

SINESTESIEONLINE

SUPPLEMENTO DELLA RIVISTA «SINESTESIE»

ISSN 2280-6849

a. XIV, n. 48, 2025

RUBRICA «IL PARLAGGIO»

Dare voce alla crisi ambientale: il teatro di Caryl Churchill e la sfida ecocritica della rappresentazione

Giving voice to the environmental crisis:

Caryl Churchill's theatre and the ecocritical challenge of representation

MARTINA MASIELLO

ABSTRACT

L'articolo analizza il teatro di Caryl Churchill alla luce dell'ecocritica, proponendo una lettura dei testi *The Skriker* e *Far Away* come esempi significativi di teatro ecologico. Dopo un'introduzione teorica sull'ecocritica letteraria e le sue applicazioni alla scena contemporanea, il contributo si concentra sull'indagine delle forme drammaturgiche e dei dispositivi scenici con cui Churchill dà voce alla crisi ambientale. Lungi dall'offrire soluzioni o messaggi consolatori, le opere analizzate mettono in scena un'esperienza percettiva e cognitiva che interroga il nostro modo di abitare il mondo. Il teatro di Churchill diventa così un gesto di attenzione, un laboratorio di possibilità in grado di attivare nuove ecologie delle relazioni. In tempi segnati da collasso ambientale e dissoluzione etica, questo teatro non consola ma risveglia, invitando il pubblico a un ascolto radicale del vivente, anche là dove il linguaggio sembra cedere all'oscurità.

PAROLE CHIAVE: Ecocritica, Drammaturgia ecologica, Antropocene, Postumanesimo

This article examines the theatre of Caryl Churchill through the lens of ecocriticism, offering a reading of *The Skriker* and *Far Away* as significant examples of ecological drama. Following a theoretical introduction to literary ecocriticism and its relevance to contemporary theatre, the analysis focuses on the dramaturgical structures and scenic devices Churchill employs to give voice to the environmental crisis. Far from offering solutions or comforting messages, the plays stage a perceptual and cognitive experience that challenges our way of inhabiting the world. Churchill's theatre becomes an act of attention, a laboratory of possibilities capable of activating new ecologies of relationships. In an era marked by environmental collapse and ethical disintegration, this theatre does not console but awakens, inviting the audience to a radical listening to the living world—even when language itself seems to dissolve into darkness.

KEYWORDS: Ecocriticism, Ecological dramaturgy, Anthropocene, Posthumanism

AUTRICE

Martina Masiello si è laureata con lode in Lingue e Letterature per il Plurilinguismo Europeo presso l'Università degli Studi di Napoli "Federico II". Il suo percorso di studi si è concentrato sull'intersezione tra letteratura, teatro e studi ecocritici. La sua tesi magistrale, intitolata *Drammaturgia e Crisi Ecologica: il Teatro di Caryl Churchill come Atto di Resistenza Ambientale* (relatrice prof.ssa Maria Pia Pagani), ha analizzato due opere della drammaturgia britannica alla luce dell'ecocritica contemporanea. I suoi interessi di ricerca includono il teatro ecologico, la performance politica e le narrazioni della crisi ambientale. masiello.martina@gmail.com

C'è un momento, nel breve ma perturbante *Far Away* di Caryl Churchill, in cui la guerra non è più tra eserciti o nazioni, ma tra forze della natura: i fiumi combattono contro le foreste, le farfalle sono sospette, il vento prende posizione. È una scena allucinata, quasi grottesca, eppure profondamente rivelatrice. In questo frammento surreale, Churchill non ci mostra un futuro distopico, ma una verità urgente sul nostro presente ecologico: un mondo in cui tutto è connesso, ma le connessioni stesse sono divenute minacciose. Dove l'intreccio tra umano e non-umano non produce armonia, ma tensione. Dove la crisi si manifesta non come evento eccezionale, ma come condizione sistemica.

Nel cuore di un'epoca segnata da crisi ambientali che sfidano non solo le nostre infrastrutture ma anche la nostra capacità di immaginare, il teatro si trova a interrogare - forse più che mai - la propria funzione. Come rappresentare un mondo in collasso? Cosa significa portare in scena la crisi climatica in un'arte fondata sulla presenza, sul corpo, sullo spazio condiviso? La posta in gioco non è solo estetica, ma etica: il passaggio da una visione antropocentrica a una sensibilità ecocentrica implica una riconfigurazione profonda dei codici narrativi, dei soggetti scenici, delle relazioni che definiscono il teatro stesso. È in questa transizione che l'opera di Caryl Churchill si impone come precorritrice e visionaria. La sua drammaturgia, frantumata, poetica, mai pacificata, si rivela un dispositivo critico capace di accogliere, e al tempo stesso destabilizzare, l'alterità ambientale. Eppure, di fronte alla crisi climatica il teatro ha impiegato molto tempo a reagire, come se faticasse a trovare un linguaggio capace di confrontarsi con una catastrofe così diluita nel tempo e nello spazio. A differenza del cinema, della letteratura o delle arti visive, la riflessione ecocritica in ambito teatrale è emersa con lentezza, come se la forma teatrale faticasse a trovare un linguaggio adatto a ciò che è troppo distante, troppo lento, troppo vasto. L'evento teatrale, per sua natura effimero e incarnato, sembrerebbe incompatibile con un fenomeno globale e spettrale come il cambiamento climatico. Ma è davvero così?

Alcuni segnali, alcune voci, indicano una via diversa. Lawrence Buell ha osservato come l'ecocritica sia quel campo in cui «l'ambiente non è un semplice sfondo, ma una forza attiva della narrazione».¹ Theresa J. May, in maniera ancora più radicale, sottolinea che «greening the theater»² non significa tematizzare la natura, ma trasformare la relazione tra performance e mondo. È proprio questa trasformazione

¹ L. BUELL, *The Future of Environmental Criticism: Environmental Crisis and Literary Imagination*, Blackwell, Malden-Oxford-Victoria 2005, p. 3.

² T.J. MAY, *Greening the Theater: Taking Ecocriticism from Page to Stage*, in *Interdisciplinary Literary Studies*, Fall 2005, vol. 7, n° 1, *New Connections in Ecocriticism*, Penn State University Press, Pennsylvania 2005, p. 84.

che Churchill rende possibile, e necessaria, attraverso una sperimentazione che non tematizza la crisi ecologica, ma la incorpora nelle fibre stesse del linguaggio drammaturgico. Il suo teatro non rappresenta la natura: la convoca, la deforma, la politicizza. Non si limita a parlare di ecologia, ma pensa ecologicamente.

Churchill sfugge così all'etichetta di eco-theatre nel senso stretto del termine, ovvero quel teatro che esplicitamente affronta questioni ambientali,³ per abitare uno spazio più ambiguo e sfuggente: quello della crisi percettiva. Nei suoi testi, la natura non è né rifugio né accusa, ma una presenza disturbante, che interroga i nostri stessi modi di vedere e narrare il mondo. Come scrive Una Chaudhuri, «ecological theater is not a new genre, it is a new awareness».⁴ Churchill lavora esattamente in questa direzione: non si limita a tematizzare l'ecologia, ma utilizza le difficoltà intrinseche della rappresentazione teatrale – l'instabilità, l'incompletezza, la materialità effimera – come strumenti per farne esperienza. Trasforma il limite in linguaggio.

È da questo presupposto che prende avvio il presente articolo: indagare in che modo *The Skriker* (1994) e *Far Away* (2000) non solo riflettano le problematiche ecologiche del nostro tempo, ma le traducano in forme teatrali capaci di agire sullo spettatore. I paesaggi distorti, i corpi contaminati, le logiche spezzate che popolano queste opere non sono semplici metafore, ma segni di un mondo in disfacimento che si manifesta nella carne stessa della scena. Come ha scritto Downing Cless, il teatro ecologico autentico «problematizza il luogo, sfida la coerenza dello spazio teatrale, mette in discussione il controllo umano sul mondo scenico»⁵ ed è precisamente questo che Churchill opera, con ostinata lucidità.

Il suo teatro è un laboratorio di ecologia scenica, in cui l'umano è decentrato, il linguaggio frantumato, la scena resa instabile e porosa. In questo orizzonte, rappresentare la crisi non è più un compito referenziale, ma una pratica trasformativa: la crisi non si mostra, si incarna. E il teatro, nel suo farsi e disfarsi in tempo reale, si rivela il luogo paradossalmente più adatto per sentire, nel corpo, ciò che la mente fatica a concepire.

Negli ultimi decenni, la crisi ecologica ha invaso ogni ambito del pensiero culturale, ponendosi al crocevia tra etica, estetica e politica. L'ecocritica, nata come riflessione letteraria sulle rappresentazioni della natura, ha progressivamente allargato il proprio raggio d'azione, sviluppandosi attraverso quattro grandi ondate teoriche.

³ J. PICKARD, *On Eco-Theater in Innovation in Five Acts. Strategies for theatre and performance*, a cura di C. Svich, Theater Communications Group, New York 2015, pp. 115-117.

⁴ U. CHAUDHURI, *There Must Be A Lot of Fish in that Lake: Toward Ecological Theater*, in *Theater*, vol. 25 n°1, Duke University Press, Durham 1994, p. 25.

⁵ D. CLESS, *Eco-Theater, USA: The Grassroots in Greener in TDR*, vol. 40, n°2, Cambridge University Press, London 1996, p. 90.

La prima ondata, radicata nell'ecologia profonda, si concentra sulla wilderness e sull'urgenza di proteggere il mondo naturale attraverso un dialogo tra scienze e letteratura. In Gran Bretagna, figure come Jonathan Bate esaltano la lezione romantica di Wordsworth, mentre negli Stati Uniti si privilegia la tradizione del nature writing ispirata al trascendentalismo. Si tratta di un approccio mimetico e realistico, che cerca nella rappresentazione letteraria un modo per "dare voce" alla natura, pur consapevole dei limiti intrinseci del linguaggio umano. La seconda ondata segna una svolta metodologica. Il concetto di ambiente si espande agli spazi urbani e post-industriali, superando la rigida opposizione tra natura e cultura. Cresce la consapevolezza del carattere costruito dei concetti di "natura" e "ambiente" e si avvia un confronto più critico con l'antropocentrismo della scienza. Emergono approcci situati, che intrecciano l'ecocritica con l'attivismo, la giustizia sociale e le forme di esperienza diretta, aprendo la strada al movimento per l'eco-justizia. La terza ondata amplia ulteriormente l'orizzonte, adottando una prospettiva globale e intersezionale. L'ambiente diventa lente di lettura per qualsiasi testo culturale, e si moltiplicano le connessioni con il postcolonialismo, il femminismo, gli studi etnici, l'ecocosmopolitismo e il postumanesimo. Come osservano Adamson e Slovic, questa fase riflette sulle modalità con cui il discorso ecocritico può superare schemi etnici rigidi, aprendosi alla complessità delle esperienze locali e transnazionali. Infine, la quarta ondata si configura come una "critica materiale". Al centro vi sono i corpi, umani e non umani, e le loro vulnerabilità nella crisi ecologica. Il pensiero postumanista e l'ecofemminismo convergono in un'analisi che decostruisce le gerarchie tra specie, rifiutando la centralità esclusiva del soggetto umano e promuovendo una nuova etica della coesistenza e dell'interdipendenza.⁶

Nonostante il progresso dell'ecocritica nelle scienze umane, il teatro ha mostrato una sorprendente ritrosia a confrontarsi con il cambiamento climatico. Già nel 1999, la regista Molly Smith lamentava l'assenza di opere ecologiche nei circuiti teatrali. A distanza di anni, il paradosso permane: mentre letteratura, cinema e arti visive esplorano con crescente intensità il disastro ambientale, il palcoscenico resta in gran parte silente.⁷ Come rilevato da studiosi come Julie Hudson e Robert Butler (*Ashden Directory*), questa assenza deriva da fattori strutturali e percettivi.⁸ Il teatro, storicamente ancorato alle relazioni umane e alla rappresentazione realistica, fatica a trasporre in scena fenomeni "lenti", diffusi e complessi come l'erosione del

⁶ D. SALVADORI, *Ecocritica: Diacronie di una contaminazione*, in *LEA – Lingue e letterature d'Oriente e d'Occidente* n° 5, 2016, pp. 677-684.

⁷ T.I. MAY, *Greening the Theater* cit., p. 93.

⁸ R. BUTLER, *Planting an idea on the walls of the National Theatre*, in *Landing Stages: Selections from the Ashden Directory of Environment and Performance 2000-2014*, a cura di W. HEIM, E. MARGOLIES, Crinkle Crankle Press, London 2014, pp. 110-111.

suolo, la deforestazione o l'innalzamento dei mari. In *Slow Violence and the Environmentalism of the Poor*, Rob Nixon definisce il cambiamento climatico come una forma di violenza lenta: non spettacolare, ma persistente, invisibile, distribuita nel tempo e nello spazio. Il linguaggio teatrale – fondato su immediatezza, azione e conflitto – si confronta con un fenomeno che sfugge alle dinamiche della drammaturgia classica. A ciò si aggiunge il problema dell'irrappresentabilità ecologica: la scala geologica degli eventi, la loro dislocazione spaziale e la difficoltà di rendere visibile l'invisibile pongono interrogativi profondi su come dare corpo scenico all'astratto. Il teatro rischia così di rimanere intrappolato in una narrazione antropocentrica, incapace di dare voce all'alterità non umana. Anche laddove il teatro si è ispirato alla natura, spesso lo ha fatto in modo simbolico o romantico, evitando un confronto diretto con le urgenze ecologiche contemporanee. L'eco-teatro viene ancora percepito con sospetto, associato a un linguaggio didascalico e moralizzante, lontano dalla sperimentazione estetica.⁹ Se la crisi climatica interroga il nostro modo di abitare il pianeta, allora anche il teatro - arte dell'abitare lo spazio - deve ridefinire i propri codici. La mimesi realistica non basta più. L'ecocritica teatrale non può essere solo un tema, ma deve diventare una questione formale. Il linguaggio scenico stesso deve mutare per accogliere l'inafferrabile. Le risposte più significative emergono dalle estetiche post-drammatiche, che abbandonano linearità narrativa, coerenza psicologica e verosimiglianza scenica. Frammentazione, ripetizione, sospensione e disorientamento diventano strategie per rendere percepibile la crisi ecologica. Questo smarrimento non è solo stilistico, ma profondamente politico: serve a destabilizzare lo spettatore, a farlo entrare nella vertigine dell'Antropocene. Come suggerisce Una Chaudhuri, è necessario un nuovo eco-teatro capace di re-immaginare radicalmente le relazioni tra umani e non umani. Il teatro non deve spiegare la crisi, ma farla sentire, non tematizzarla, ma incarnarla. Il palcoscenico può così diventare un medium del non umano, un luogo in cui l'assenza e il silenzio, più che il discorso, danno voce a ciò che resiste alla rappresentazione: l'oceano acido, la foresta bruciata, la specie estinta. In questo scenario, il teatro ecocritico si configura come una pratica di ascolto e smaterializzazione, capace di scardinare la centralità del soggetto umano e aprire spazi per un nuovo immaginario ecologico.¹⁰ Non si tratta di moralizzare, ma di mettere in crisi, attraverso la forma, l'illusione che tutto possa essere detto, mostrato, risolto. Perché, a volte, l'assenza è la forma più potente della presenza.

⁹ R. NIXON, *Slow Violence and the Environmentalism of the Poor*, Harvard University Press, Cambridge-Massachusetts-London 2011.

¹⁰ A. MOHEBATI, *Towards an Ecocritical Theatre: Playing the Anthropocene*, Routledge, London 2022, pp. 1-10.

Caryl Churchill rappresenta una delle voci più radicali e influenti del teatro politico contemporaneo. Drammaturga britannica dalla straordinaria versatilità stilistica, ha costruito una carriera all'insegna della sperimentazione, della rottura con il realismo e dell'indagine costante sulle dinamiche del potere, dell'oppressione e dell'identità. Nonostante la rilevanza del suo contributo alla scena teatrale, Churchill si è sempre tenuta ai margini della visibilità mediatica, preferendo una posizione defilata, ma incisiva. La sua produzione esplora temi cruciali della modernità – capitalismo, globalizzazione, patriarcato, crisi ecologica, violenza sistemica – con uno stile che sfugge a ogni classificazione e che si distingue per l'audacia formale. Sin dalle sue prime opere – a partire da *Owners* (1972) e *Objections to Sex and Violence* (1975) – Churchill ha manifestato un rifiuto netto del naturalismo borghese e una decisa volontà di scardinare le convenzioni teatrali. Influenzata dal pensiero femminista e dal teatro collettivo, la sua scrittura si è affermata come spazio di indagine sulle strutture ideologiche che governano le relazioni sociali, economiche e familiari. Il femminismo ha rappresentato per Churchill una guida critica e un motore creativo. In particolare, ha giocato un ruolo fondamentale nella sua maturazione artistica, offrendole non solo una lente analitica, ma anche una proposta concreta di cambiamento: un modo diverso di fare teatro, di pensare i ruoli sociali e di immaginare nuove forme di relazioni. Le sue collaborazioni con collettivi come *Monstrous Regiment* e Joint Stock hanno favorito un approccio laboratoriale alla drammaturgia, aprendo la strada a una concezione condivisa e fluida del processo creativo.¹¹

Nel corso degli anni, Churchill ha costruito un corpus testuale in cui i registri linguistici si moltiplicano e si stratificano: dal dialogo iperrealistico alla poesia lirica, dalla satira in versi al flusso di coscienza, dal linguaggio quotidiano a forme più evocative e frammentate. Le sue opere mettono in discussione la funzione stessa del linguaggio, sottolineandone le ambiguità e le potenzialità manipolative, ma anche la capacità di evocare mondi alternativi. Questa tensione espressiva è particolarmente evidente in *Far Away* (2000), *A Number* (2002) e *Love and Information* (2012), opere che incarnano una poetica del frammento e del non-detto, interrogando le forme di conoscenza e le dinamiche del controllo sociale. Un elemento ricorrente nella sua drammaturgia è la rappresentazione della famiglia come microcosmo del potere sistemico. La dimensione domestica, invece di offrire rifugio, diventa un luogo di alienazione e conflitto, in cui si riflettono le fratture della società capitalista e patriarcale. Nei suoi testi, l'orrore non è mai astratto, ma radicato nella realtà politica e quotidiana, e si manifesta attraverso la violazione dell'innocenza, l'esercizio dell'autorità e la sistematica riproduzione dell'oppressione.¹² L'innovazione formale di

¹¹ M LUCKHURST, *Caryl Churchill*, Routledge, London 2015, pp. 3-8.

¹² E. ASTON, E. DIAMOND, *Introduction: on Caryl Churchill in The Cambridge Companion to Caryl Churchill*, a cura di E. ASTON, E. DIAMOND, Cambridge University Press, Cambridge 2009, pp. 1-17.

Churchill si manifesta anche nella costruzione del tempo teatrale come flusso instabile e nel linguaggio come materia ritmica, sonora, spesso ellittica. L'alternanza tra registri, la sovrapposizione dei dialoghi, l'interruzione del senso compiuto non rappresentano solo scelte estetiche, ma strategie politiche: frammentare la forma significa disarticolare l'ideologia. *In Love and Information* (2012), ad esempio, l'accumulo di brevi scene, prive di indicazioni sceniche e apparentemente scollegate tra loro, compone un affresco disorientante del nostro rapporto con la conoscenza, l'identità e l'amore nell'era digitale. Churchill è un vero e proprio laboratorio vivente di innovazione teatrale. Lontana dalle forme narrative convenzionali, ha sperimentato strutture frammentate, tempi non lineari e spazi scenici fluidi, mettendo in crisi le coordinate classiche della rappresentazione. L'unità di tempo, spazio e azione viene disarticolata in favore di una drammaturgia aperta e polifonica, capace di integrare danza, musica, performance visiva e linguaggi mediali. La sua convinzione che "nel teatro tutto sia possibile" si traduce in una pratica scritturale che sfida continuamente i confini tra le arti, come dimostrano opere come *A Mouthful of Birds* (1986) e *Lives of the Great Poisoners* (1991), nate dalla collaborazione con coreografi e musicisti. Non meno importante è il ruolo del corpo: presenza scenica, oggetto politico, campo di tensione tra norma e dissidenza. I personaggi di Churchill, spesso privi di tratti psicologici stabili, incarnano forze collettive o archetipi sociali, ponendo in crisi l'idea stessa di soggettività unitaria. Questo approccio si traduce in una teatralità che travalica la rappresentazione naturalista, ponendo il teatro come dispositivo di produzione di senso più che di mimesi.¹³

Alla base di questa poetica vi è una chiara eredità brechtiana. Churchill impiega tecniche di straniamento per impedire l'identificazione passiva e sollecitare uno sguardo critico. I suoi testi non forniscono risposte, ma pongono domande destabilizzanti, come nella scena d'apertura di *Far Away*, in cui l'innocente curiosità di una bambina viene soffocata da un linguaggio adulto, ambiguo e manipolatorio. Qui, il pubblico è chiamato a rispondere dove il personaggio smette di interrogare. Il teatro diventa così spazio di coscienza, di dissenso e di possibilità immaginativa. Infine, come sottolineato da Reinelt, Churchill incarna un'ecologia teatrale che non si limita a trattare il tema delle crisi ambientali, ma ne assume la logica: un sistema complesso, instabile, attraversato da forze caotiche e relazioni interdipendenti. Il suo teatro non rappresenta l'ecologia, ma la performa: attraverso la frammentazione, il disordine formale, l'ibridazione dei linguaggi e l'instabilità dei riferimenti, Churchill traduce scenicamente l'esperienza di un mondo in crisi sistemica. Non si tratta semplicemente di rintracciare nel corpus churchilliano dei temi ecologici – la natura mi-

¹³ M. LUCKHURST, *Caryl Churchill cit.*, pp. 11-13.

nacciata, la distopia climatica, il collasso ambientale – quanto piuttosto di riconoscere come la sua scrittura metta in crisi l'impianto antropocentrico del pensiero moderno, e con esso le forme lineari e causali che tradizionalmente sostenevano la fabula teatrale. Churchill non tematizza l'ecologia: la pratica attraverso il linguaggio scenico. La sua opera, così, non solo interroga il presente, ma apre possibilità radicali per immaginare il futuro. L'ecologia, qui, non è sfondo ma forma del mondo: un mondo che non può più essere ordinato né moralmente compreso, ma solo attraversato nella sua logica entropica, sistemica, decentralizzata. È in questa dinamica che Churchill anticipa – o meglio, accompagna – le inquietudini teoriche dell'Antropocene: un'epoca in cui le gerarchie tra umano e non umano si dissolvono e in cui il concetto stesso di agency si espande, si disperde, si complica.¹⁴ Se come scrive Timothy Morton, gli iperoggetti – come il cambiamento climatico, il capitalismo fossile, la distruzione della biodiversità – eccedono la nostra capacità di percezione e rappresentazione,¹⁵ allora la drammaturgia churchilliana offre un possibile linguaggio scenico per accogliere l'invisibile, il diffuso, l'informe. Anche testi apparentemente lontani da un discorso ecologico – *A Number* (2002) e *Escaped Alone* (2016) – si rivelano fondamentali in questa prospettiva. Nel primo, la moltiplicazione genetica diventa immagine inquietante di un soggetto postumano, replicabile e smarrito; nel secondo, la catastrofe ambientale, allusa nei monologhi surreali e apocalittici di Mrs. Jarrett, deflagra silenziosamente sotto le chiacchiere quotidiane di tre donne anziane, insinuandosi come un rumore di fondo che tutto permea.¹⁶ Churchill non mette in scena il trauma ecologico: lo sedimenta nella lingua, lo iscrive nella struttura, lo fa vibrare nei silenzi e nelle cesure. Scrivere oggi, per Churchill, significa scrivere in un paesaggio crollato. E proprio come nella deep ecology, dove ogni essere è in relazione con altri in un equilibrio fragile e interdipendente,¹⁷ così la sua drammaturgia rinuncia all'unità, alla coerenza, alla dominanza dell'Io. Il testo diventa organismo, aperto, rizomatico, resistente alla linearità. Churchill elabora così una drammaturgia ecosistemica, dove la crisi ecologica non è un contenuto ma una condizione epistemologica. Il suo teatro non racconta il mondo in crisi: lo pensa attraverso le sue lacerazioni. E in questo pensiero plurale, antigerarchico, straniante, si apre forse una possibilità – ancora fragile, ancora in costruzione – di abitare diversamente il nostro tempo.

¹⁴ J. G. REINELT, *After Brecht: British Epic Theater*, University of Michigan Press, Michigan 1996, pp. 86-88.

¹⁵ T. MORTON, *The Ecological Thought*, Harvard UP, Cambridge 2010, p. 17.

¹⁶ R. D. GOBERT, *On performance and selfhood in Caryl Churchill*, in *The Cambridge Companion to Caryl Churchill*, a cura di E. ASTON, E. DIAMOND, Cambridge University Press, Cambridge (2009), pp. 105-124.

¹⁷ G. GARRARD, *Ecocriticism*, Routledge, London 2023, pp. 23-34.

Nel teatro di Caryl Churchill, l'inquietudine del presente si traduce in un linguaggio scenico che sfida i confini della rappresentazione. Due opere in particolare, *The Skriker* (1994) e *Far Away* (2000), affrontano la crisi ecologica e la disgregazione morale della modernità attraverso una poetica del perturbante, in cui il soprannaturale non è un altrove fiabesco, ma una forza destabilizzante, incarnazione della vendetta della natura e delle conseguenze dell'agire umano. In linea con una sensibilità ecofemminista e postumana, Churchill costruisce universi in cui il mito diventa codice ecologico, la metamorfosi riflette l'instabilità planetaria e la parola teatrale si disgrega per specchiare il caos del mondo.¹⁸

The Skriker si presenta come un'opera sfuggente, stratificata e profondamente inquieta. Il personaggio eponimo, un'entità mutaforma del folklore britannico, attraversa la scena come un'entropia incarnata: cambia sembianze, distorce il linguaggio, seduce e divora. Il suo stesso nome, dal suono ruvido e derivante dal dialetto del Lancashire, è legato al verbo *to skrike*, che significa "urlare" o "piangere con angoscia". Evoca, dunque, un grido, qualcosa che irrompe e disturba, un presagio funesto, incarnazione del trauma ambientale che non si può ignorare. Lo skriker non solo anticipa il disastro, ma lo rappresenta e lo perpetua. È simbolo della distruzione ecologica, della violenza sistemica, dell'instabilità psicologica: tutti elementi che si manifestano attraverso il suo urlo e le sue metamorfosi.¹⁹ Churchill lo utilizza non solo per creare inquietudine ma per dare corpo e voce a forze distruttive che non possono più essere ignorate. Churchill utilizza la creatura mitologica non come semplice figura simbolica, ma come forza attiva, ecologicamente vendicativa, che abita e contamina la realtà scenica. Lo Skriker è, come osserva Amelia Howe Kritzer, legato agli elementi – terra, aria, fuoco, acqua – e incarna una natura che non è più "madre" o "risorsa", ma agente autonomo e pericoloso, capace di colpire con violenza chi ha osato tradirla. La metamorfosi incessante della creatura rappresenta la profonda instabilità ecologica del presente: lo Skriker è il disordine climatico, la contaminazione radioattiva, la voce del fiume inquinato che uccide, della foresta che intrappola, dell'aria che avvelena.²⁰ Le protagoniste umane, Lily e Josie, sono specchi di una vulnerabilità sistemica. Lily, incinta e manipolabile, e Josie, devastata dalla colpa e dalla fragilità psichica, si rivelano incapaci di resistere alla seduzione distruttiva dello Skriker. In loro si riflette l'impossibilità dell'innocenza in un mondo dove anche la maternità diventa minaccia e l'infanzia non è più rifugio ma esposta al trauma. La trasformazione finale di Lily, che accoglie in sé lo Skriker, è la sintesi tragica di un

¹⁸ A. MOHEBATI, *Towards an Ecocritical Theatre* cit. pp. 40-43.

¹⁹ A. H. KRITZER, *Damaged Myth in Caryl Churchill's The Skriker*, in *Dramatic Revisions of Myths, Fairy Tales and Legends: Essays on Recent Plays*, a cura di V. A. FOSTER, Mc Farland, Jefferson 2012, pp. 114-115.

²⁰ *Ibidem*.

processo di contaminazione morale ed ecologica: la natura ferita si reincarna nell'umano, lo corrompe, lo assimila. Uno degli aspetti più rivoluzionari dell'opera è il linguaggio del protagonista non umano. Lo Skriker non parla una lingua aliena: riorganizza la lingua comune in un flusso frammentato, febbrile, fatto di allitterazioni ipnotiche, slittamenti fonetici e collassi semantici. Frasi come «bitch botch itch»²¹ o sequenze che accostano immagini domestiche e violente («cream cake», «slit, blood»²²) creano un cortocircuito percettivo che disorienta e intrappola lo spettatore. Questo linguaggio riflette la perdita di coerenza del mondo. Come nelle visioni più radicali della poesia sonora e del teatro di Beckett, la parola si fa materia sensibile, carne, respiro, suono. L'effetto è quello di una paralisi interpretativa: si comprende senza capire, si percepisce un messaggio senza poterne afferrare i contorni. In ciò si cela un'esplicita metafora della crisi ecologica contemporanea, spesso mascherata da discorsi politici ambigui, retoriche rassicuranti o narrazioni tecnocratiche. Il linguaggio dello Skriker è specchio della realtà in frantumi, dove la natura parla ma non siamo più in grado di ascoltare. Nella messa in scena di Sarah Lipson, il monologo dello Skriker viene smembrato tra più attori, trasformandosi in un'orchestrazione polifonica, una partitura vocale che circonda lo spettatore, generando un'esperienza immersiva e alienante. Churchill, affiancata dalla musica di Judith Weir e dalla coreografia di Ian Spink, crea una forma drammaturgica ibrida, in cui la parola si fonde al corpo e al suono, generando un'estetica della crisi che è anche una politica del linguaggio.²³

Se *The Skriker* è il mito che torna a vendicarsi, *Far Away* è l'apocalisse realizzata. L'opera, scritta nel 2000, non a caso all'alba del nuovo millennio, descrive un mondo in cui la guerra è totale e l'etica è collassata. Qui il teatro si spoglia di orpelli allegorici per descrivere una distopia dove la guerra ha contaminato ogni aspetto della realtà, dissolvendo ogni distinzione tra bene e male, tra naturale e artificiale. La violenza non ha più nemici identificabili, si è estesa oltre l'umano: animali, fiumi, nuvole e persino la luce del giorno prendono posizione, diventano fazioni in lotta. La pièce si apre con la scoperta di una violenza domestica e si chiude con un mondo in cui persino fiumi, cavalli, tempeste e il clima partecipano al conflitto globale.²⁴ Churchill rappresenta la catastrofe ambientale non solo come disastro naturale, ma come sintomo di un collasso morale. L'umanità, immersa in una spirale paranoica di conflitti

²¹ C. CHURCHILL, *The Skriker*, Nick Hern Books, London 1994, p.1.

²² *Ibidem*.

²³ L. WORTH, *On text and dance: new questions and new forms*, in *The Cambridge Companion to Caryl Churchill*, a cura di E. ASTON, E. DIAMOND, Cambridge University Press, Cambridge 2009, pp. 71-87.

²⁴ S. RABILLARD *On Caryl Churchill's ecological drama: right to poison the wasps?*, in *The Cambridge Companion to Caryl Churchill* cit., pp. 99.102.

totali, ha reso la natura stessa un soggetto bellico. Ogni elemento, animato o inanimato, è politicizzato, militarizzato, partecipe della guerra. Il terzo atto è paradigmatico: in una lista delirante e spaventosa, Churchill cancella ogni distinzione tra soggetto e oggetto, dissolvendo le gerarchie antropocentriche. Come osserva Ursula Heise, la pièce attua una postumanizzazione del conflitto, in cui il paesaggio stesso partecipa al massacro.²⁵ Questa perdita della posizione privilegiata dell'umano non è solo una distorsione narrativa, ma una critica feroce all'idea stessa di neutralità ecologica: anche la natura, resa ostile dal nostro sfruttamento, prende parte al collasso, agisce, partecipa alla guerra e prende posizione. Gli esseri umani non sono più gli unici soggetti e non controllano più il mondo. Questa visione postumana, annullando le vecchie gerarchie, rompe con l'idea che solo l'umano possieda agency e capacità di influenzare la realtà. Churchill smaschera l'illusione di una natura neutra e passiva, mostrando invece una presenza attiva, che reagisce al nostro sfruttamento. Il mondo rappresentato in *Far Away* è l'estremo esito di questo rapporto spezzato: una realtà in cui tutti sono in guerra con tutti, perché la violenza sistemica dell'uomo ha ormai coinvolto ogni forma vivente. In questo scenario, ogni speranza è evaporata. A differenza di *The Skriker*, dove una dimensione mitologica suggerisce ancora una possibile connessione (per quanto inquietante) con il mondo naturale, in *Far Away* la guerra ha inghiottito tutto. Anche la bellezza – come quella dei cappelli creati per il carnevale delle esecuzioni – è ridotta a estetica dell'orrore. I cappelli, inizialmente presentati come oggetti di raffinata fattura e creatività artigianale, rivelano presto la loro funzione grottesca: sono accessori destinati ai condannati a morte, parte integrante di una cerimonia pubblica che celebra l'annientamento.²⁶ In questa distorsione, l'arte non solo non si oppone alla violenza, ma ne diventa complice. L'industria della morte si fonde con l'artigianato; la creatività, anziché liberare, si piega alle logiche del potere. Churchill costruisce così una potente metafora del totalitarismo estetico, in cui la violenza viene normalizzata attraverso la forma e lo spettacolo. Il cappello, simbolo di individualità e bellezza, viene svuotato e trasformato in segno della completa adesione al sistema: è l'ornamento dell'orrore, il travestimento della brutalità. Hannah Arendt, nel raccontare il processo a Eichmann, descrive come l'orrore non sempre si presenti con volti mostruosi, ma si annidi nella normalità, nella routine, nei piccoli gesti apparentemente innocui. Nel laboratorio in cui vengono prodotti i cappelli per i condannati a morte, non vediamo violenza diretta, ma artigiani che svolgono il loro lavoro con dedizione. Questo è l'aspetto più disturbante: la morte è diventata parte del quotidiano, e viene abbellita, rifinita, decorata. La banalità del male, qui, è nella trasformazione dell'oppressione in pratica

²⁵ A. MOHEBATI, *Towards an Ecocritical Theatre* cit., pp. 7-10.

²⁶ M. LUCKHURST, *Caryl Churchill* cit., pp. 145-150.

amministrativa e della creatività in servitù estetica. La scena dei cappelli ci mostra un mondo che non solo ha normalizzato la violenza, ma l'ha sublimata in spettacolo. Rappresenta, infatti, anche una critica feroce alla società dello spettacolo (in senso debordiano): l'esecuzione non è solo una punizione, ma un evento pubblico, con tanto di costumi, estetica, ritualità. Churchill mostra come la violenza possa essere trasformata in intrattenimento, fino a perdere il suo impatto etico. Il carnevale delle esecuzioni mette in scena una società in cui non esistono più limiti tra etica ed estetica, e in cui il male viene consumato come spettacolo, come accade oggi con certi media o con la violenza normalizzata nei social. È come se Churchill chiedesse allo spettatore: che ruolo ha l'arte quando il mondo è crollato? In *Far Away*,²⁷ l'arte non si oppone al potere, ma vi collabora. Il cappello, oggetto estetico per eccellenza, diventa il simbolo di un sistema che ha assorbito e neutralizzato ogni possibilità di dissenso. Questo apre una riflessione profonda su come l'arte possa essere cooptata dal potere e perdere la sua capacità critica. Il fatto che Joan sia fiera del proprio lavoro ci mostra quanto il sistema abbia penetrato le coscienze, quanto l'ideologia sia interiorizzata.

In entrambe le opere, Churchill porta in scena un'ecologia del trauma e della disintegrazione: la crisi ecologica non è solo una questione scientifica o ambientale, ma è anche crisi linguistica, affettiva, politica. Le sue creature soprannaturali o silenziose (come in *The Skriker*) e i paesaggi belligeranti (*Far Away*) mettono in scena il nostro fallimento etico verso il mondo naturale. L'ecologia, in Churchill, diventa racconto apocalittico e riflessione poetica sul presente. Churchill, con la sua drammaturgia ibrida e visionaria, non propone una soluzione, ma denuncia una complicità. Lo fa frammentando il linguaggio, distortendo la linearità, sovvertendo la forma teatrale, costringendo lo spettatore a confrontarsi con la propria cecità morale. L'analisi ecocritica delle due opere sottolinea come la drammaturga britannica utilizzi l'immaginario mitologico e distopico per denunciare la deriva antropocentrica e per interrogare i limiti dell'umano nel tempo dell'Antropocene. Nelle due opere, la catastrofe ambientale non è un evento futuro, ma un presente viscerale. L'ecologia, in Churchill, non è una cornice, ma la sostanza stessa del dramma. I mondi da lei costruiti non descrivono un altrove, ma rivelano ciò che è già in atto: il collasso climatico, la disintegrazione morale, l'alienazione dell'umano dalla natura e da sé stesso.

La crisi ecologica non esige soltanto nuovi contenuti da inserire nella scena teatrale, ma pretende un ripensamento radicale delle forme stesse del racconto. In un mondo in cui le strutture della realtà sembrano collassare insieme a quelle dell'ambiente, l'arte – e il teatro in particolare – è chiamata non semplicemente a parlare di

²⁷ C. CHURCHILL, *Far Away*, Nick Hern Books, London 2000.

ecologia, ma a pensare ecologicamente. Questo significa interrogare i linguaggi, le dinamiche di potere tra umano e non umano, le estetiche del dolore e della speranza, trasformando la scena in uno spazio in cui sia possibile immaginare nuove forme di coesistenza. Caryl Churchill, con *The Skriker* e *Far Away*, scrive due elegie del contemporaneo, dimostrando con coerenza e radicalità, che il teatro può essere un luogo di resistenza estetica e politica. Nei suoi testi, l'ecologia non è un argomento tra gli altri, ma una forza che scompone e ricompone i dispositivi narrativi e rappresentativi. *The Skriker*, immerso nel mito, parla con il linguaggio disturbante della fiaba corrotta e della metamorfosi ecologica. L'inquietudine attraversa ogni piano della scrittura: dal linguaggio che implode sotto il peso del trauma, alle identità che sfuggono a ogni definizione, fino alla figura mutaforma della protagonista, creatura liminale che con la sua metamorfosi incessante, è il sintomo vivente di un mondo che ha perso stabilità. La natura, in questo testo, non è più un paesaggio da contemplare o un simbolo da decifrare, ma un'entità dolente, deformata, che agisce e reclama spazio sulla scena. *Far Away*, con la sua escalation senza via d'uscita, è il racconto di una resa totale all'entropia spoglia di simboli che denuncia una realtà in cui la violenza ha pervaso ogni cosa. Entrambe le opere rifiutano la rassicurazione e l'illusione. Entrambe denunciano la nostra incapacità di ascoltare le voci della crisi. In entrambe, Churchill chiede allo spettatore non di identificarsi, ma di decentrarsi: di abbandonare la prospettiva antropocentrica e di ascoltare, nel caos, le voci di ciò che l'umano ha messo a tacere. È proprio in questa tensione che il teatro rivela il suo potenziale trasformativo. Il teatro – come spazio vivo, collettivo, incarnato – non ha il compito di offrire soluzioni, ma può scuotere, interrogare, smuovere le coscienze. Può, come affermano molte teorie delle performance contemporanee, creare momenti di risonanza affettiva capaci di far vacillare le sicurezze dello spettatore. Recenti studi neuroscientifici hanno dimostrato che, durante una rappresentazione teatrale, i battiti cardiaci degli spettatori tendono ad allinearsi. Questo fenomeno fisiologico, apparentemente marginale, ha implicazioni profonde: il teatro, più di altri linguaggi artistici, crea comunità temporanee che respirano e sentono insieme. In un mondo segnato dalla frammentazione e dall'indifferenza, questa sincronizzazione diventa un atto politico. L'allineamento dei battiti può essere letto come una metafora potente della possibilità di risuonare con l'altro, di sentire il dolore del vivente, di reagire collettivamente. Churchill non ci chiede di comprendere, ma di *sentire* il collasso, la perdita, il terrore, e forse anche la possibilità di trasformazione. Il suo teatro è uno spazio in cui il linguaggio si rompe per fare posto a un'altra forma di conoscenza: quella sensoriale, affettiva, inter-corporea. È un teatro che sfida lo spettatore non a capire, ma a *farsi toccare* dal reale.

Da questa prospettiva, l'ecocritica teatrale non può più essere intesa come una semplice lente interpretativa. Deve diventare essa stessa una pratica trasformativa,

capace di agire sui modi in cui pensiamo, sentiamo e rappresentiamo il vivente. Non basta più tematizzare la crisi ambientale; è necessario che la crisi entri nelle forme stesse della rappresentazione, nei ritmi, nei silenzi, nelle rotture del linguaggio. L'arte, da sola, non cambia il mondo. Ma può cambiare il modo in cui lo percepiamo, e questo è un principio necessario. La funzione politica dell'arte risiede proprio nella sua capacità di modificare le sensibilità, di produrre effetti che non sono immediatamente traducibili in azione, ma che preparano il terreno per nuove forme di consapevolezza. Il teatro, in quanto linguaggio incarnato e collettivo, ha un ruolo cruciale in questo processo. La sua forza sta nell'essere insieme estetico e biologico, nell'intrecciare parola e corpo, testo e relazione, senso e carne. Un teatro ecologico, allora, non è solo quello che parla di ambiente, ma quello che ne mette in scena la crisi, che ne assume le fratture, le urgenze, le interdipendenze.

Queste opere non offrono redenzione, ma un invito a guardare nell'abisso della nostra epoca. In entrambi i casi, Churchill non ci offre un messaggio, ma un'esperienza: un modo altro di abitare il tempo e lo spazio, di pensare al vivente, di immaginare la scena come luogo in cui può ancora accadere qualcosa. In definitiva, il teatro ecologico non è solo una forma d'arte: è un gesto di cura, un esercizio di attenzione, un laboratorio di possibilità. In tempi segnati dal riscaldamento globale, dall'estinzione di massa e dalla dissoluzione delle categorie etiche, il teatro di Churchill non consola, ma risveglia. E, come in un oscuro canto oracolare, ci ricorda che la natura parla, anche quando non vogliamo ascoltarla. Perché è nei corpi, nei respiri allineati, nei silenzi condivisi che può nascere una nuova ecologia delle relazioni. E da lì, forse, un altro mondo.