

SERENA GUARRACINO

«Come muovermi nel mio corpo da uomo»: ¹ *il corpo maschile travestito nel teatro inglese, dai ragazzi attori a Caryl Churchill*

*La memoria evoca l'erotizzazione del passato.*²

Il passato come corpo erotico, oggetto di continui travestimenti e svelamenti, è in questo contributo un corpo maschile vestito in abiti femminili,³ che mette in scena in maniera consapevole, per sé stesso e per il pubblico, la diffrazione tra il genere sessuale del corpo attorico da un lato e, dall'altro, l'identità di genere iscritta su di esso da quella «macchina cibernetica»⁴ che è il teatro. Sono molte le tradizioni teatrali in tutto il mondo che mettono a valore questa significazione della differenza sessuale; una prassi conseguente, in numerosi casi, all'oscenità percepita del corpo femminile, a cui non

1 Caryl Churchill, *Il ritorno di Dioniso*, in *Teatro V. Non non non non non abbastanza ossigeno. Gatto vinagro. Ancora tre notti insonni. Il ritorno di Dioniso. Foresta folle. Ding dong*, Spoleto, Editoria & Spettacolo, 2018, p. 242 (da ora in poi le pagine sono in parentesi nel testo).

2 Iain Chambers, *Sulla soglia del mondo. L'altrove dell'Occidente*, tr. it., Roma, Meltemi, 2003, p. 128.

3 Chi scrive è cosciente delle complessità insite nel proprio uso dei termini “maschile” e “femminile”, che si muovono in una zona ibrida tra la sessuazione basata sulle caratteristiche biologiche del corpo e la sua declinazione sociale e performativa. Sarebbe impossibile qui sciogliere i complessi nodi teorici e terminologici sollevati da queste denominazioni; ritengo solo di dover precisare che la definizione di corpo attorico “maschile” indica qui in senso generico corpi cosiddetti AMAB (Assigned Male At Birth), e di conseguenza socializzati come tali, sui quali il travestimento femminile attiva appunto una differenza significativa in senso performativo.

4 Roland Barthes, *Letteratura e significazione* (1963), in Id., *Saggi critici*, tr. it. di Lidia Lonzi, Torino, Einaudi, 1972, p. 343.

di rado è stato proibito di abitare lo spazio scenico.⁵ E tuttavia, se si è potuto far a meno del femminile corporeo, ben più complessa se non impossibile è la sua rimozione dal dispositivo narrativo e di rappresentazione; con la conseguenza che sono stati corpi identificati come maschili a doversi assumere l'onere di vestire i panni delle personagge sulla scena.⁶

Tra queste tradizioni di *cross-dressing*, il teatro rinascimentale inglese assume un ruolo simbolico particolarmente ingombrante, soprattutto se si guarda al canone shakespeariano: Shakespeare resta infatti tuttora l'“incipit obbligatorio”⁷, la “protesi dell'origine”⁸ di ogni scrittura in lingua inglese, soprattutto se per la scena. E tuttavia solo tra gli anni '80 e '90 del Novecento, attraverso la lettura dirompente degli studi di genere e poi degli studi *queer*, si è cominciato a studiare il teatro di Shakespeare come un teatro *travestito* in cui tutte le parti femminili, nessuna esclusa, erano interpretate da uomini, o meglio da ragazzi attori che incarnavano lo spazio liminale tra il corpo prepubere e quello adulto, oltre che quello tra maschile e femminile. Sono state per prime queste letture critiche a mostrare come, lungi dal rimuovere questa discrepanza, la drammaturgia shakespeariana spesso la tematizza, soprattutto nelle commedie; qui il corpo maschile nascosto sotto il costume femminile si insinua nel linguaggio e nell'azione, nei giochi di parole così come nei molteplici travestimenti e svelamenti.

Possiamo quindi pensare al corpo travestito del ragazzo attore come ad un “archivio” nel doppio senso derridiano di luogo di

5 Basti menzionare che il teatro dell'antica Grecia prevedeva solo attori, così come il teatro kabuki (in cui la figura dell'*onnagata*, l'attore specializzato in parti femminili, è tuttora istituzionalizzata); l'opera cinese presenta una situazione simile, mentre l'utilizzo di cantanti castrati nell'opera barocca, pur non essendo limitato alle parti femminili (e in questo, come vedremo, similmente al caso dei ragazzi attori), nasce dall'esclusione delle donne dalla scena.

6 Qui e in seguito (come già in miei precedenti lavori) farò uso del neologismo “personaggia”, nato in seno al lavoro critico della Società Italiana delle Letterate per indicare personaggi che «nascono da narrazioni che lasciano apparire gli effetti innumerevoli della fine degli stereotipi di genere e dei cambiamenti sociali e culturali di cui sono protagonisti donne e uomini», cfr: Nadia Setti, *Personaggia, personagge*, «Altre Modernità», 2014, n. 12, p. 205; non solo quindi personaggi a cui è attribuita un'identità di genere femminile, ma in cui questa è tematizzata, come avviene nei casi di *cross-dressing* analizzati nel testo.

7 Come lo definisce Lidia Curti nel suo *A Foreign Question*, «Anglistica», 6, 2002, n. 2; 7, 2003, n.1, p. 6; qui e di seguito, tutte le citazioni da fonti in inglese, se non diversamente specificato, sono in traduzione mia.

8 Secondo il sottotitolo del noto saggio di Jacques Derrida, *Il monolinguisma dell'altro*, tr. it., Milano, Raffaello Cortina Editore, 2004 (titolo originale: *Le monolinguisme de l'autre: Ou la prothèse d'origine*).

dimenticanza (una pratica da “archiviare” nel passato) ma anche un’origine alla quale non si può che tornare continuamente, affetti da quel desiderio o “mal d’archivio” di cui il filosofo franco-algerino parla nell’omonimo saggio.⁹ E infatti questo corpo non solo continua ad infestare la scena shakespeariana anche nelle sue traduzioni presenti, ma apre una prospettiva diacronica rispetto a quelle pratiche teatrali del secondo Novecento che, sotto la spinta di un anti-naturalismo di matrice brechtiana,¹⁰ riscoprono la scena rinascimentale come luogo dell’artificio. Il teatro rinascimentale e quello novecentesco condividono quindi il corpo maschile travestito, non secondo una dinamica lineare di modello e imitazione, ma in un intreccio ben più complesso di ritorni e riecheggiamenti che trovano nel *queer* una matrice teorica comune. È infatti la teoria *queer* (a partire da Judith Butler) a guardare al *cross-dressing* come una messa in scena dell’artificio nella performance dei generi: questo corpo travestito diventa luogo di dialogo tra la scena shakespeariana e quella contemporanea, che condividono così l’effeminatezza –qui intesa come messa in scena del femminile su un corpo maschile– come detonatore per una più ampia crisi delle categorie binarie.

Sarebbe impossibile in questa sede pretendere di offrire una panoramica esaustiva degli echi che le pratiche di *cross-dressing* ereditate dalla scena elisabettiana hanno nel teatro contemporaneo britannico. Mi limiterò quindi a mettere in dialogo la figura travestita del ragazzo attore con due testi di Caryl Churchill, drammaturga tra le più prolifiche e longeve nelle scritture contemporanee per la scena. In *Settimo cielo* (*Cloud Nine*, 1979), Churchill fa interpretare due personaggi a corpi attorici maschili, giocando sulla messa in scena del genere come operazione non mimetica; in particolar modo Cathy, bambina interpretata da un attore adulto, intreccia l’ambivalenza di genere con la tematizzazione del corpo prepubere e del suo desiderio polimorfo. Ne *Il ritorno di Dioniso* (*A Mouthful of Birds*, 1986), invece, il travestimento avviene in scena, con un personaggio maschile che vive la transizione al femminile attraverso una molteplice possessione da parte di figure dal passato: il ragazzo attore, il Penteo

9 Jacques Derrida, *Mal d’archivio. Un’impressione freudiana*, tr. it., Napoli, Filema, 1996. Ho già esplorato le intersezioni tra il pensiero derridiano e l’eredità culturale britannica, in particolare rispetto alla *early music*, nel mio *Voicing the Archive. Sexual/National Politics in Early Music*, «Anglistica», 8, 2004, nn. 1-2, pp. 185-201.

10 Per l’influenza di Brecht sul teatro femminista britannico del secondo Novecento vedi Janelle Reinelt, *Beyond Brecht: Britain’s New Feminist Drama*, in Sue-Ellen Case (ed.), *Performing Feminisms: Feminist Critical Theory and Theatre*, Baltimore, Johns Hopkins Press, 1990, pp. 150-159.

delle *Baccanti* euripidee, e *Herculine Barbin*, ermafrodita francese già riscoperta da Michel Foucault.¹¹ In entrambi i testi, Churchill guarda alla tradizione travestita del teatro inglese per esporre l'impossibilità della mimesi e la produttività simbolica dell'artificio. In questo modo, la sua drammaturgia si confronta con la contaminazione della maschilità del corpo attorico, la cui crisi attraversa non solo i binarismi di genere ma anche altre dicotomie, come quella tra ragazzo e adulto e tra passato e presente.

Il ragazzo attore e la crisi delle categorie binarie

Nella storiografia relativa al teatro rinascimentale inglese, le vicende dei ragazzi attori si possono rintracciare nei testi che si occupano degli attori, impresari, e maestri di cappella che ne curarono l'educazione e ne sfruttarono le abilità teatrali; la loro storia è «quella degli uomini che li formavano».¹² Il loro corpo attorico, irrimediabilmente perduto a causa della traduzione temporale tra il Rinascimento inglese e la contemporaneità, marca il luogo di un'assenza su cui si è esercitata la storiografia, mentre la critica letteraria ne registra la presenza sottesa ai testi drammatici scritti per loro, indagando l'ambivalenza che ne deriva e facendola dialogare con il presente.

Nel 1576, anno in cui Richard Burbage apre *The Theatre*, uno dei primi teatri pubblici nell'Inghilterra di Elisabetta I, il vicedirettore di un coro di ragazzi noto come i *Chapel Children*, Richard Farrant, affitta un vecchio convento per ospitarne le prove aperte al pubblico pagante, dando vita a quello che poi diventerà il *Blackfriars Theatre*.¹³ Ed è nei teatri privati londinesi degli anni dal 1576 al 1606 che i ragazzi attori emergono sulla scena rinascimentale, in maniera così travolgente da meritarsi una menzione non particolarmente lusinghiera in *Amleto* (II, ii, 337-339): è diretto a loro infatti il riferimento obliquo di Rosencrantz a quella «nidiata di ragazzini, piccoli falchetti che strillano a più non posso e per

11 *Herculine Barbin*, *Una strana confessione. Memorie di un ermafrodito presentate da Michel Foucault*, traduzione e nota introduttiva di Brunella Schisa, Torino, Einaudi, 2007.

12 Muriel Clara Bradbrook, *The Rise of the Common Player; A Study of Actor and Society in Shakespeare's England*, London, Chatto&Windus, 1964, p. 215.

13 Vedi Eric David Mackerness, *A Social History of English Music*, Westport, Greenwood Press, 1976, p. 72.

questo sono strepitosamente applauditi»¹⁴ che con il loro immeritato successo fanno concorrenza alla compagnia di attori in arrivo ad Elsinore. Il passo si riferisce direttamente alla guerra dei teatri di quegli anni, che vede le compagnie di ragazzi in concorrenza diretta con quelle professionali; e in effetti le performance pubbliche nei teatri privati diventano presto, per i maestri di cappella che si susseguono dopo il 1576, operazioni sempre più redditizie. Queste si sostengono esclusivamente e da principio sul lavoro non pagato dei ragazzi: «i coristi erano trattati quasi come proprietà del loro Maestro, non avendo nessuna delle garanzie degli apprendisti, anche se la loro educazione era interamente professionale».¹⁵ È in effetti questa condizione subalterna, più che o perlomeno insieme all'età, che definisce la condizione di "ragazzo", dato che, come sottolineano sia Lucy Munro che Edel Lamb in due monografie fondamentali per l'indagine di un fenomeno così complesso, dai documenti d'archivio emerge che alcuni "ragazzi" recitassero in queste compagnie ancora ben superati i vent'anni.¹⁶

Dympna Callaghan, analizzando le leggi che regolavano queste forme di apprendistato, nota che «il teatro come istituzione era [...] implicitamente basato sull'espropriazione forzata del lavoro minorile e sulla minaccia di vittimizzazione sessuale».¹⁷ In un sistema dei teatri sempre più strutturato come impresa economica i ragazzi attori erano valutati soprattutto come fonte di profitto in base alle loro capacità attoriali e alla possibilità di richiamo (anche erotico) che esercitavano sul pubblico.¹⁸ Attraversando il teatro rinascimentale al seguito delle tracce del ragazzo attore, diventa quindi chiaro come il suo ruolo come oggetto di desiderio si associ al valore economico del suo corpo: una mercificazione che trova anch'essa eco in *Amleto*, nelle parole che il protagonista rivolge al ragazzo attore, la «mia damigella e signora» della compagnia teatrale: «Speriamo che la

14 William Shakespeare, *Amleto*, introduzione e traduzione di Nemi D'Agostino, Milano, Garzanti, 1999, p. 91.

15 Bradbrook, *The Rise of the Common Player*, p. 220. A questo si fa riferimento ancora in *Amleto*, dove il protagonista risponde a Rosencranz: «Ma davvero sono ragazzini? E chi è che li mantiene? Chi paga le spese? Faranno il mestiere soltanto finché gli si abbuia la voce?», Shakespeare, *Amleto*, p. 91.

16 Vedi Lucy Munro, *Children of the Queen's Revels. A Jacobean Theatre Repertory*, Cambridge, Cambridge University Press, 2005; e Edel Lamb, *Performing Childhood in the Early Modern Theatre. The Children's Playing Companies (1599-1613)*, New York, Palgrave MacMillan, 2009.

17 Dympna Callaghan, *Shakespeare Without Women: Representing Gender and Race on the Renaissance Stage*, London, Routledge, 2000, p. 67.

18 Vedi Lamb, *Performing Childhood*, p. 46 e ss.

voce non sia bucata nel cordone come uno zecchino fuoricorso» (II, ii, 362-366).¹⁹ L'insinuazione che la voce sia «bucata nel cordone» – «cracked within the ring» nell'originale inglese – presenta un sottotesto di natura sessuale, in cui la “rottura” della voce per il ragazzo è equivalente alla perdita della verginità per una donna.

A differenza delle compagnie composte esclusivamente da ragazzi, infatti, in quelle costituite da adulti il ragazzo attore unisce alla subordinazione gerarchica dell'apprendistato quella del ruolo femminile:

Nel teatro la parte della donna appartiene agli uomini [...]. Così, la produzione della differenza sessuale secondo un'estetica maschile non privilegia né favorisce necessariamente i ragazzi, che in teatro sono vulnerabili all'abuso diretto in virtù della loro presenza fisica in un modo a cui le donne non sono esposte, semplicemente in virtù della loro assenza.²⁰

Lo stesso sistema binario dei generi che esclude le donne dai teatri pubblici, includendo invece i ragazzi, sovrappone quindi questi due soggetti in un'economia monetaria e del desiderio in cui i ragazzi sono «presi per donne», secondo la fortunata espressione di Stephen Orgel.²¹ Ma l'erotizzazione del corpo del ragazzo vestito da donna non deriva da una mimesi perfetta del femminile, bensì proprio dall'ambivalenza o confusione attivata dall'esplicitazione dell'artificio: così Lisa Jardine sottolinea che «il ruolo di dipendenza del ragazzo attore raddoppia la dipendenza che è la “parte” della donna, creando una sensualità che è indipendente dal sesso della figura desiderata, e che è particolarmente erotica quando c'è confusione riguardo il suo genere sessuale».²²

Questa ambivalenza attivata dal meccanismo del travestimento ha molto sollecitato l'interesse della critica shakespeariana degli ultimi trent'anni, che sotto la spinta degli studi di genere e della teoria *queer* ha indagato la complessità della sessuazione nell'età elisabet-

19 Shakespeare, *Amleto*, pp. 95-97.

20 Callaghan, *Shakespeare Without Women*, p. 69.

21 Stephen Orgel, *Nobody's Perfect: Or Why Did the English Stage Take Boys for Women?*, «South Atlantic Quarterly», 88, 1989, n. 1, pp. 7-29; Orgel ha approfondito il tema del travestitismo nel teatro rinascimentale nel volume *Impersonations. The Performance of Gender in Shakespeare's England*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996.

22 Lisa Jardine, *Still Harping on Daughters: Women and Drama in the Age of Shakespeare*, London and New York, Harvester Press, 1983, p. 24; vedi anche Rossella Ciocca, *La musica dei sensi*, Roma, Bulzoni, 1997, p. 28 e ss.

tiana. Questi lavori hanno messo in luce una molteplicità di discorsi sul genere sessuale sia nella ricognizione di fonti storiche che negli stessi testi drammaturgici: qui figure androgine o travestite, rilette attraverso cifre stilistiche contemporanee come il *camp*,²³ emergono come avanguardie dell'idea della performatività del genere sessuale teorizzata da Judith Butler in *Gender Trouble* nel 1990.²⁴ Lo sguardo contemporaneo sulle teorie rinascimentali del genere sessuale mette in crisi qualsiasi modello evoluzionista della sessualità, incontrando una complessità e contraddittorietà che risuonano del nostro presente: come sottolineano Stallybrass e Jones, «ciò che colpisce di più è la misura in cui [nel Rinascimento inglese] il genere non ha mai un fondamento stabile; non esiste un discorso portante che sia chiamato a fissare l'essenza del genere sessuale».²⁵ Questa molteplicità ha portato a un numero di variazioni sul tema del *gender* negli studi sul periodo, che includono ad esempio l'analisi delle teorie mediche del tempo ad opera di Stephen Greenblatt, che giunge alla conclusione che nel rinascimento esistesse un solo genere, «teleologicamente maschile», per cui le donne erano considerate solo (come i ragazzi che le interpretavano) una forma maschile non sviluppata completamente.²⁶ A questi studi di tipo più strettamente storiografico si affiancano le letture di commedie shakespeariane come *Come vi piace* e *La dodicesima notte* da parte, ad esempio, di Catherine Belsey, che vi ritrova uno «scompiglio della differenza sessuale che mette in discussione l'insieme di relazioni tra maschile e femminile, uomini e donne».²⁷ Questa crisi delle categorie, che nelle compagnie di

23 Nelle sue classiche *Note su "Camp"*, Susan Sontag definisce il *camp* una forma di sensibilità, «un modo di vedere il mondo come fenomeno estetico, [che] non si misura sulla bellezza ma sul grado d'artificio e di stilizzazione»; vedi Susan Sontag, *Note su "Camp"*, in Ead., *Contro l'interpretazione*, tr. it. Ettore Capriolo, Milano, Mondadori, 1967, p. 562.

24 Vedi Judith Gender Trouble. *Feminism and the Subversion of Identity*, New York-London, Routledge, 1990.

25 Ann Rosalind Jones, Peter Stallybrass, *Fetishizing Gender: Constructing the Hermaphrodite in Renaissance Europe*, in Julia Epstein, Kristina Straub (eds), *Body Guards: the Cultural Politics of Gender Ambiguity*, New York and London, Routledge, 1991, p. 81.

26 Stephen Greenblatt, *Shakespearean Negotiations: The Circulation of Social Energy in Renaissance England*, Oxford, Clarendon Press, 1988, p. 88. Sulla stessa linea si muovono Laura Levine, *Men in Women's Clothing: Anti-Theatricality and Effeminization, 1579-1642*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994; e Jean E. Howard, *Crossdressing, the Theatre, and Gender Struggle in Early Modern England*, «Shakespeare Quarterly», 39, 1998, n. 4, pp. 418-440.

27 Catherine Belsey, *Disrupting Sexual Difference: Meaning and Gender in the Comedies*, in John Drakakis (ed.), *Alternative Shakespeares*, London and New York, Methuen, 1985, p. 167.

adulti si concentra sul binarismo/maschile femminile, diventa però ben più ampia se si considerano le compagnie di ragazzi, dove essi interpretavano tutte le parti; ne consegue, come nota Julia Sanders, che «età, sesso e rango erano tutti “messi in scena” in uno stato di forte consapevolezza per il pubblico»,²⁸ risultando in un forte sperimentalismo di matrice anti-naturalistica. Il corpo attorico del ragazzo, attraendo l'attenzione sull'intervallo significativo tra sé stesso e la parte che interpreta, interrompe l'esperienza immersiva della spettatorialità e si pone così come antesignano del *Verfremdungseffekt* brechtiano così centrale per il teatro del secondo Novecento.

L'effeminatezza del corpo maschile prepubere mostra quindi non solo una trasgressione del binarismo di genere, ma una crisi generale delle categorie dell'identità. E infatti Marjorie Garber, nel suo fondamentale studio sul travestitismo, identifica il ragazzo attore come una categoria inerentemente problematica, impossibile da addomesticare:

Cosa succederebbe, allora, se il “ragazzo” noto come “ragazzo attore”, appropriato dalla critica storicista recente come segnale del sottotesto omoerotico del teatro rinascimentale, e da certa critica femminista come segno di potere e agentività femminile – cosa succederebbe se quel “ragazzo” fosse preso seriamente come ciò che rappresenta di più inquietante: la figura del travestito? Piuttosto che appropriato, cancellato o desiderato, preso a modello per l'emancipazione femminile o il gioco omoerotico (maschile o femminile), questo “ragazzo” è un provocatore di crisi delle categorie, un destabilizzatore di binarismi, un trasgressore di confini sessuali, erotici, gerarchici, politici, concettuali.²⁹

Il ragazzo incarna quello che per Garber è il «terzo termine» rappresentato dal corpo travestito, termine che mette in crisi non solo il binarismo maschile-femminile (sebbene inevitabilmente faccia anche questo, evocando categorie come “androgino” ed “ermafrodito”), ma soprattutto abita e mette in scena lo spazio, l'intervallo tra due: tra maschile e femminile ma anche tra bambino e adulto e quindi tra passato e presente: «Il “terzo” è una modalità di articolazione, un modo per descrivere uno spazio di possibilità. Tre mette in

28 Julie Sanders, *Little Eyases: the Children's Companies and Repertoire*, in Ead., *The Cambridge Introduction to Early Modern Drama, 1576–1642*, Cambridge, Cambridge University Press, 2014, p. 176.

29 Marjorie Garber, *Vested Interests. Cross-dressing and Cultural Anxiety* (1992), Oxon and New York, Routledge, 2011, p. 90.

discussione l'idea di uno: di identità, autosufficienza, conoscenza di sé». ³⁰ Il ragazzo attore introduce quindi la crisi non solo nel corpus shakespeariano, nel corpo nascosto e svelato della memoria teatrale, ma anche nelle dicotomie del presente, con il passaggio dalla scena rinascimentale a quella contemporanea.

Travestimento come liberazione: Settimo cielo e Il ritorno di Dioniso

La scena di apertura di *Settimo cielo* di Caryl Churchill presenta una famiglia coloniale inglese nell'Africa vittoriana. Dei diversi personaggi che la compongono, tre sono interpretati da corpi attorici incongrui: come segnalano le indicazioni di scena, Betty, moglie del funzionario coloniale Clive, è «interpretata da un uomo»; Joshua, il loro servitore nero, è «interpretato da un bianco»; mentre Edward, il figlio di nove anni, è «interpretato da una donna». ³¹ Attraverso questa denaturalizzazione delle corporeità subalterne (donna, nero, ragazzo) Churchill vuole tracciare un parallelo esplicito tra l'oppressione di genere e quella di razza, e in maniera forse più sottile quella dell'età, in particolare modo del padre sul figlio. I travestimenti messi in scena in *Settimo cielo* attivano quindi la crisi delle categorie di cui parla Garber mettendo in discussione la naturalità delle gerarchie binarie uomo/donna, bianco/nero, adulto/ragazzo, e mostrando come la costruzione di identità socialmente accettabili passi attraverso elementi performativi, dal costume alla voce e alla gestualità. L'influenza del pensiero di Foucault è evidente; in particolare modo, come sottolinea Elin Diamond, di *Sorvegliare e punire* con i suoi sistemi di produzione di «corpi docili» da parte di sistemi di controllo che si intersecano, tra cui è preponderante il genere sessuale: «L'uomo che interpreta Betty, la donna che interpreta suo figlio Edward, mettono in primo piano i modi in cui la cultura, attraverso i suoi custodi nella famiglia, disciplina il corpo, lo costringe a «emettere segni» di mascolinità e femminilità esplicite». ³² Il teatro, che si fonda sulla disciplina del corpo ai fini dello spettacolo, mostra così la trasformazione del corpo umano in corpo sociale, incarnazione di una narrazione riconoscibile.

³⁰ Garber, *Vested Interests*, p. 11.

³¹ Caryl Churchill, *Settimo cielo*, in Ead., *Teatro III. Settimo Cielo. Top Girls. Bei soldi. Skriker, Lo spirito della vendetta*, a cura di Paola Bono, Spoleto, Editoria & Spettacolo, 2016, p. 66 (da ora in poi le pagine sono in parentesi tonda nel testo).

³² Elin Diamond, *Unmaking Mimesis. Essays on Feminism and Theatre*, London and New York, Routledge, 1997, p. 91; cfr. Michel Foucault, *Sorvegliare e punire. La nascita della prigione*, tr. it. Alceste Tarchetti, Torino, Einaudi, 1993.

Per fare ciò, la drammaturga si rifà a tre modalità di rappresentazione della differenza che hanno una lunga tradizione nel teatro europeo. Il *blackface*, messa in scena della nerezza su corpi attorici bianchi, è stato oggetto di studi recenti soprattutto in relazione alla rappresentazione del corpo esotico nel teatro ottocentesco (inclusi i *minstrel shows* di matrice statunitense), ma la sua storia è molto più antica e include, ad esempio, i personaggi afrodiscendenti del canone shakespeariano come Aronne, il moro di *Tito Andronico*, e naturalmente Otello.³³ Nell'introduzione all'edizione americana del testo, Churchill stessa fa invece riferimento alla convenzione di far interpretare personaggi maschili adolescenti ad attrici, prendendo ad esempio il caso di Peter Pan;³⁴ personaggio a cui Garber dedica una parte sostanziale del suo studio sul travestimento, sottolineandone l'intreccio tra le dicotomie maschile/femminile e adulto/ragazzo. Peter Pan rievoca infatti la visione "evoluzionista" dei generi sessuali della medicina rinascimentale già tracciata nel summenzionato studio di Greenblatt: «perché è una donna a interpretare Peter Pan? Perché una donna non crescerà mai al punto da diventare un uomo».³⁵ E in effetti Edward non crescerà mai fino a diventare l'uomo che il padre vorrebbe: la sua omosessualità, già agita in segreto nel primo atto nella relazione con l'esploratore Harry Bagley, sarà esplicita nella sua versione adulta che il pubblico incontrerà nel secondo atto.

L'attore in abiti femminili, come si è già visto, guarda invece alla tradizione rinascimentale. Nel caso di Betty, tuttavia, l'ambivalenza lascia il passo ad una scissione apparentemente inconciliabile tra i generi sessuali, in cui il "terzo termine" non fa che svelare il fatto che dei due (maschile e femminile), il secondo non è altro che una proiezione fantasmatica del desiderio del primo. «Fu l'uomo a crearmi, lo potete notare, / e quel che l'uomo vuole, io voglio diventare» (67): così Betty si presenta, in straniati versi in rima, alludendo ironicamente alla corporeità maschile che traspare sotto il costume da donna e sollecitando nel proprio pubblico quella stessa consapevolezza che Sanders menziona nel caso dei ragazzi attori. Più vicina però all'altra caratteristica del corpo travestito del ragazzo attore, l'ambivalenza, è però il *cross-dressing* del secondo atto, dove delle tre forme utilizzate nel primo ne sopravvive solo una. Nella Londra del

33 Vedi Tiziana Morosetti (ed.), *Staging the Other in Nineteenth-Century British Drama*, Oxford, Peter Lang, 2016.

34 Caryl Churchill, *Cloud 9. Revised American Edition*, New York, Methuen, 1984, Kindle Edition.

35 Garber, *Vested Interests*, p. 168.

1979 il pubblico incontra di nuovo alcuni dei personaggi del primo atto (per i quali sono passati solo venticinque anni, anche se nella storia è trascorso circa un secolo), ma interpretati da corpi stavolta congruenti con il loro genere: Betty, ora una donna di mezza età, è interpretata da un'attrice, mentre Edward adulto è interpretato da un attore (Joshua non appare). Nel secondo atto, come specificato nelle *dramatis personae*, «i personaggi maschili sono interpretati da uomini, quelli femminili da donne» (66); con l'unica eccezione di Cathy, una bambina di cinque anni.

Nella giovane Betty, parodia dell'angelo del focolare di ascendenza vittoriana, il corpo attorico maschile segnala la permanente inadeguatezza, la frattura ineludibile tra modello ideale e incarnazione materiale; Cathy, al contrario, esprime il desiderio polimorfo tipico dell'infanzia. Il pubblico la incontra, nella prima scena del secondo atto, insieme a sua madre Lin e a Betty, che per gioco fa provare alla bambina i suoi gioielli. Questa scena crea un cortocircuito extradiegetico che agisce sull'asse dell'età così come su quello del genere: la consapevolezza del pubblico viene direttamente sollecitata dallo spettacolo di un attore adulto vestito da bambina indossa orecchini e collana “travestendosi” da «bella ragazzina», una performance che Cathy mette in atto con entusiasmo: «Mamma, guarda! Sono carina, sono carina!» (117). Lo stesso entusiasmo però Cathy lo esprimerà per le armi, che sono i suoi giocattoli preferiti: come scrive Dimple Godiwala, «i giocattoli di Cathy (per lo più pistole e fucili), i suoi amici (la banda della Mano Morta) e i comportamenti aggressivi riflettono la teoria secondo cui il genere è un processo culturale piuttosto che biologico, e l'aggressività e la crudeltà, lungi dall'essere innate nel maschio, sono piuttosto modelli di comportamento appresi e acquisiti». ³⁶ Cathy ama le armi e i gioielli, partecipa gioiosamente dei modelli maschili e femminili, ed è la pressione sociale che tende a sanzionare gli uni e premiare gli altri, e quindi a spingerla ad assumere comportamenti “femminili”, congruenti con il genere della personaggio (ma non del corpo che la interpreta). ³⁷

Cathy oscilla costantemente tra performance di mascolinità e di femminilità; le sue apparizioni sono caratterizzate da filastrocche

³⁶ Dimple Godiwala, *Breaking the Bounds. British Feminist Dramatists Writing in the Mainstream since c. 1980*, Bern, Peter Lang, 2003, p. 48.

³⁷ Così, ad esempio, le amiche la prendono in giro e la spingono a cambiare abbigliamento: «Non vuole più andare a scuola in jeans perché Tracy e Mandy le hanno detto che era un maschiaccio» (123) racconta Lin, che sta provando a educarla senza schemi comportamentali prestabiliti.

fortemente allusive, come la cantilena «sexy» in cui si immagina sposa e madre di due figli, «il maschietto per papà /la femminuccia per mamma» (139); oppure quella, ben più ambigua, che fa riferimento a George Best, calciatore del Manchester United e della nazionale dell'Irlanda del Nord:

George Best, senza freno
sculetta come una donna
e porta il reggiseno... (130)

Questi versi citano un coro da stadio che scherniva una nota pubblicità della Playtex di cui Best era testimonial in quegli anni,³⁸ in cui l'iper-mascolinità del campione sportivo veniva vilificata dalla sovrapposizione con l'iper-femminilità delle modelle di intimo. Mettendo in bocca a Cathy queste parole, immaginiamo con relativa gestualità deittica, la canzoncina compie un doppio gesto di svelamento, mettendo in crisi le dicotomie maschile/femminile e giovane/adulto incarnate da Cathy. Immaginare una Cathy adulta che mantenga la propria corporeità maschile eppure sculetti “come una donna” vuol dire immaginare non una parodia dei generi, come nell'intenzione dello sfttò calcistico, ma le potenzialità polimorfe della sessualità infantile, a cui il travestimento permette libera espressione introducendo su e attraverso il corpo attorico, come sostiene appunto Garber, la crisi delle categorie.

Questa transizione senza mèta, di cui il travestimento è segno, si ritrova declinata in maniera ulteriormente metateatrale in Derek, uno dei protagonisti della *pièce* corale *Il ritorno di Dioniso*. Pensato come una riscrittura destrutturata delle *Baccanti* di Euripide, questo testo presenta sette personaggi dalle vite ordinarie (quattro donne e tre uomini) che il ritorno di Dioniso³⁹ conduce a una follia che stravolge le loro vite: posseduti dai diversi personaggi euripidei, protagonisti e protagonisti attraversano momenti di estasi e violenza messi in scena grazie alle coreografie sperimentali di Ian Spink, con cui Churchill collabora insieme all'antropologo David Lan. Il risultato di questa scrittura collettiva è un testo visionario, in cui la posses-

38 Vedi Nigel Farndale, *The Best of All Worlds*, «The Telegraph», 26 settembre 2001.

39 Titolo della traduzione italiana; il titolo originale, *A Mouthful of Birds*, cita l'ultima battuta del testo in cui Doreen, la centralinista posseduta da Agave, racconta: «È come se la mia bocca fosse piena di uccelli che schiaccio tra i denti. Le loro penne, il loro sangue, le loro ossa in frantumi mi soffocano» (261).

sione dionisiaca disfa la routine degli stereotipi sociali –la madre, l'uomo d'affari, il prete, la centralinista– non in maniera teleologica, verso la conquista di un ipotetico quanto illusorio “vero sé”, quanto nella manifestazione di quella che Massimo Fusillo, nel suo studio sulla persistenza di Dioniso nel Novecento, definisce «logica simmetrica» in cui i binarismi, e le conseguenti gerarchizzazioni, si frantumano costituendo un'unità in perpetua crisi: «l'esperienza dionisiaca appare [...] come il manifestarsi violento e dirompente di un modo di essere radicato in ciascuno di noi [...] che non può sussistere allo stato puro, e che si ibrida continuamente con l'altro, quello incarnato dalla logica dominante».⁴⁰

In questa cornice la transizione di genere di Derek non è narrata in modalità lineare e progressiva, come uno svelamento di una supposta “natura” femminile imprigionata nel corpo maschile, bensì come una crisi della definizione dicotomica del maschile rispetto al femminile. La terza scena del primo atto, intitolata «Sollevamento pesi», presenta al pubblico un Derek che nella sua prima battuta, declamata a parte verso il pubblico, dichiara (parlando di sé stesso in terza persona): «Senza un lavoro non si sentiva un vero uomo» (207). Per sopperire a questa crisi della mascolinità, Derek si allena in palestra (ambiente evocativo di desideri omoerotici repressi), insieme ad altri due uomini senza nome che allo stesso modo si confrontano con la mancanza di lavoro, fenomeno piuttosto diffuso negli anni '80 segnati dalle politiche devastanti di Margaret Thatcher.

Nelle scene successive, Derek viene ripetutamente posseduto da Penteo e ne ripercorre, anche se frammentariamente e in maniera non lineare, le vicende così come appaiono nel testo di Euripide. Nella prima occasione (scena 12), il personaggio già narra il proprio *sparagmos*, lo smembramento ad opera delle baccanti: «Lei mi ha appoggiato il piede contro il fianco e mi ha strappato la spalla. Loro mi hanno aperto le costole» (220); smembramento che viene poi messo in scena attraverso una delle molte coreografie del testo, nella scena 24 (257). Nell'intervallo tra queste scene, per ben due volte Derek viene vestito da donna, come avviene a Penteo nelle *Baccanti*; nella scena 22 gli artefici sono, come in Euripide, i due Dioniso che vengono attaccati da lui, «lo evitano come se fosse un gioco e trasformano la sua aggressività in accettazione. Lo vestono con i propri abiti così che alla fine lui è vestito da donna» (250). Ma la prima artefice

40 Massimo Fusillo, *Il dio ibrido. Dioniso e le «Baccanti» nel Novecento*, Bologna, il Mulino, 2006, p. 19.

del travestimento di Derek è Herculine Barbin, che gli appare nella scena 19 mentre è ancora intento nel sollevamento pesi, «interpretata da una donna che però indossa abiti maschili dell'Ottocento» (240). Barbin, figura storica di ermafrodita centrale per gli studi di genere grazie al lavoro di Michel Foucault (a cui Churchill si è evidentemente ispirata), racconta qui la propria vita in un lungo monologo mentre passa a Derek «piccoli oggetti del suo passato» (250): un libro, una rosa, un crocefisso, ma soprattutto una sottoveste e uno scialle di pizzo, che Derek indossa, così che alla fine del monologo «si siede sulla sedia e diventa Herculine» (243). “Diventare” Herculine, il terzo termine che è sia il travestito che l'ermafrodita, vuol dire letteralmente indossare i suoi panni; ma anche toglierli, come accade nel prosieguo della scena, in cui Derek ripete parola per parola il monologo di Herculine mentre restituisce all'attrice che la interpreta tutti gli oggetti, ultimi lo scialle e la sottoveste. Travestirsi e svelarsi sono movimenti simmetrici e per questo indistinguibili; ed è questa indistinzione, questa non linearità del travestimento, a generare la crisi dei sistemi binari e del potere che su di essi si fonda. È dando voce alla resistenza rispetto a questa perdita di potere che, nella scena immediatamente successiva, Derek viene invece posseduto di nuovo da Penteo: «Mandate i soldati a riprendere le donne. Voglio ucciderle. Voglio vederle. Andrò sul monte» (246).

Questa ambivalenza distruttiva nei confronti delle potenzialità anarchiche del travestimento evoca indubbiamente la figura pubblica di Margaret Thatcher, divenuta leader dei Tory nel 1975 e primo ministro nel 1979, carica che ricoprì fino al 1990. La sua figura carismatica sulla scena politica britannica e mondiale, come nota Lidia De Michelis, mette in scena, negli stessi anni delle scritture churchilliane, un «continuum tra maschile e femminile»⁴¹ che da una parte postulava l'identificazione con il principio maschile come condizione imprescindibile del potere, ma dall'altra incarnava figure femminili autoritarie come l'istitutrice o la strega, quest'ultima tra l'altro spesso evocata dall'opposizione.⁴² Ma se un'evocazione più esplicita

41 Lidia De Michelis, «*We have ceased to be a nation in retreat*». Margaret Thatcher e gli usi strategici del conflitto, «Storia delle Donne», 2014, n. 10, p. 39.

42 De Michelis ricorda la canzone «*Ding Dong! The Witch Is Dead*», dal musical *Il mago di Oz*, cantata durante le manifestazioni anti-Thatcher e poi in occasione della sua scomparsa nel 2013; vedi De Michelis, «*We have ceased to be a nation in retreat*», p. 32. Churchill farà riferimento alla stessa canzone in un testo del 2012 che commenta la caduta di Saddam Hussein, *Ding Dong* (titolo originale *Ding Dong the Wicked*, in Churchill, *Teatro V*, pp. 347-364).

di Thatcher si può ritrovare in Doreen-Agave –l’unica che non trova risoluzione, e che invece incontriamo nella scena di chiusura (31) che continua a fare la segretaria «con la testa piena di immagini orribili» (261)– la parabola di Derek-Penteo sembra proporre una visione positiva delle potenzialità dell’ambivalenza. Nella scena 30 Derek riappare raccontando il proprio corpo allo stesso tempo unitario e in frammenti, perfettamente rispondente alla logica simmetrica di Dioniso: «Le mie tette non sono grosse ma mi piacciono. La mia vita non è sottile ma mi fa sorridere. Le mie spalle sono ancora robuste. [...] La mia pelle prima mi avvolgeva, adesso lascia entrare il mondo. Sono sempre stata così? Ho quasi dimenticato l’uomo che possedeva questo corpo. Non ricordo di cosa aveva paura» (261). Il pubblico ricorderà, al contrario, che Derek teme la crisi della propria mascolinità, di non sapere «come muovermi nel mio corpo da uomo», come confessa prima Herculine (242) e poi Derek stesso (245) ripetendone pedissequamente le parole. Colto nel momento inafferrabile della transizione, il corpo dell’attore che interpreta Derek è, a differenza di quello che interpreta Herculine, ancora un corpo maschile, con la vita ampia e le spalle robuste. La sua crisi non si è risolta in una mutazione teleologica verso il femminile, bensì in un’incarnazione ambivalente sia rispetto alla dicotomia maschile/femminile, sia di quella passato/presente e, in maniera più sottile, di adulto/ragazzo. Derek, uomo dall’età imprecisata ma certo adulto, non può crescere per diventare una “ragazza carina”, come Cathy; la sua è una forma controintuitiva di regressione evolutiva o di evoluzione regressiva, di recupero delle potenzialità polimorfe del ragazzo nel corpo dell’adulto.

Il dialogo tra il ragazzo attore rinascimentale e i corpi maschili travestiti di Churchill racconta la persistenza di una pratica teatrale anti-naturalistica che sollecita una sorta di consapevolezza aumentata attraverso continui spiazzamenti stranianti. In questo modo, pubblico e attori fanno esperienza dell’effeminatezza come modalità di auto-riflessione sulla costruzione sociale delle identità maschili e femminili; ma l’effetto di questo scambio non è di cristallizzare la dicotomia maschile/femminile, rafforzando di conseguenza quel pensiero asimmetrico e gerarchico che vede nel secondo termine una creazione del primo, come accade per la Betty *en travesti* in *Settimo cielo*. Al contrario, il corpo attorico maschile travestito è qui un fascio di potenzialità contraddittorie e quindi necessariamente irrisolte, nella manifestazione del passato nel presente, del ragazzo nell’adulto e del femminile nel maschile. Come il terzo attore della tragedia greca,

che per Garber non solo rompe la dicotomia del due ma, interpretando diversi ruoli (un messaggero, un pastore) amplifica le potenzialità di relazione e di rappresentazione,⁴³ il corpo travestito non dà origine ad una scena edipica (madre-padre-bambino) risultante in una riconfigurazione o ricollocazione della coppia significativa originaria; al contrario, richiede il passaggio «da una struttura di complementarità o simmetria a una contestualizzazione, in cui ciò che una volta era una relazione duale esclusiva diventa un elemento di una catena più grande».⁴⁴ In questo modo, il corpo maschile travestito rappresenta sulla scena il disfacimento di tutto il sistema asimmetrico di categorie che definiscono l'identità; l'effeminatezza ne emerge quindi non solo come critica al sistema dei generi sessuali, bensì come forza destabilizzante e di crisi per ogni categoria.

Abstract: Tra le molte tradizioni di *cross-dressing* che attraversano le pratiche performative, il teatro rinascimentale inglese ha un ruolo simbolico importante, soprattutto se si guarda al canone shakespeariano; e tuttavia solo attraverso la lettura dirompente degli studi di genere e *queer* si è cominciato a studiare il teatro di Shakespeare come un teatro *travestito* in cui tutte le parti femminili erano interpretate da ragazzi attori. Questo articolo intende mostrare come tale corpo travestito apra una prospettiva diacronica rispetto a quelle pratiche teatrali del secondo Novecento che riscoprono la scena elisabettiana come luogo dell'artificio. Il teatro rinascimentale e quello novecentesco condividono il corpo maschile travestito, non secondo una dinamica lineare di modello e imitazione, ma in un intreccio ben più complesso di ritorni e riecheggiamenti. Attraverso la lettura di due opere della drammaturga Caryl Churchill, *Settimo cielo* (1979) e *Il ritorno di Dioniso* (1986), il contributo esplora il corpo maschile travestito come luogo di dialogo tra la scena shakespeariana e quella contemporanea, che condividono così l'effeminatezza -qui intesa come messa in scena del femminile su un corpo maschile- come detonatore per una più ampia crisi delle categorie binarie.

Among the many traditions of *cross-dressing* in performing practices, English Renaissance theatre plays a central symbolic role, especially considering the Shakespearean canon; however, only through the disruptive reading of gender and queer studies Shakespeare's theatre has been studied as a transvestite theatre in which all female parts were played by boy actors. This article intends to show how this transvestite body opens a diachronic perspective on those theatrical practices of the second half of the twentieth century that rediscover the Elizabethan stage as a locus of artifice. Renaissance and twentieth-century theatre thus share the transvestite male body, not following a linear dynamic of model and imitation, but in a much more complex interweaving of echoes and returns. Through an analysis of two works by the playwright Caryl Churchill, *Cloud Nine* (1979) and *A Mouthful of Birds* (1986), the essay explores the transvestite male body as a place of dialogue

43 Garber, *Vested Interests*, p. 11.

44 *Ibidem*, p. 12.

between the Shakespearean and the contemporary scene, which share effeminacy -here understood as the staging of femininity on a male body- as a detonator for a wider crisis of binary categories.

Keywords: ragazzo attore, teatro inglese, Caryl Churchill, *Settimo cielo, Il ritorno di Dioniso*; boy actor, English theatre, Caryl Churchill, *Cloud Nine, A Mouthful of Birds*.

Biodata: Serena Guarracino è professoressa associata di *Letteratura inglese* all'Università dell'Aquila. Si occupa di teatro in inglese e fiction postcoloniale anglofona, con preferenza per le metodologie degli studi culturali, degli studi di genere e dei performance studies. Ha pubblicato due monografie sulla ricezione dell'opera lirica nei paesi di lingua inglese, e diversi saggi sul ruolo di scrittrici e scrittori postcoloniali sulla scena pubblica e sull'esotismo nel teatro britannico. Di recente si è dedicata alla traduzione per il teatro e in particolare alle traduzioni e messe in scena di Caryl Churchill in Italia (serena.guarracino@univaq.it).

Serena Guarracino is Associate Professor of *English Literature* at the University of L'Aquila. Her research interests encompass theatre in English, theatre translation, and postcolonial fiction, with a methodological preference for gender, performance, and cultural studies. She authored two monographic works on Italian opera in the anglophone world, and a series of essays on the role of the postcolonial writer in the public arena and on exoticism in British theatre. She has recently worked on translation for the theatre and in particular on translations and staging of Caryl Churchill's works in Italy (serena.guarracino@univaq.it).