the disruption of the traps created by linear time, and offers a utopian space for the dialogue of the many strands of the contemporary debate.

Keywords

second-wave feminism, queer temporalities, Caryl Churchill, feminist theater, linear time

Introduzione: assi ereditari e genealogie dirottate

Nell'estate del 2023, un'inattesa *querelle* ha invaso le bacheche Facebook della mia ‘bolla’. In un post, l'autorevole critica letteraria Nadia Fusini rispondeva a un articolo di Paul B. Preciado, originariamente pubblicato su *Liberation* e in traduzione italiana sul sito di *Internazionale*. Qui il teorico *queer*, da lettore e appassionato di Virginia Woolf nonché regista di un film documentario dedicato a *Orlando*,¹ ne sottolineava le ambivalenze rispetto al genere femminile, fino ad ipotizzarne una posizionalità non binaria: “Le posizioni narrative e critiche di Virginia Woolf si spiegano più con la sua distanza in rapporto al binario maschile/femminile ed eterosessuale/omosessuale che con la sua fedeltà a uno dei due termini del binario” (Preciado 2023, n.p.). Coerentemente, l'articolo nella versione italiana usa la schwa per riferirsi a Woolf (“Virginia Woolf non è mai stata eterosessuale”), reclamando di fatto questa figura totemica della critica femminista al campo degli studi *queer*; un gesto ancora più esplicito

nell'originale francese, intitolato “Virginia non-binaire.” La replica di Fusini è perentoria, e non risparmia toni aspri rispetto a quelle che definisce “storture ideologiche del suo [di Preciado] discorso pro-queer” (Fusini 2023, n.p.): secondo Fusini, Woolf esprime al contrario un “pensiero della differenza” – espressione non casuale, che riappropria Woolf al campo appunto del femminismo della differenza, che di Woolf “sublime donna e scrittrice,” anche grazie al lavoro critico di Fusini stessa, ha fatto una delle proprie figure di riferimento. Il dibattito è proseguito su diverse bacheche Facebook coinvolgendo voci autorevoli del femminismo italiano (comprese quelle di Ida Dominijanni e Stefania Arcara), con livelli variabili di acrimonia, e anche se non si è fatto strada oltre lo spazio del *social network* ha, credo, fotografato in maniera lucida benché impreveduta quelli che sembrano i due fronti incompatibili di una guerra di posizione che vede, da un lato, le eredi delle lotte legate al femminismo di seconda ondata, e dall'altra la nuova frontiera del pensiero *queer*, con la sua decostruzione del binarismo di genere su base biologica in favore di una visione intersezionale e complessificata dei posizionamenti identitari.

Questa contrapposizione netta tra femminismo e *queer* appare a sprazzi nel dibattito contemporaneo, italiano e internazionale. Non ha forme sistematiche, ma emerge in contesti disciplinari molto diversi, facendo di alcuni corpi testuali (come quello di Woolf) campo di battaglia. Così, durante il convegno nazionale dell'Associazione Italiana di Anglistica dedicato a “Future Horizons: New Beginnings in English Studies” (Università della Calabria, 13-16 settembre 2023), Louise von Flotow, nome autorevole della teoria della traduzione femminista,² tiene una relazione plenaria in cui polemizza apertamente contro le “linguistic skirmishes” del linguaggio inclusivo e ne denuncia la minaccia all'eredità delle lotte femministe per la loro critica alle identità sessuali binarie, considerate “old-fashioned” rispetto agli sviluppi più recenti della teoria *queer*. Ciò che emerge in entrambi questi episodi – che hanno una valenza per l'appunto discontinua, ma credo anche esemplificativa di una certa retorica – è che la dicotomia femminismo/*queer* sembra articolarsi su un asse ‘temporale’. Il femminismo rappresenterebbe quindi il passato – con connotazione insieme positiva, come posizione di autorevolezza, e negativa in una retorica di progresso lineare che lo vedrebbe ‘superato’; mentre il *queer* sarebbe il futuro, anche qui con un posizionamento ambivalente, insieme più aggiornato ma anche ‘immaturato’ rispetto al dibattito politico.

Per me, come credo per molti studiosi³ che si sono formati con le teorie femministe e hanno poi trovato risonanti per il proprio lavoro gli strumenti offerti dalla riflessione *queer*, queste contrapposizioni rappresentano un conflitto impossibile da navigare, che richiede un posizionamento esclusivo ed escludente (da una parte o dall'altra), impraticabile dal punto di vista metodologico e profondamente problematico rispetto all'etica della ricerca e della storia personale. Quello che intendo proporre nelle prossime pagine è un mutamento del discorso che forma questi posizionamenti attraverso le suggestioni teoriche della temporalità *queer* che,

come quella postcoloniale, ha messo in discussione la linearità progressiva come modello di sviluppo. Per avvicinarmi alla questione intenzionalmente da una posizione ai margini, mi farò guidare programmaticamente da un testo ‘minore’: *Traps*, testo teatrale del 1977 della drammaturga britannica Caryl Churchill. Partendo dal presupposto che la distinzione tra testi teorici e creativi sia spesso più funzionale che strutturale, infatti, è possibile rintracciare in *Traps* un’intersezione tra approccio femminista e *queer* che al momento è difficile ritrovare nella riflessione critica; il suo status di testo minore fa sì che, a differenza di lavori più frequentati dagli studi su Churchill, a partire dai contemporanei *Cloud Nine* e *Top Girls*, questo non sia stato ancora rivendicato come rappresentativo da uno dei due schieramenti.

Capire se questo dipenda dal fatto di essere un testo meno noto (e pochissimo rappresentato), oppure proprio dalla difficoltà che presenta nell’essere inquadrato in un’unica cornice teorica, non è il mio obiettivo in questa sede; come scrive Lidia Curti seguendo una suggestione di Trinh T. Minh-ha, questa riflessione intende non “parlare di” ma “parlare dappresso” al testo,³ in particolar modo, vuole seguire la sua articolazione della temporalità e delle ‘trappole’ che innesca per esplorare uno spazio comune tra teorie femministe – da cui *Traps* è strutturato, per collocazione autoriale e storica – e *queer*, che Churchill qui come altrove anticipa dentro e grazie alla visione critica del femminismo. Rimettere in dialogo questo testo con il presente è quindi un modo per disinnescare la trappola dello sviluppo lineare e degli assi ereditari a favore del riconoscimento di genealogie multiple e percorsi intrecciati tra femminismo e *queer*.

“Cronopolitica dello sviluppo” e temporalità *queer*

“Un orologio in funzione sulla scena disturberà sempre. Sulla scena non è possibile attribuirgli il suo ruolo, che è quello di misurare il tempo” (Benjamin 2012, 33). Così scrive Benjamin in una nota del famoso saggio sull’opera d’arte nell’epoca della sua riproducibilità tecnica, mentre elabora una contrapposizione tra il tempo teatrale e quello della pellicola cinematografica. Se quest’ultimo si rivela affine a quello, altrettanto meccanico, scandito dall’orologio, lo stesso non può dirsi del tempo che prende forma nell’interazione tra oggetti e corpi attorici sulla scena; l’orologio, nel ricordare che il tempo della performance è ‘altro’ rispetto a quello cronologico, interferisce così con quel processo di soggettivazione temporanea – ossia limitata nel tempo, ma anche plasmata dal tempo scenico – che, in anni più recenti, Marco Pustianaz ha identificato come l’esperienza della spettatorialità (Pustianaz 2022).

Eppure, proprio un orologio – “[a] clock showing real time” (Churchill 1985, 73; tutte le didascalie sono in corsivo nel testo) – fa bella mostra di sé tra i molti oggetti che affollano la scena di *Traps*. Scritta nel 1976, lo stesso anno di *Light Shining in Buckinghamshire* e *Vinegar Tom*, questa *pièce* viene messa in scena solo dopo le prime di questi due testi, il 27 gennaio del 1977, in quel Royal Court che aveva già visto il debutto di *Owners* nel 1972 e vedrà il

successo di *Cloud Nine* due anni dopo (Gobert 2014, 167). Messo in ombra da questa ricca produzione coeva, *Traps* di fatto non viene mai più rappresentato in forma completa: l'unico tentativo resta quello del New York Theatre Workshop del 1993, una produzione in cui lo stesso attore interpretava una versione ridotta del testo insieme a *Owners*, lavorando sull'eco tra i personaggi dei due testi.⁴

Questa vita scenica così rarefatta può sicuramente essere attribuita a diversi fattori, tra cui l'essere contemporaneo a testi che hanno avuto maggior fortuna di pubblico e critica; tuttavia, c'è anche qualcosa di 'impossibile' nella materia scenica di *Traps* che rende il testo, per certi versi, 'resistente' alla sua stessa messa in scena. *Traps* resiste alla linearità temporale della rappresentazione: l'orologio nella scenografia tematizza, secondo la suggestione di Benjamin, il potere della progressività, ed enfatizza nel contrasto la temporalità impossibile di ciò che accade sul palcoscenico. Si tratta di una questione che, in termini generali, riguarda la performance teatrale nel suo insieme: la rappresentazione in teatro si svolge infatti sempre 'in tempo reale' (quello in cui si dipana la messa in scena) e richiede però la sua sospensione in favore dello spazio-tempo creato dalla compresenza dei corpi, quelli attoriali e insieme quelli del pubblico, nella dimensione performativa (vedi Fischer-Lichte 2008, 98). Il teatro naturalistico di matrice ottocentesca mette in atto una rimozione della prima temporalità a favore della seconda, immergendo pubblico e performer completamente nel tempo performativo; la produzione femminista britannica degli anni Settanta, Churchill inclusa, si ispira invece a Brecht, sollecitando effetti di straniamento non solo per mettere in discussione il linguaggio teatrale dominante, ma anche al fine di creare le condizioni per un'azione politica, di cui il teatro è allo stesso tempo veicolo e rappresentazione (vedi Dolan 2012, xiv; e Reinelt 1990). Una delle tecniche di straniamento più comuni è proprio l'esposizione della doppia temporalità del teatro: ciò accade, in testi come *Cloud Nine* o *Light Shining in Buckinghamshire*, con l'inserimento di numeri musicali che sospendono il tempo diegetico della narrazione.

In *Traps*, invece, è l'orologio in scena a impedire al pubblico di dimenticare che il tempo scorre unidirezionalmente, anche se sulla scena le vicende si susseguono in maniera frammentaria e scollegata: mentre le lancette dell'orologio continuano inesorabilmente il loro movimento, scandendo così il passare del tempo dall'inizio alla fine della performance, in scena le azioni si ripetono, si disfano, e si susseguono in maniera illogica. Fin dalle prime battute, il testo attira l'attenzione sulle coordinate spazio-temporali dell'azione: il tempo non scorre sistematicamente, dilatato com'è dall'attesa del fine settimana che scandisce le vite intrappolate nel lavoro salariato, in quello che sembra un anonimo appartamento della Londra di fine anni Settanta. "I've been looking forward to Saturday since Sunday night," risponde Syl, giovane madre alienata dal lavoro di cura, ad Albert, che cerca di arginare le sue recriminazioni invocando l'approssimarsi del weekend: "Come on, love. Saturday day after tomorrow"

(Churchill 1985, 76). Lo scambio tra Albert e Syl è di una normalità angosciante, e tocca diversi temi cari al femminismo di seconda ondata; la prima ‘trappola’ è infatti quella in cui vive questa coppia e in particolar modo Syl, intrappolata nel suo ruolo di madre:

Syl: Because it's completely impossible for you to give up work and look after her and me go out to work for a bit.

Albert: That's right.

Syl: And why?

Albert: I'd go mad.

Syl: And me?

Albert: I'm not saying it's fair. Just a fact. (Churchill 1985, 76)

L'atmosfera richiama, e in parte cita direttamente, la drammaturgia naturalistica di stampo socialista di *Look back in Anger* di John Osborne (1956) o *A Taste of Honey* di Shelagh Delaney (1958), testo che anticipa molte questioni care al successivo teatro femminista; e infatti nella claustrofobia che Syl esprime rispetto alla vita domestica c'è tutta la ribellione alla “mistica della femminilità” denunciata da Betty Friedan in *The Feminine Mystique* (1963), che informa molta della produzione di Churchill alla fine degli anni Settanta (Luckhurst 2009, 50).

Secondo Foucault, “l’incasellamento analitico del tempo” (2014, 76) è uno degli elementi che disciplinano i corpi e permettono al sistema del capitale di metterli al servizio della produzione – incluse la produzione della vita e quella del sapere. Sono diverse le cornici critiche che hanno problematizzato il progresso lineare come modello di sviluppo, denunciandone la forza egemonica e la naturalizzazione di gerarchie funzionali all’esercizio di rapporti di potere; tra di esse anche la teoria postcoloniale, con la sua critica allo storicismo come dispositivo di sottomissione delle colonie, considerate ‘arretrate’ nel tempo proporzionalmente alla loro distanza spaziale dalla madrepatria (Chakrabarty 2000, 7). L’obiettivo della distorsione temporale in *Traps* è appunto quello di svelare questo incasellamento, minarne l’autorevolezza, e denunciarne l’artificialità e la violenza sui corpi. Il tempo emerge così come una struttura pervasiva di potere, che Elizabeth Freeman definisce la “chronopolitics of development” (2005, 57), una struttura egemonica che riconosce programmaticamente alcune identità come più ‘avanzate’ di altre:

Most intimately, some human experiences officially count as a life or one of its parts, and some don't. Those forced to wait or startled by violence, whose activities do not show up on the official time line, whose own time lines do not synchronize with it, are variously and often simultaneously black, female, queer. (Freeman 2005, 57)

La selezione di esperienze che ‘contano’ (e di converso, quelle che non contano) per definire il valore delle vite umane non avviene in base a criteri neutri; al contrario, essa va a privilegiare quegli elementi più accessibili a vite privilegiate – non nere, non femminili, non *queer*. In questa accezione, ‘*queer*’ include ma non si riduce alla definizione di sessualità e modelli di relazione

alternativi, e rimanda alla questione più complessa su cosa renda significativa una vita, affrontata da Judith Butler in *Precarious Life* (2004). E infatti l'approccio di Freeman è chiaramente intersezionale, e unisce gli strumenti della critica postcoloniale a quelli della teoria *queer*, e in particolar modo alla definizione di 'tempo *queer*' elaborata in *In a Queer Time and Place* (2005) da Jack Halberstam. Qui, Halberstam sostiene che queste temporalità eccentriche nascono dalla crisi dell'AIDS e dal modo in cui questa ha colpito le comunità gay; tuttavia, il loro significato supera questo momento storico e registra efficacemente le vite *queer* che vivono al di fuori della matrice eteronormativa: "Queer subcultures produce alternative temporalities by allowing their participants to believe that their futures can be imagined according to logics that lie outside of those paradigmatic markers of life experience – namely, birth, marriage, reproduction, and death" (2005, 2).

È inevitabile notare l'eco, se non la filiazione diretta (e certo è forte la tentazione di tracciare una genealogia), del femminismo di seconda ondata: non solo Betty Friedan, ma anche la Eva Fíges di *Patriarchal Attitudes: Women in Society* (1970), e altre che si battevano contro il destino riproduttivo delle donne al servizio degli stati-nazione. Freeman riprende la stessa critica contro le 'linee temporali ufficiali' che registrano solo alcuni eventi come significativi, come nascite, matrimoni, e morti, escludendo la gravidanza di altre occasioni (tra cui Freeman annovera iniziazioni, amicizie e contatti con i morti), e valutandone l'importanza a seconda del soggetto, per cui alcune nascite (o matrimoni, o morti) sono più valide e significative di altre. Contro questa egemonia valoriale, Freeman elabora una "erotohistoriography": "a politics of unpredictable, deeply embodied pleasures that counters the logic of development" (1970, 59). L'erotostoriografia non segue il modello lineare della storiografia tradizionale; al contrario lavora in quelli che Elizabeth Grosz definisce "nicks of time": interruzioni, discontinuità nel flusso previsto delle cose, che rendono percepibile la materialità del tempo: "[Time] is a kind of evanescence that appears only at those moments when our expectations are (positively or negatively) surprised. We can think it only when we are jarred out of our immersion in its continuity, when something untimely disrupts our expectations" (Grosz 2004, 5).

Appunti per un'erotostoriografia femminista *queer*

È possibile elaborare un'erotostoriografia femminista *queer*? È possibile sfuggire alle trappole della progressività ed elaborare una narrazione che non proceda in maniera lineare, dal femminismo 'storico' all'irruzione e interruzione (necessariamente traumatica?) del *queer*, ma che tracci con intento politico gli imprevedibili piaceri che emergono nel contatto di corpi critici insieme femministi e *queer*?

La chiusura di *Traps*, nella sua dimensione utopica e poetica, sembra offrire una risposta positiva. Dopo essersi inseguiti, scontrati e intrecciati in una miriade di percorsi non lineari, i sei personaggi procedono a un rituale bagno collettivo in una vasca posta al centro del

palcoscenico, seguito da un pasto in comune: “*They are increasingly happy so that gradually, each separately, they start to smile*” (Churchill 1985, 125). Questa è una conclusione ‘impossibile’, sia in senso materiale date le difficoltà di avere una vasca piena in scena, e sei performer disponibili a dividerne l’acqua,⁵ sia in senso narrativo, perché questo momento non arriva come risoluzione dei conflitti emersi nei due atti che compongono il testo. E questo perché tali conflitti mutano imprevedibilmente, dato che i quattro uomini (Jack, Albert, Del e Reg) e le due donne (Syl e Christie) che ne abitano la scena sono legati da un insieme variabile di relazioni in cui solo due restano stabili durante tutto il testo, quelle descritte nelle *dramatis personae*: “Jack is Christie’s younger brother, and Reg is her husband” (Churchill 1985, 72).

Da questa configurazione nasce anche quello che, in una struttura narrativa convenzionale, sarebbe l’*inciting incident* della vicenda: mentre Albert e Syl litigano sulla presa in carico della loro bambina davanti al loro coinquilino Jack, arriva a sorpresa Reg, alla ricerca della moglie che se n’è andata di casa nel bel mezzo della notte. I due dialoghi, tra Reg e Jack e tra Albert e Syl, procedono separatamente; i primi due discutono della fuga di Christie, con Jack che insinua di averla ‘fatta venire’ utilizzando una sorta di condizionamento mentale, mentre la coppia continua a parlare del proprio *ménage* e del desiderio di Syl di avere un bambino prima che sia troppo tardi: “I’m thirty next week. I think ‘Where am I getting?’ [...] If I haven’t had a child in the next five years, I’m not likely to have one at all. That’s okay. [...] If I make up my mind to come off the pill, I’ve made up my mind” (Churchill 1985, 82). Eppure, all’inizio Syl, come si è visto, ha una bambina piccola, che piange e non la fa dormire, e rispetto alla quale mostra chiari sintomi di una depressione post-parto che potrebbe avere gravi conseguenze: “I give her a shake, Albert. Not hard but... a shake. She screamed so hard I had to put her down, I didn’t know what to do” (75). Qualche momento dopo, Jack chiude la porta dell’appartamento per impedire a Reg di allontanarsi: “*Jack locks the door and puts the key in his pocket*” (80). Ma quando Albert fa per uscire, con una pila di vestiti appena stirati da Syl, la porta si apre regolarmente, perché come segnala la didascalia, “*the door’s not locked*” (82). Quando Reg prova ad uscire, invece, la porta è ancora chiusa: “*Reg tries the door. It’s locked*” (83); e Reg riuscirà a uscire solo quando Albert rientrerà, alcune battute dopo, con ai piedi dei calzini spaiati che Jack si è appena sfilato.

E quindi, Syl ha o non ha un figlio – con Albert, oppure con Jack, con il quale si scambia un bacio all’uscita di Albert? E la porta è chiusa o non è chiusa? La trappola sarebbe credere che la risposta a queste domande sia univoca: che la porta possa essere solo aperta oppure chiusa, e che Syl possa solo essere oppure non essere madre. Perché, come spiega Churchill nella nota al testo – e come il pubblico scopre man mano che il tempo del dramma scorre insieme al tempo cronologico segnato dall’orologio sulla scena – *Traps* è un ‘oggetto impossibile’:

it is like an impossible object, or a painting by Escher, where the objects can exist like that on paper, but would be impossible in life. In the play, the time, the place, the characters' motives and relationships cannot all be reconciled – they can happen on stage, but there is no other reality for them. [...] The characters can be thought of as living many of their possibilities at once. There is no flashback, no fantasy, everything that happens is as real and solid as everything else within the play. (Churchill 1985, 71)

La solidità mutevole degli oggetti rispecchia quella delle relazioni e delle emozioni dei personaggi. La porta può essere chiusa e dopo pochi attimi aperta senza che nessuno l'abbia sbloccata, i vestiti appena stirati possono rientrare bagnati e sgualciti come se fossero stati ritirati in quel momento, e un paio di calzini spaiati tolti da Jack possono apparire ai piedi di Albert senza che lui li abbia indossati. E allo stesso modo Syl può avere e poi non avere una bambina con Albert – e poi essere incinta per la prima volta nel secondo atto, ma di Jack – e Del, precedente coinquilino di Syl, Albert e Jack (e forse di Christie), può arrivare all'improvviso facendo una scenata, poi uscire per andare a cercare Reg (che nel frattempo è andato al pub), e rientrare ripetendo la stessa battuta e nello stesso stato d'animo, come per la prima volta – *“Del comes in exactly as before”* (Churchill 1985, 99).

Le aspettative disattese in *Traps* coinvolgono in maniera interdependente la sequenza logica degli eventi e le relazioni tra i diversi membri della comunità. Il copione eterosessuale di Syl e Albert, da un lato, e di Reg e Christie dall'altro, 'esposto' come tema nelle prime battute, si dissolve infatti in un intreccio di relazioni contingenti e mutevoli che rompono le convenzioni della famiglia nucleare ed eteronormativa. Così, la coppia formata da Syl e Albert include in qualche modo Jack, non senza difficoltà da parte di Albert, che in alcuni momenti esprime una posizionalità chiaramente eteronormata: “I don't take a literal view of marriage. I don't expect forsaking all others. But you [Syl] and Jack are in danger of making me feel irrelevant” (Churchill 1985, 97). Tuttavia, non solo Jack ha appena raccontato a Christie che “Syl and I got married. [...] Since she's pregnant, we thought why not” (92-93), ma prima ancora la relazione affettiva principale sembrava quella tra Jack e Albert:

Albert: I've given up a wife and children.

Jack: Yes, but for what?

Albert: For you mainly.

Jack: Because you met me. [...]

Syl: Don't blame Jack.

Albert: He could at least believe I love him. (Churchill 1985, 85)

A sua volta Del, nel suo attacco d'ira durante il primo atto, bacia Albert, mentre all'inizio del secondo atto lo vediamo in atteggiamento intimo con Christie, con la quale dichiara di aver convissuto in un passato non meglio definito. Sarebbe sterile fare un elenco dei momenti del testo in cui ogni personaggio mostra di essere in una relazione affettiva e sessuale con uno o più altri: il principio che muove l'azione di *Traps* è infatti proprio l'impermanenza e l'imprevedibilità delle relazioni che legano tra loro i corpi in scena.

Questa mutevolezza, identitaria e relazionale, sembra mettere in scena proprio quella fluidità che spesso si imputa alla teoria *queer*: nella lezione summenzionata, von Flotow criticava la proliferazione delle identità di genere possibili, tutte potenzialmente opzionabili attraverso procedimenti di chirurgia estetica e/o posizionamenti del tutto autarchici. Il testo di Churchill sicuramente mette a valore la potenzialità liberatoria del gioco, tematizzato anche negli oggetti di scena: 13 personaggi sono ripetutamente impegnati (con diversi gradi di successo) in solitari e giochi di prestigio con le carte, e sul pavimento è presente un puzzle a cui ognuna periodicamente aggiunge qualche pezzo. Il puzzle, che riappare sulla scena all'inizio del secondo atto "*as it was in the end of Act I*" (Churchill 1985, 102), e l'orologio che segna l'ora reale rappresentano materialmente quella linearità progressiva che la narrazione di *Traps* smantella con le sue temporalità *queer*: non solo i rapporti affettivi si riconfigurano continuamente, ma anche quegli eventi impossibili da disfare una volta avvenuti – le 'trappole' della nascita e della morte – sovvertono l'ordine 'naturale' degli eventi: e quindi Syl può avere una bambina, poi desiderare un figlio, poi di nuovo avere una bambina, e poi ancora essere incinta apparentemente per la prima volta; Albert può essersi suicidato prima dell'inizio del secondo atto, vittima delle proprie paure oppure dei servizi segreti,⁶ e poi entrare sporco di terra dichiarando di essersi dedicato tutto il giorno al giardinaggio.

Tuttavia, quanto questa fluidità sia in grado di disinnescare le trappole normative imposte dal modello di sviluppo progressivo resta una questione programmaticamente aperta. In una delle (rare) interviste concesse sul proprio lavoro, Churchill afferma che *Traps* è un testo "about attempting to live communally" (cit. in Gobert 2014, 176); e la scena conclusiva sembra celebrare una comunione relazionale e affettiva in cui tutti cedono all'abbraccio collettivo. Ma, come spesso in Churchill, le contro-narrazioni esprimono allo stesso tempo potenziale utopico ed evidenti limiti materiali: come sostiene il Del arrabbiato e deluso del primo atto, "Utopia means nowhere, right?" (Churchill 1985, 87). Del, che all'inizio del secondo atto confessa a Christie di aver violentato e ucciso una donna e in diversi momenti mostra sintomi di paranoia, incarna il rimosso violento – allo stesso tempo vittima e carnefice – dell'utopia, e insieme la testimonianza materiale che la storia finisce ripetendosi, in un movimento allo stesso tempo lineare e circolare che è quello del nastro di Möbius:

Settlers fled to America from persecution. Away from the tyrannies of governments and religions. New World. Think of the longing that got them on to those ships. Brotherhood, vision, pursuit of happiness. And what do they do soon as they get there? Slaughter Indians. [*Del starts making a Möbius strip.*] [...] And we were the settlers. And we were the Indians. Bloody massacre. And I still get that vision. I get on ships. But now I know at the same time how it ends. (Churchill 1985, 87)

La Storia come eterno presente, passato che non passa; e questo vale anche per le storie individuali, in cui la fuga dalle relazioni di potere sembra solo condurre da una trappola all'altra. Come nei quadri di Escher, o nei canoni di Bach in cui ogni tema si ripete con infinite variazioni

ma all'interno di una struttura circolare, in *Traps* i personaggi non hanno una storia pregressa definita, un'individualità basata sulla memoria, ma ripercorrono ognuno un proprio motivo narrativo (vedi Jernigan 2004, 30). Le paranoie di Albert e Del, la violenza di Del e Reg, la dipendenza affettiva di Jack sono temi che, dopo essere stati esposti nelle prime scene, riaffiorano periodicamente, seppure in relazioni diverse; ma l'apparente inesorabilità delle trappole emerge soprattutto nelle due personagge della pièce, Christie e Syl.

È in questi due dispositivi scenici di marca femminile che le cornici delle politiche femministe e del pensiero *queer* si incrociano, non in maniera risolutiva ma rafforzandosi a vicenda nella capacità ermeneutica dei rapporti di potere. Christie è intrappolata nelle due uniche relazioni esplicitate nelle *dramatis personae*, e per quanto cerchi di intessere relazioni significative con gli altri personaggi e con Syl, le sue traiettorie resteranno sempre subordinate a questi due legami: quello violento e possessivo con il marito, e quello di profonda dipendenza con Jack. Costui, sia nel primo che nel secondo atto, insiste sulla propria abilità di 'farla venire', di convocarla sulla scena:

Christie: You did not bring me.

Jack: Yes I did.

Christie: It was my decision.

Jack: It would feel that to you, yeah.

Christie: It was me decided to come. And you picked up on that and knew I was coming.

Jack: No.

Christie: You can read my mind, all right, I'll give you that. You cannot make my mind up.

Jack: Yes I can.

Christie: No.

Jack: Well, I did, so.

Christie: You did not.

Del: Sounds like simple synchronicity. Nothing to get angry about. (Churchill 1985, 95-96)

Christie incarna materialmente un destino eterodiretto, in cui i desideri – quello di sfuggire al marito violento, ma anche quello più banale di entrare in casa per prendere le sigarette, nel secondo atto – non sono suoi ma rispondono ai desideri altrui, incluse (in senso meta-teatrale) le esigenze del copione.

La dicotomia maschile/femminile resta quindi, nella visione femminista di Churchill, una differenza primaria nella produzione di significato; come sostiene Gobert, "Syl and Christie's 'many possibilities' seem startlingly limited and conventionally gendered; the pain which Reg needs to 'know he's alive' disturbingly seems to leave bruises on Christie's back, and, in a world outside time, the ironing needs doing even more often than in our own" (2014, 113). Di converso, però, i corpi che la narrazione definisce come femminili emergono anche come più sovversivi rispetto alla trappola del tempo lineare. Christie letteralmente inverte la parabola della violenza domestica, perché può mostrare i segni delle percosse di Reg all'inizio del secondo atto, poi essere picchiata dallo stesso Reg, e infine spogliarsi durante l'ultima scena

senza mostrare alcun livido: “*Christie undresses. She no longer has any bruises on her back*” (Churchill 1985, 123). Syl, invece, è sempre proiettata in qualche forma di destino riproduttivo, e se alla fine la cura delle bambine sembra condivisa da tutto il gruppo – realizzando l’aspirazione di Jack che quello che Syl ha in grembo sia “a communal baby” (108) – il corpo riproduttivo è sempre il suo.⁷ In qualche modo, nemmeno nella moltiplicazione di potenzialità offerte dalle temporalità *queer* il corpo che ha potere riproduttivo riesce completamente ad affrancarsi dall’esigenza esterna che le assegna il compito di generare la vita umana, e la trappola più difficile da disinnescare sembra proprio quella della biologia.

Tuttavia, come scrive Grosz in apertura di *Nicks of Time*, la biologia non è un terreno stabile su cui ergere vecchi o nuovi binarismi; al contrario, è un impulso alla trasformazione:

Biology does not limit social, political, and personal life: it not only makes them possible, it ensures that they endlessly transform themselves and thus stimulate biology into further self-transformation. The natural world prefigures, contains, and opens up social and cultural existence to endless becoming; in turn, cultural transformation provides further impetus for biological becoming. (Grosz 2004, 1-2)

Questa potenzialità infinita di cambiamento è incarnata, in *Traps*, dall’3 divers’3 bambin’3 evocat’3 in scena. È Elin Diamond a offrire una lettura metateatrale di *Traps*, leggendo nella scena finale una rinascita simbolica che riscrive la chiusa di *Sei personaggi in cerca d’autore*, dove il Bambino muore nel laghetto (vedi Diamond 1997, 87). In contrapposizione al Bambino morto della famiglia disfunzionale e nevrotica di Pirandello, in *Traps* invece proliferano bambin’3 che sono e non sono l’3 stess’3, e il cui genere muta continuamente: la *baby* di cui Syl si prende cura nel primo atto infatti è esplicitamente di sesso femminile: “She kept waking up all afternoon” (Churchill 1985, 74). Nessuno però può dire se questa bambina sia *the babe* a cui Albert si riferisce quando parla del triangolo amoroso tra sé stesso, Jack e Syl – “Think of the babe” (97) – o *the baby* di cui Syl chiede notizie a Christie nelle ultime battute del primo atto – “Christie, where is the baby?” (101). Potenzialmente sia maschio che femmina è invece *the baby* che Syl porta in grembo nel secondo atto: “It isn’t either sex before it’s born” (108); mentre il *baby* di cui Syl, Albert e Del discutono alla fine del secondo atto è invece identificato con il pronome maschile: “He cried a bit this afternoon, but no, he’s fine” (122).

Quest’3 bambin’3 sono il corpo futuro, ma anche presente e passato, che resiste alla progressività del tempo lineare per offrirsi come *locus* di infinite possibilità. Questo riverbera sui corpi in scena e sulla loro (collettiva) capacità di riproduzione e cura: e infatti nella scena della vasca l’3 personagg’3 si lavano a vicenda, indipendentemente dal genere sessuale o dalle relazioni più o meno conflittuali che l’3 hanno intrappolati durante il dramma. Insieme ad oggetti come la pianta che si rigenera o la ciotola continuamente rotta e riparata (e a differenza del puzzle e dell’orologio), questi corpi attorici sono significanti multipli, allo stesso tempo materiali e metamorfici, dell’erotografia femminista e *queer* di Churchill; e la loro ostensione finale, nel

rituale del bagno, mette in scena la potenza della loro materialità 'svestita' dal ruolo, dall'3 personaggio.

Nell'unico dialogo che le vede protagoniste da sole, Syl e Christie si rimbalzano più volte la stessa domanda, "What shall I do?" (Churchill 1985, 115); ma nessuna delle due è in grado di rispondere all'altra. Cosa fare, dunque, di questo corpo femminista, ancora così eloquente ma sempre a rischio di restare intrappolato nella propria storia culturale? E cosa fare del corpo *queer* che abita il dibattito attuale, per non relegarlo a un futuro che è di fatto una rimozione dal presente? *Traps* traccia la fisionomia di un dialogo insieme impossibile e necessario, in cui l'utopia si affranca dalle costrizioni del reale per dargli una forma che si adatti a tutti i corpi che la abitano; non pretende di risolvere i conflitti, ma ne postula la possibile convivenza in una forma armonica per tutte le soggettività coinvolte, nella creazione di un mondo in cui le trappole della tensione normativa sono ancora da disinnescare.

Note

¹ *Orlando, ma biographie politique* (Les Films du Poisson e 24images, 2023) ha partecipato a diversi festival cinematografici internazionali (compresa la Festa del Cinema di Roma) e ha vinto il Teddy Award come miglior documentario al Festival Internazionale di Cinema di Berlino.

² Campo che ha di fatto fondato, insieme ad altre, all'inizio degli anni '90; si veda ad es. von Flotow 1991.

³ Curti 2004, 10; in *Reassemblage*, Trinh scrive: "I do not intend to speak about/ Just speak near by" (Trinh 1992, 96).

⁴ Non restano molte tracce di questa sperimentale messa in scena: si rimanda alla recensione coeva di Mel Gussow (1993), e a Gobert (2014, 175).

⁵ Trattasi, naturalmente, di una difficoltà e non di una impossibilità materiale, soprattutto se si considerano gli sviluppi della *performance* artistica e teatrale dagli anni Settanta (dal Living Theatre a Jan Fabre ed Emma Dante), in cui il corpo attorico è sempre più esposto nella propria materialità (vedi Fischer-Lichte 2008, 105 e seguenti); tuttavia, il finale di *Traps* resta una scena non facile da allestire, e richiede una formazione che va oltre le necessità più comuni del teatro di prosa.

⁶ In uno scenario da Guerra Fredda, dall'inizio Albert ha paura di essere pedinato o che i suoi colleghi di lavoro vogliano incastrarlo come dissidente politico: "What he's doing is try to find out if I belong to any political party" (Churchill 1985, 73). In seguito, Del lo prende in giro per l'apparente inutilità delle sue attività sediziose: "Changing it are you? Imperceptibly? It didn't strike me the minute I arrived. Albert's pamphlets and meetings are making all the difference" (89).

⁷ In realtà, non è chiaro se il bambino menzionato alla fine del secondo atto sia il figlio biologico di Syl: ma il fatto che è lei a introdurlo nella conversazione la identifica comunque come colei che "produce," anche solo discorsivamente, anche questo bambino.

Riferimenti

Benjamin, Walter. 2012 (1935-36). "L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica". In *Aura e choc. Saggi sulla teoria dei media*, a cura di Andrea Pinotti e Antonio Somaini, 17-49. Torino: Einaudi.

Chakrabarty, Dipesh. 2000. *Provincializing Europe: Postcolonial Thought and Historical Difference*. Oxford: Princeton University Press.

Churchill, Caryl. 1985. "Traps." In *Plays I. Owners. Traps. Vinegar Tom. Light Shining in Buckinghamshire. Cloud Nine*, 69-125. Londra e New York: Bloomsbury.

Curti, Lidia. 2004. "Corpi prigionieri, anime in movimento." In *La nuova Shahrazad. Donne e multiculturalismo*, a cura di Lidia Curti et al., 7-22. Napoli: Liguori.

- Diamond, Elin. 1997. *Unmaking Mimesis. Essays on Feminism and Theatre*. Londra: Routledge.
- Dolan, Jill. 2012 [1988]. *The Feminist Spectator as Critic*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Figes, Eva. 1987. *Patriarchal Attitudes: Women in Society*. New York: Persea Books.
- Fischer-Lichte, Erika. 2008. *The Transformative Power of Performance: A New Aesthetics*. London: Routledge.
- Flotow, Louise von. 1991. "Feminist Translation: Contexts, Practices and Theories." *TTR: Traduction, Terminologie, Redaction* 4 (2): 69-84.
- Foucault, Michel. 2014 [1976]. *Sorvegliare e punire. Nascita della prigione*. Torino: Einaudi.
- Freeman, Elizabeth. 2005. "Time Binds, or, Erotohistoriography." *Social Text* XXIII (3-4): 84-85.
- Friedan, Betty. 2013 [1963]. *The Feminine Mystique*. New York: W.W. Norton & Company.
- Fusini, Nadia. 2023. "Virginia Woolf «prima scrittrice non binary della letteratura occidentale»? No, thanks." Post di Facebook, 18 Agosto. <https://www.facebook.com/photo?fbid=778016654325164&set=a.131037435689759>. Ultimo accesso 28 settembre 2023.
- Gobert, R. Darren. 2009. "On performance and selfhood in Caryl Churchill." In *The Cambridge Companion to Caryl Churchill*, a cura di Elaine Aston and Elin Diamond, 105-124. Cambridge: Cambridge University Press.
- . 2014. *The Theatre of Caryl Churchill*. Londra e New York: Bloomsbury.
- Grosz, Elizabeth. 2004. *In the Nick of Time: Politics, Evolution, and the Untimely*. Durham e Londra: Duke University Press.
- Gussow, Mel. 1993. "Review/Theater; Caryl Churchill's Early View of Life." *The New York Times*, 12 aprile. <https://www.nytimes.com/1993/04/12/theater/review-theater-caryl-churchill-s-early-view-of-life.html>. Ultimo accesso 28 settembre 2023.
- Halberstam, Jack. 2005. *In a Queer Time and Place: Transgender Bodies, Subcultural Lives*. New York e Londra: New York University Press.
- Jernigan, Daniel. 2004. "Traps, Softcops, Blue Heart, and This Is a Chair: Tracking Epistemological Upheaval in Caryl Churchill's Shorter Plays." *Modern Drama* 47 (1): 21-43.
- Luckhurst, Mary. 2014. *Caryl Churchill*. Londra: Routledge.
- Preciado, Paul B. 2023. "Un genere tutto per sé." *Internazionale*, 15 agosto. <https://www.internazionale.it/opinione/paul-preciado/2023/08/15/virginia-woolf-genere>. Ultimo accesso 28 settembre 2023.
- Pustianaz, Marco. 2022. *Surviving Theatre: The Living Archive of Spectatorship*. Londra: Routledge.
- Reinelt, Jeanelle. 1990. "Beyond Brecht: Britain's New Feminist Drama." In *Performing Feminisms: Feminist Critical Theory and Theatre*, a cura di Sue-Ellen Case, 150-159. Baltimora: Johns Hopkins Press.
- Trinh T. Minh-ha. 1992. "Reassemblage." In *Framer Framed: Film Scripts and Interviews*, 95-108. New York e Londra: Routledge.

Serena Guarracino is Associate Professor of English Literature at the University of L'Aquila. Her research interests encompass theatre in English with a focus on theatre translation and adaptation, and *queer* literature and performance, with a methodological preference for gender and cultural studies. Her work on the reception of 'opera' in contemporary English-speaking culture is published in *La primadonna all'opera. Scrittura e performance nel mondo anglofono* (2010) and *Donne di passioni. Personagge della lirica tra differenza sessuale, classe e razza* (2011), as well as in several essays in journals and collections. Her work on feminist translation for the theatre resulted in the Italian translation of Caryl Churchill's *Traps* and the book *La traduzione messa in scena. Due rappresentazioni di Caryl Churchill in Italia* (2017). E-mail: serena.guarracino@univaq.it