

INTRODUZIONE

L'identità culturale è un fenomeno che ha a che fare sia col "divenire" che con l'"essere". Appartiene al futuro tanto quanto al passato. Non è qualcosa di già costituito, di già esistente che trascende lo spazio, il tempo, la storia e la cultura. Le identità culturali provengono da qualche parte, sono il risultato di storie. Ma, proprio a causa di questa loro dimensione storica, sono soggette a una costante trasformazione. Lungi dall'essere eternamente fissate in un qualche passato essenzializzato, sono sottoposte al "gioco" continuo della storia, della cultura e del potere. Lungi dall'essere fondate dal mero "recupero" di un passato, che attende semplicemente di essere scoperto per poterci assicurare in eterno il nostro senso di noi stessi, le identità sono nomi che diamo ai modi diversi in cui ci posizioniamo e veniamo posizionati dalle narrazioni del passato¹.

Stuart Hall, *Identità culturale e diaspora*

La nozione di identità, nelle sue molteplici declinazioni in senso culturale, storico e nazionale, rappresenta uno dei temi cardine al centro del dibattito dei Cultural Studies.

Grazie alle analisi di Stuart Hall (1980), Paul Gilroy (1993)², Iain Chambers (2003)³, Helene Cixous (2008)⁴, dovrebbe essere ormai assodato che parlare di identità fisse, rigide, essenziali, impermeabili ad ogni tipo di contaminazione sia una tesi difficile da sostenere e come sarebbe meglio parlare piuttosto di "formazioni identitarie", costruzioni flessibili, posizionamenti e ri-posizionamenti continui.

¹ Cfr. Stuart Hall, *Identità culturale e diaspora* (1990), in Id., *Il soggetto e la differenza*, Meltemi, Roma, 2006, p. 247.

² Cfr. Paul Gilroy. *The Black Atlantic* (1993), Meltemi, Roma, 2003, p. 37, secondo cui la diaspora offre nuove opportunità: «Le potenzialità non nazionali della diaspora risultano più evidenti se vengono riferite al concetto anti-essenzialista di identità-in-formazione come processo storico e politico e al contempo distaccate dall'idea di identità primordiali stabilite o dalla natura o dalla cultura. Se abbracciamo la diaspora possiamo invece rivolgere l'identità verso la contingenza, l'indeterminatezza e il conflitto. [...] La loro pluralità, il loro carattere locale e i loro legami trasversali promuovono qualcosa di più di una condizione protratta di lutto sociale per i traumi dell'esilio, della perdita, della brutalità, della tensione e della separazione forzata. Generano uno stato d'animo più indeterminato, e, direbbe qualcuno, modernista, nel quale l'alienazione del luogo di nascita e l'estraneazione culturale possono conferire la visione penetrante e il talento creativo».

³ Cfr. Iain Chambers, *Paesaggi migratori* (1994), Meltemi, Roma, 2003, p. 88: «Il postcolonialismo è forse il sintomo di una maggiore consapevolezza del fatto che non è possibile sottrarre una cultura, una storia, un linguaggio, un'identità dalle più ampie correnti di trasformazione di un mondo sempre più metropolitano. È impossibile tornare di nuovo a "casa", perché significa trovarsi soggetti a reti sempre più vaste e complesse di negoziazione e interazione culturale».

⁴ Cfr. Helene Cixous, *La fuggitiva*, «Lettera Internazionale», n. 97, 2008, p. 39: «L'estraneità natale, il senso senza dolore dell'inappropriabile, l'esperienza del non-radicalamento, non mi sono mai identificate con le identità, né con gli identificati né con gli identificatori. Il verbo essere mi fa sempre ridere, che dire di io sono o di io non sono, li sopporto solo se interrogati, curvi sotto raffiche di vento, o se in essi si coniuga il seguire o l'inseguimento».

Si tratta di visioni dell'identità meno familiari, probabilmente destabilizzanti, ma che permettono di definire l'identità come pratica della differenza, attraverso una costante negoziazione con l'Altro che conduce alla continua modificazione del sé.

È stata messa in discussione inoltre la presunta naturalità dell'identità nazionale: ne è stata svelata la struttura artificiale, da un lato mostrando come essa sia fondata sull'ideazione di "comunità immaginate" (Anderson, 1983), sulla costruzione di un lessico specifico e sull'"invenzione della tradizione" (Hobsbawm, 1997); dall'altro, decostruendo il forte nesso - solo apparentemente inscindibile - tra nascita e nazione che, dalla seconda metà dell'Ottocento, viene posto a fondamento dei diversi Stati-Nazione che fioriscono in tutta Europa. In questo, un ruolo determinante è stato svolto dalle teorie post-coloniali portate con forza sulla scena culturale globale da pensatori quali Edward Said (1978), Homi Bhabha (1994), Gayatri Spivak (1999) e riguardanti aree tematiche quali la critica al nazionalismo e al colonialismo, le condizioni di subalternità legate alla razza e al genere, le modalità di rappresentazione dell'Altro, la dialettica identità/differenza⁵.

Tali contributi, che intaccano definitivamente l'essentialismo identitario e le presunte "leggi dell'origine" su cui si fondano le identità nazionali, verranno presi in esame più dettagliatamente nel corso del lavoro di ricerca sia in quanto specifiche teorie a cui ricondurre le argomentazioni proposte, sia come strumenti concreti per interpretare i fenomeni che saranno descritti nel corso dell'analisi.

Più o meno negli stessi anni in cui gli autori citati propongono le loro considerazioni a proposito del concetto e delle pratiche di identità, in Irlanda un gruppo di artisti e intellettuali - riunitosi sotto il nome di Field Day Theatre Company - si occupa di scomporre e riformulare una costruzione identitaria

⁵ Per una visione d'insieme si veda il testo Iain Chambers, Lidia Curti (a cura di), *La questione postcoloniale* (1996), Liguori, Napoli, 1997, che raccoglie i contributi, oltre che dei due autori stessi, di studiosi quali Stuart Hall, Homi Bhabha, Paul Gilroy, Lawrence Grossberg, Angela McRobbie, Trinh T. Minh-ha.

molto solida come quella irlandese; è proprio questo tentativo complesso e ambizioso di ridefinizione che cercheremo di indagare nel corso di questo studio.

i. *Irishness* e luoghi della memoria culturale

«The fact or quality of being Irish», così il dizionario inglese Marrian-Webster definisce la voce *Irishness*. Ma quali sono gli elementi costitutivi e i modelli di rappresentazione dell'identità irlandese che denotano “il fatto o la qualità dell'essere irlandese”? Pur consapevoli delle difficoltà cui si va incontro nel tentativo di indagare a fondo ciò che determina e conduce alla formazione di una costruzione complessa come quella di identità nazionale, si propone una descrizione, quanto più completa possibile, dei caratteri distintivi dell'*Irishness*: il forte radicamento nella religione cattolica dovuto all'opera di San Patrizio e testimoniata dai numerosi manoscritti miniati (come il *Book of Kells*), e dalle “croci celtiche” di pietra scolpita; il legame con la tradizione culturale e mitologica celtica (con le saghe di *Cuchulainn*, protettore dell'Ulster e *Maeve*, mitica regina del Connacht) e, accanto ad essa, l'importanza che assume la lingua gaelica (*erse* nello specifico, il cui uso in pubblico venne proibito dai colonizzatori inglesi dal tardo medioevo fino ai primi del '900, quando venne recuperata dal Teatro Nazionale irlandese e dalla Società Letteraria d'Irlanda); il ruolo primario della musica (ballate, *songs*, lamenti funebri detti *keen*) e della danza (*hornpipe*, *giga*, danza *ceidlich*, il più moderno *Riverdance*); il folclore legato alla ruralità (*leprechauns*, elfi, *banshee*, *cithoge*, e gli altri esseri fantastici del *Tuatha Dé Danann* o del Piccolo Popolo, gli alberi delle fate); l'importanza della simbologia della nazione (i bardi celti cantori della storia d'Irlanda sin dall'antichità, l'arpa celtica, il trifoglio, la bandiera tricolore, l'inno nazionale - *Soldier's Song* - dal tono fortemente anti-britannico, *Erin*, personificazione femminile della nazione irlandese, gli sport nazionali come l'*hurling* o il calcio gaelico praticati solo in Irlanda)⁶; la propensione al simbolismo e al misticismo in letteratura, con il frequente recupero di elementi fiabeschi e letterari.

⁶ A proposito degli sport irlandesi e del loro valore oppositivo e distintivo rispetto agli odiati sport inglesi è curiosa la storia del Croke Park di Dublino, stadio in cui per circa 100 anni non è stato consentito lo svolgimento di partite di calcio, in quanto sport inglese per antonomasia. Solo recentemente - nel 2007 - è stata data l'autorizzazione a disputare partite di calcio e rugby.

Vi sono poi tutta una serie di luoghi reali determinanti su cui si fonda l'irlandesità che possono essere rappresentati come i punti e i nodi di una geografia culturale, o per meglio dire una cartografia culturale: la contea di Galway (e nel suo territorio il Connemara) come luogo originario dell'*irishness*; le torbiere; la Hill of Tara dove secondo la leggenda regnavano gli “Alti Re d'Irlanda”; la montagna sacra di *Croagh Patrick* (dalla cui sommità San Patrizio avrebbe gettato una campana per scacciare i serpenti e le impurità del paganesimo, formando le isole che la contraddistinguono); le isole Aran, emblema della tradizione agricola e rurale; il fiume Shannon, saldamente legato alla storia politica, sociale, economica e militare dell'Irlanda in quanto confine naturale difensivo al di là del quale trovare riparo dalle varie invasioni britanniche; la Boyne Valley, che prende il nome dall'omonimo fiume, dove viene combattuta la battaglia decisiva (1 luglio 1690) che consente agli inglesi guidati da William II la completa conquista dell'Irlanda (anche se la colonizzazione aveva già avuto inizio nel XVI secolo con le cosiddette *Plantations of Ireland*); il porto di Dublino, *Dun Laoghaire*, da dove partono per tutto l'Ottocento e metà del Novecento le navi con il loro carico di disperati dirette verso le più disparate aree della terra; la prigione *Kilmainham Gaol* di Dublino dove vennero imprigionati e morirono i padri della nazione.

Va indagato infine tutto il campionario degli stereotipi, dei pregiudizi, delle *images* e dei cliché che entrano a far parte degli immaginari e contribuiscono a determinare il processo di costruzione dell'identità irlandese⁷: “trifogli mangiapatate”, zotici, somiglianti ad elfi, sempre pronti a tirar fuori lo “stiletto” (simbolo della bellicosità irlandese), abili sì nella coltivazione dei campi e nella cura delle bestie, ma utili in poche altre cose; alcolisti incollati alla bottiglia di whisky e bevitori di birra verde; terroristi con l'esplosivo sotto braccio; ribelli spacca tutto in una società repressiva e dominata dai preti, la cui indole sarebbe

⁷ Cfr. Manfred Beller, *Studi sui pregiudizi e sugli stereotipi*, in Michele Cometa, *Dizionario degli Studi Culturali*, Meltemi, Roma, 2004, saggio che oltre a proporre le definizioni di pregiudizio, stereotipo e cliché, a p. 452, afferma: «Gli stereotipi offrono motivi e materiali per costruire l'immagine complessiva della propria nazione come delle altre. Si potrebbe addirittura affermare che l'identità nazionale è composta di stereotipi».

colta dal celebre aforisma di Gorge Barnard Shaw che recita “infilza un irlandese con lo spiedo e ne troverai ben presto un altro che lo gira”.

Il pericoloso accumularsi di pregiudizi e cliché, di eterostereotipi negativi e autostereotipi positivi, influenza pesantemente da un lato la percezione dell’Altro e la cristallizzazione dei suoi difetti, dall’altro le modalità di rappresentazione del sé e l’idealizzazione delle proprie virtù.

Al riguardo, il testo di Terry Eagleton, *The truth about the Irish* (2006)⁸, risulta estremamente interessante in quanto contiene una disamina dell’*Irishness* condotta dall’autore passando in rassegna e demistificando i principali luoghi comuni e pregiudizi sia positivi che negativi sugli irlandesi.

Tra i vari caratteri dell’identità irlandese, l’aspetto che va sicuramente approfondito, ai fini del nostro lavoro di ricerca, è il nesso che intercorre tra l’*Irishness* e il nazionalismo.

Come avviene in tutti i casi in cui un popolo vive in condizioni di oppressione e subalternità, l’identità culturale diviene un canale di coesione sociale molto forte e uno spazio di rivendicazione politica determinante; il pericolo implicito in questi casi, è che la volontà di affermazione della propria identità sfoci a sua volta in forme più o meno radicali di nazionalismo: l’Irlanda è un paese in cui il nazionalismo, misto al cattolicesimo, ha assunto per decenni valore identitario costitutivo, un elemento distintivo da contrapporre al nazionalismo coloniale e protestante britannico, in quello che diviene un vero e proprio scontro tra nazionalismi (è a partire da questa fortissima spaccatura che si parla di *sectarianism* – “settarianismo” - a proposito del conflitto nell’Ulster).

Occorre allora decostruire sin dal loro sorgere false velleità nazionaliste e prendere sempre in considerazione, non solo le logiche e le dinamiche endogene alla nazione, ma anche gli elementi esogeni (relazionali, di dialogo) in rapporto ai quali qualsiasi identità nazionale si configura; va sempre considerato che l’immagine complessiva della propria nazione, come quella della propria identità culturale, non è assolutamente un’essenza ultima e immutabile, ma piuttosto

⁸ Cfr. Terry Eagleton, *The truth about the Irish*, St. Martin's Press, New York, 2001.

un'immagine collettiva di sé interiorizzata, una narrazione, una finzione, che sventuratamente, alla stessa stregua dei pregiudizi e degli stereotipi, viene percepita come una realtà incontrovertibile.

ii. The “*Troubles*” in context

Per comprendere a pieno le ragioni che hanno condotto all’esplosione della crisi nell’Irlanda del Nord occorre, a mio avviso, risalire brevemente alle radici storiche e politiche profonde del problema, presentando una rapida panoramica dei fatti più significativi della storia irlandese.

L’invasione dell’isola da parte degli inglesi nel corso del 1600 (*Plantations of Ireland*)⁹, le aspre leggi penali e gli espropri di terreni, le ripetute crisi economiche dovute al mal governo britannico, l’adozione dello *Union Act* che nel 1800 sancisce il Regno Unito di Gran Bretagna e Irlanda, le numerose carestie (tra cui *The Great Famine*, la Grande Carestia¹⁰, che colpì l’isola d’Irlanda tra il 1845 e il 1849) e le continue tensioni con la Gran Bretagna che producono i moti rivoluzionari dell’800, conducono da un lato allo spopolamento dell’isola e all’esodo di buona parte della popolazione irlandese per lo più verso gli Stati Uniti (diaspora irlandese¹¹), dall’altro al crescere dell’odio e del desiderio di vendetta nei confronti degli inglesi visti come oppressori e colonizzatori.

⁹ Guidate dai sovrani inglesi del Seicento ed in particolare da Oliver Cromwell, le *Plantations*, così designate in quanto terre che venivano espropriate agli irlandesi e occupate, trapiantate appunto, da coloni inglesi, gallesi e scozzesi cambiarono profondamente la demografia dell’Irlanda, permettendo la nascita in tutta l’Irlanda, ma soprattutto nella provincia dell’Ulster, di numerose comunità britanniche e diffondendo, spesso attraverso conversioni forzate, la religione protestante in tutta l’isola. Ciò rappresentò un grosso cambiamento di natura politica, sociale, economica e soprattutto culturale nell’Irlanda del tempo.

¹⁰ In particolare la Grande Carestia del 1846 fu causa di un esodo senza precedenti, il più delle volte forzato anche sotto forma di deportazione nelle colonie penali britanniche. Le cause scatenanti la grande carestia furono molteplici: la politica economica britannica, le condizioni dell’agricoltura irlandese interamente fondata su un’unica coltivazione (la patata), il brusco incremento demografico, ma soprattutto l’apparizione di una patologia delle patate che distrugge quasi la totalità dei raccolti di quegli anni.

¹¹ Sono molti gli studiosi che, a proposito delle diverse ondate migratorie irlandesi nel corso dei secoli, hanno proposto il termine diaspora, richiamando più o meno esplicitamente il caso degli schiavi neri (mirabilmente analizzato da Paul Gilroy in *The Black Atlantic*) e quello degli ebrei. In effetti, l’uso di tale termine sembra essere piuttosto appropriato date le dimensioni del fenomeno che ha visto nel corso del XIX e del XX secolo la popolazione irlandese scendere dai 6,5 milioni del 1841 ai poco più di 2,5 milioni del 1996, dislocandosi soprattutto tra le Americhe, l’Australia e il Sud Africa. In particolare si vedano i testi: Emma Crhistopher, Cassandra Pybus, Marcus Rediker, *Many middle passages Forced Migration and the Making of the Modern World*, California University Press, Berkeley, 2007 e Peter D. O’Neill, David Lloyd, *The Black and Green Atlantic: Cross-Currents of the African and Irish Diasporas*, Palgrave Macmillan, Hampshire, 2009.

In condizioni estremamente critiche sono due le vie percorse dagli irlandesi: per un verso quella democratica con la nascita dello *Sinn Féin* (“Noi Stessi”) partito politico repubblicano fondato nel 1905 da Arthur Griffith; per l’altro quella violenta intrapresa dal gruppo armato dell’IRA (Irish Republican Army) nato ad opera di Michael Collins nel 1916 durante la *Easter Rising* (la Rivoluzione di Pasqua), con l’intento di liberare l’Irlanda dal dominio britannico: essa conduce, attraverso una guerra combattuta tra il 1919 e il 1921 (Guerra d’Indipendenza Irlandese, altrimenti detta Guerra Anglo-Irlandese), all’indipendenza dell’Eire dal Regno Unito e alla nascita della Repubblica d’Irlanda¹².

Raggiunta l’indipendenza, l’IRA si scioglie confluendo nell’esercito della nascente Repubblica d’Irlanda nel 1922, ma alcuni dei suoi membri, che non gradiscono il Trattato di Pace con l’Inghilterra, inizialmente guidati da Eamon De Valera continueranno ad imbracciare le armi per tutelare i cattolici dell’Ulster. A partire dal 1922, infatti, tutte le contee e le città dell’Ulster - anche quelle a maggioranza cattolica come Derry - sono amministrare dai protestanti (Ulster Unionist Party) che in molti casi attuano vere e proprie discriminazioni nei confronti dei cittadini cattolici: le circoscrizioni elettorali vengono disegnate in modo da non permettere ai cattolici di vincere le elezioni (espedito noto come *gerrymandering*¹³); i cittadini cattolici incontrano più difficoltà a trovare lavoro e vengono spesso esclusi dall’assegnazione delle case popolari.

Le tensioni tra nazionalisti-cattolici e unionisti-protestanti proseguono per il quarantennio successivo fin quando le condizioni politico-sociali divengono esplosive: la scintilla che fa precipitare la situazione scocca nel 1968 quando i protestanti dell’Ulster e le forze paramilitari unioniste, come i *B-Specials* formati negli anni precedenti, attaccano le marce dei cattolici nord-irlandesi indette dalla *Northern Ireland Civil Rights Association* (NICRA) e da *People's Democracy*, un’organizzazione studentesca di sinistra; l’anno seguente (1969), i

¹² Secondo i Repubblicani cattolici irlandesi l’indipendenza e la conseguente nascita della Repubblica d’Irlanda andrebbero fissate al 1916, in corrispondenza con la cosiddetta *Easter Rising* (Rivolta di Pasqua).

¹³ Si tratta di un metodo ingannevole per ridisegnare i confini dei collegi nel sistema elettorale maggioritario, inventato dal politico statunitense e governatore del Massachusetts Elbridge Gerry.

cattolici dell'Ulster attaccano le manifestazioni orangiste degli *Apprentice Boys* di Derry, che celebrano la resistenza protestante all'assedio della città da parte delle truppe di Giacomo II nel 1689.

E' l' inizio del conflitto in Ulster (*The Troubles*), una “guerra a bassa intensità” che, ufficialmente si apre nel 1968, ma che in realtà rappresenta la naturale conseguenza di una tensione mai sopita dovuta all'esito della guerra d'indipendenza irlandese e del Trattato di Pace ad essa successivo che aveva lasciato le sei contee nord-orientali dell'Irlanda - comprese quelle a maggioranza cattolica - sotto il dominio britannico.

Uno degli episodi più cruenti dei Troubles è sicuramente il *Bloody Sunday*: il 30 gennaio 1972 la NICRA durante una manifestazione pacifica, viene attaccata dai paracadutisti britannici che aprono il fuoco causando 14 morti e 16 feriti; l'evento segna l'inizio dell'anno più terribile della storia dei *Troubles* al termine del quale moriranno 472 persone.

Attentati terroristici dei nazionalisti cattolici irlandesi, ritorsioni dei paramilitari unionisti-protestanti e repressione brutale da parte delle forze armate britanniche, sconvolgeranno per trent'anni la vita della popolazione irlandese e di quella inglese e avranno termine soltanto nel 1998 con gli accordi di pace raggiunti a Belfast e ribattezzati “The Good Friday Agreement” (l' Accordo del Venerdì Santo)¹⁴.

È questo dunque il terribile sfondo su cui si proietta l'opera della Field Day Theatre Company.

¹⁴ Vanno segnalate, ad onore del vero, alcune recenti recrudescenze della crisi nord-irlandese verificatesi nel marzo del 2009 con l'uccisione di due soldati britannici di stanza alla base di Massereene (contea di Antrim) da parte della REAL IRA, una cellula scissasi dall'IRA nel 1997, e con l'omicidio di un poliziotto a Craigavon (contea di Armagh) rivendicato da un'altra cellula di cui non si era a conoscenza fino d ora, denominata CONTINUITY IRA.

iii. *Field Day Theatre Company*: interpreti, opere, obiettivi

La *Field Day Theatre Company* è una compagnia teatrale itinerante fondata nella città nord-irlandese di Derry dal drammaturgo Brian Friel e dall'attore Stephen Rea nel 1980, a cui più tardi si assoceranno i poeti Seamus Heaney e Tom Paulin, il critico e professore universitario Seamus Deane e il musicista David Hammond - cinque dei sei componenti del gruppo, ad eccezione di Brian Friel, costituiscono il *Field Day Board of Directors*.

La compagnia, che opera tra il 1980 e il 1995 con un'appendice del 1998 - gli anni più aspri del conflitto nell'Ulster - intende contribuire alla ridefinizione dell'identità e della libertà irlandese nonché alla risoluzione della crisi politica del Nord attraverso un'intensa produzione di spettacoli teatrali e di pubblicazioni: brevi trattati relativi al linguaggio, al mito, alla giurisprudenza e alla relazione tra letteratura e colonialismo. La prefazione della raccolta di pamphlet *Ireland's Field Day* sintetizza bene il punto di vista del gruppo teatrale di Derry:

They believed that Field Day could and should contribute to the solution of the present crisis by producing analyses of the established opinions, myths, and stereotypes which had become both a symptom and a cause of the current situation. The collapse of constitutional and political arrangements and the recrudescence of the violence which they have been designed to repress or contain, made this a more urgent requirement in the North than in the Republic [...] The company decided, therefore, to embark upon a succession of publications, starting with a series of pamphlets in which the nature of the Irish problem could be explored and, as a result, more successfully confronted that it had been¹⁵.

Secondo i componenti della *Field Day Theatre Company*, l'identità culturale irlandese rientra almeno fino ad un preciso momento storico tra le identità post-coloniali¹⁶, derivazione diretta della condizione di subalternità in cui hanno

¹⁵ Cfr. Seamus Deane (a cura di), *Ireland's Field Day*, Hutchinson, Londra, 1985, pp. VII-VIII.

¹⁶ Cfr. Id., *Nationalism, Colonialism and Literature*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1990, p. 3, in cui l'autore sostiene che «Ireland is the only Western European country that has had both an early and a late colonial».

vissuto, e continuano in parte a vivere gli irlandesi¹⁷, spesso costretti a lasciare la propria terra dando luogo a una vera e propria diaspora - basta considerare il fatto che l'Irlanda diviene realmente indipendente solo nel 1937 e cessa di essere un *dominion* nell'ambito del Commonwealth britannico soltanto nel 1949, stesso periodo in cui ottengono l'indipendenza le colonie europee dell'Africa e dell'Asia.

Seamus Deane, nell'introduzione alla raccolta di saggi *Nationalism, Colonialism and Literature*, scrive: «Field Day's analysis of the situation derives from the conviction that is, above all, a colonial crisis»; l'autore irlandese invita dunque a riconsiderare il concetto di nazionalismo, e contrappone fortemente la posizione della Field Day Theatre Company a quelle degli storici e dei critici revisionisti, invitando contemporaneamente «to demolish the nationalist mythology¹⁸», e, per dirla con Edward Said, a «ripensare e riformulare esperienze storiche [come il nazionalismo] che un tempo si erano basate sulla separazione geografica di popoli e culture¹⁹»,.

La Field Day Theatre Company avrebbe dovuto rappresentare la risposta dell'arte e della cultura alla violenza e agli odi culturali e politici che avevano condotto l'Irlanda del Nord ad una profonda spaccatura fondata su una serie di apparentemente irrisolvibili dicotomie: Orangisti/Verdi; Unionisti/Nazionalisti, Protestanti/Cattolici e così via. Il teatro e la letteratura in particolare avrebbero dovuto impegnarsi in «an imaginative struggle to enfold human diversity and then to celebrate its wholeness in art. The act of imagination may not forestall the act of slaughter, but at least it bears witness to an alternative way of carrying on

¹⁷ Osservando le condizioni di subalternità descritte da una prospettiva femminile è interessante notare come le donne scontino una doppia esclusione rispetto al dominatore inglese - in quanto irlandesi e in quanto donne (ed in questo caso anche in rapporto al potere patriarcale che vige tra gli stessi irlandesi).. Cfr. Wanda Balzano, *Irlandesità: sostantivo femminile, postcoloniale*, in Iain Chambers, Lidia Curti (a cura di), *La questione postcoloniale* (1996), cit., p. 135, che a proposito della condizione della donna irlandese afferma: «Da una parte messa a tacere e marginalizzata dal potere patriarcale in quanto donna, dall'altra svalorizzata e minimizzata dalla cultura imperialistica britannica in quanto di madre lingua gaelica (o irlandese che dir si voglia). Tale doppia privazione aumenta la difficoltà di esprimere adeguatamente le proprie esperienze personali o nazionali».

¹⁸ Cfr. Seamus Deane, *Nationalism, Colonialism and Literature*, cit., p. 6.

¹⁹ Cfr. Edward Said, *Orientalismo* (1978), Feltrinelli, Milano, 1999, p. 440.

the field of human relations²⁰», una vera e propria dichiarazione di fede nel ruolo decisivo della cultura in un contesto di crisi come quello irlandese del 1980.

Ma vediamo i diversi linguaggi attraverso cui prende forma il tentativo di ridefinizione dell'*Irishness* da parte della Field Day Theatre Company.

Innanzitutto, la compagnia si impegna nel tentativo di sviluppare il teatro locale nell'Irlanda del Nord e al contempo di creare un'audience popolare ben definita che valichi i confini geografici e simbolici tra Ulster e Repubblica d'Irlanda e che rappresenti un'alternativa al nazionalismo di fazione (repubblicano o unionista che sia). Proprio a tal fine porta sulla scena una forma di teatro itinerante, nomade, aperto alle differenze e capace di contaminazione con elementi culturali portati in dote dall'Altro; in un comunicato stampa a proposito della messinscena di *Translations*, il primo spettacolo teatrale realizzato dalla compagnia, Brian Friel dichiara: «va fatto ogni sforzo possibile, attraverso questa e le future produzioni, per raggiungere il pubblico più ampio possibile».

Le messinscene realizzate dalla compagnia di Derry sono quattordici: *Translations* (1980), *Three Sisters* (1981) da Čechov, *The Communication Cord* (1982), *Boesman and Lena* (1983), *The Riot Act* (1984) tratto dall'*Antigone* di Sofocle, *High Time* (1984) tratto da *La scuola dei mariti* di Moliere, *Double Cross* (1986), *Pentecost* (1987), *Making History* (1988), *Saint Oscar* (1989) scritto da Terry Eagleton, *The Madame Macadam Travelling Theatre* (1991), *Cries from Casement as his Bones are Brought to Dublin* (1992), *Uncle Vanya* (1995) tratto da Čechov, *Northern Star* (1998).

L'approccio, lo stile e i contenuti proposti dalla Field Day Theatre Company sono realmente rivoluzionari rispetto alle esperienze teatrali che l'Irlanda aveva conosciuto fino a quel momento.

Per molti anni, a partire dall'esperienza dell'*Irish Literary Theatre* fondato da William Butler Yeats nel 1889, il teatro ha avuto il ruolo di proporre immagini e rappresentazioni dell'Irlanda e degli irlandesi del tutto contrapposte agli

²⁰ Cfr. Marilyn J. Richtarik, *Acting between the lines: the Field Day Theatre Company and Irish Cultural Politics 1980-1984*, Clarendon Press, Oxford, 1994, p. 9.

stereotipi suggeriti dall'imperialismo britannico, attraverso un'operazione di recupero degli elementi più caratteristici della tradizione celtica e la parallela produzione di spettacoli in lingua gaelica (in quello che è stato definito il *Celtic Revival*); questa situazione è andata avanti, con sporadiche variazioni sul tema, anche dopo l'ottenimento dell'agognata indipendenza. Solo dalla fine degli anni '70 in poi, sia nella Repubblica d'Irlanda che nell'Ulster, mutano il valore e il ruolo che il teatro deve assumere²¹: per fronteggiare la crisi in atto occorre ideare e mettere in scena spettacoli tesi alla creazione di uno spazio immaginario all'interno del quale far confluire tutte le differenze legate alla multiforme identità irlandese.

È in questo contesto che va situata l'avventura della Field Day Theatre Company per la quale il teatro rappresenta probabilmente il canale più importante attraverso cui realizzare il progetto di riformulazione dell'*Irishness*: «[The Field Day Theatre] became a laboratory for embodying through performance the historical and critical renegotiation of Irish history and identity in play by Irish cultural scholars like Richard Kearney and Seamus Deane²²».

Il processo di ridefinizione dell'identità irlandese avviene anche a partire dalla letteratura, con una cospicua produzione di saggi di critica letteraria, e con la fondazione del canone letterario irlandese come elemento distintivo, ma non oppositivo, rispetto al canone britannico.

Nel 1991, infatti, vedono la luce i tre volumi *The Field Day anthology of Irish writings* - in cui figurano autori tradizionalmente associati alla tradizione letteraria inglese come William Butler Yeats o Oscar Wilde, ma che in realtà sono irlandesi - cui si aggiunge nel 1996 un quarto volume sulla letteratura e drammaturgia irlandese al femminile, pubblicato in seguito alle critiche ricevute dal gruppo per non aver incluso nessuna voce femminile nei tre volumi dell'antologia.

²¹ Per un'approfondita analisi della storia e del ruolo del teatro in Irlanda si veda John P. Harrington, *Modern Irish Drama*, W. W. Norton, New York, 1991, e Mary Trotter, *Modern Irish Theatre*, Polity Press, Cambridge, 2008.

²² Cfr. Id., *Modern Irish Theatre*, cit., pp. 153-154.

I saggi riguardano temi quali la storia irlandese, il cinema, la letteratura, la geografia oltre alle questioni squisitamente politiche; nelle intenzioni della compagnia avrebbero dovuto rappresentare contributi significativi riguardo ai dibattiti di stretta attualità di quel particolare periodo storico: la scrittura della storia, la critica dell'ideologia, le teorie post-coloniali, i rapporti tra letteratura ed estetica. I testi maggiormente significativi ai fini della nostra ricerca sono quelli pubblicati da Edward Said (*Yeats and Decolonisation*), Fredric Jameson (*Modernism and Literature*), e Terry Eagleton (*Nationalism, Irony and Commitment*)²³.

In aggiunta alla serie di quindici pamphlet, vanno menzionate infine le serie di pubblicazioni raccolte nella collana *Critical Conditions: Field Day Essays*, realizzata in collaborazione con la Cork University Press e la Notre Dame University Press, col dichiarato intento di divulgare al grande pubblico quei lavori, ricerche e studi che altrimenti sarebbero rimasti confinati al circoscritto pubblico di lettori di riviste specialistiche.

È interessante notare come si sia sviluppato a proposito dell'opera complessiva della Field Day Theatre Company un dibattito riguardo al valore più o meno politico dei pamphlet e delle messinscena teatrali che rappresentano i versanti più significativi dell'attività creativa della compagnia. Passando in rassegna rapidamente i saggi editi dalla Field Day si riscontra un indubbio carattere politico degli argomenti trattati, sia in relazione ai fatti strettamente legati alla crisi nord-irlandese, sia in merito a riflessioni e proposte d'intervento politico e sociale più generali.

²³ Questi tre pamphlet sono contenuti nel testo curato da Seamus Deane, dal titolo *Nationalism, Colonialism and Literature*. Oltre a questa raccolta, il gruppo Field Day, che ha fondato anche una propria casa editrice, ha pubblicato altri dodici saggi, sei dei quali sono contenuti nel libro *Ireland's Field day*. Gli altri sei saggi sono: Eanna Mulloy, *Dynasties of Coercion*, Michael Farrell, *The Apparatus of Repression*, Patrick J. McGrory, *Law and the Constitution: Present Discontents*, pubblicati sotto la categoria Emergency Legislation (editi dalla Field Day nel 1986); Marianne Elliott, *Watchmen in Sion*, Terence Brown, *The Whole Protestant Community: The Making of an Historical Myth*; Robert L. McCartney, *Liberty and Authority in Ireland*, che fanno parte della raccolta *The Protestant Idea of Liberty* (editi dalla Field Day nel 1985).

Nella parte conclusiva del testo *Acting Between the Lines: The Field Day Theatre Company and Irish Cultural Politics 1980–1984*, Marilyn Richtarik riporta i differenti punti di vista di alcune delle più importanti voci della scena culturale irlandese in merito alla politicità più o meno evidente delle opere del gruppo (e alle presunte accuse di riproporre il nazionalismo, sebbene su nuove basi più ampie e condivise).

Considerati i dichiarati intenti performativi e divulgativi contenuti nel programma culturale e politico della Field Day Theatre Company, andrà analizzata anche la ricezione delle opere della compagnia di Derry da parte del pubblico irlandese, cui erano in primo luogo indirizzate. A tal proposito può essere utile lo studio condotto da Marylynn Richtaryk che nel testo *Acting between the lines* passa in rassegna i giornali dell'epoca - unionisti, nazionalisti, protestanti - per evidenziare le reazioni di critica e pubblico agli spettacoli della Field Day Theatre Company.

iv. Border Crossings, Traduzioni, *The Fifth Province*

L'attività della Field Day Theatre Company ha delle importanti ricadute anche sul versante dei *Border Studies*, considerato il fatto che la città in cui nasce e si sviluppa l'avventura della compagnia è Derry - o Londonderry secondo la terminologia unionista britannica - geograficamente situata al confine tra l'Irlanda del Nord (provincia dell'Ulster) e la Repubblica d'Irlanda (Donegal, provincia del Connacht); territorio di frontiera "caldissimo" in quanto epicentro del conflitto e per di più marcatore del confine culturale e sociale tra l'Est cosmopolita e ricco e l'Ovest rurale e povero maggiormente legato alle tradizioni ancestrali e ai miti dell'origine²⁴. Tale soglia immaginaria è addirittura preesistente alla contrapposizione politico-religiosa tra il Nord protestante e il Sud cattolico che diverrà preponderante con l'inasprirsi del conflitto in Ulster. La contrapposizione si sposta anche sul piano linguistico attraverso l'annosa disputa sulla denominazione della città: a Derry/Londonderry ancora oggi è possibile trovare cartelli pubblicitari o stradali in cui la scritta London viene in certi casi aggiunta, in altri cancellata²⁵.

L'opera della Field Day Theatre Company stravolge confini geografici e limiti culturali apparentemente netti e contribuisce a trasformare la zona di frontiera in uno spazio di dialogo e di ibridazione. La città di Derry, dopo avere rappresentato un luogo geografico di separazione, marcatore di un confine netto, viene risemantizzata come frontiera-soglia mai come in questo caso liquida, porosa, evanescente²⁶, e diviene "terzo spazio" culturale di negoziazione ed

²⁴ Secondo le leggende, l'ovest dell'Irlanda, e il Connacht in particolare, sarebbe l'antica sede d'origine degli irlandesi.

²⁵ Vi è un curioso aneddoto relativo al conduttore radiofonico Gerry Anderson, che ironizzando sulla disputa, propose di chiamare la città *Stroke City* (Derry/Londonderry in inglese si legge "Derry Stroke Londonderry").

²⁶ Cfr. Gloria Anzaldúa, *Borderlands/La frontera* (1987), Palomar, Bari, 2000, p. 19: «i Confini (Borderlands) sono fisicamente presenti ogni volta che due o più culture entrano in contatto, che persone di razze differenti occupano lo stesso Territorio, che le classi inferiori, basse, medie o superiori si toccano, che lo spazio tra due individui si riduce a una "intimità"» e p. 25, «Una terra di confine è un luogo vago e indeterminato creato dal residuo emozionale di un limite che non è naturale». Cfr. inoltre Homi Bhabha, *Nazione e Narrazione* (1990), Meltemi, Roma, 1997, p. 38: «la frontiera è bifronte, e il problema dell'interno/esterno si trasforma in un processo di ibridizzazione».

enunciazione, di dialogo e di ascolto, di speranza e di sogno, un'area di liminalità in cui scorrono identità fluide, attraversamenti, transiti, contaminazioni e ibridazioni²⁷; in esso ha luogo quel processo di rimescolamento dei ruoli in cui l'Alto si mischia con il Basso, il servo col padrone, il sacro con il profano, ciò che sta dentro con ciò che sta fuori e l'Io identitario con l'Altro.

Tutto ciò si esprime, inoltre, nel tentativo di creazione da parte della compagnia di una “*fifth province*” (una quinta provincia oltre le quattro in cui è divisa l'Irlanda) come spazio culturale immaginario di dialogo e ibridismo in cui fosse possibile superare la conflittualità post-coloniale; spazio che richiama subito alla mente il *Terzo Spazio* teorizzato da Homi Bhabha (1994).

La condizione di attraversamento, di ibridazione continua, di contaminazione nelle messinscene e nei testi della Field Day Theatre Company è la chiave di volta tramite cui sviluppare quelle dinamiche che riformuleranno profondamente l'identità irlandese. E' una condizione di *in betweenness* tra ciò che è stato e ciò che non è ancora, in cui ha luogo «la trasformazione di confini e limiti negli spazi inter-medi [in-between] attraverso i quali sono negoziati i significati dell'autorità culturale e politica²⁸».

Accanto ai fenomeni di *border crossings* e ai passaggi di soglia, vi è poi un intero ambito del lavoro della Field Day Theatre Company riguardante la traduzione, il rapporto tra la lingua inglese e quella gaelica, la potenza del linguaggio nei processi di denominazione delle cose e dei luoghi (ad esempio i toponimi delle carte geografiche).

A tale proposito, *Translations* (1980), il testo scritto da Brian Friel da cui è stato tratto l'omonimo spettacolo teatrale della Field Day Theatre Company²⁹, è l'opera più significativa: in essa si incrociano le tematiche legate alla traduzione

²⁷ Cfr. Bertrand Westphal, *Geocritica* (2007), Armando, Roma, 2009, p. 100, che parla di “*entre-deux*”, «una deterritorializzazione in atto, ma che esita al momento di riterritorializzarsi. Equivale alla sospensione di qualsiasi determinazione, di qualsiasi identità».

²⁸ Cfr. Homi Bhabha, *Nazione e Narrazione* (1990), cit., p. 38.

²⁹ Cfr. Francis C. McGraph, *Brian Friel's (Post)colonial Drama: language, illusion and politics*, Syracuse University Press, New York, 1999, p. 178: «at its opening performance in Derry *Translations* was already dripping with cultural and political significance and it still remains an important cultural and political statement in the context of Northern Ireland and Anglo-Irish relations».

linguistica (dal gaelico all'inglese) e culturale, ma anche le questioni geopolitiche - legate alla costruzione e rappresentazione delle mappe coloniali dell'Irlanda realizzate dagli inglesi nella prima parte dell'Ottocento - e quelle legate al mito e alla de-mitologizzazione.

La violenza del linguaggio coloniale e l'uso delle parole colonizzatrici sono al centro della riflessione proposta da *Translations*, in cui è espresso con forza il monito, per dirla con Helene Cixous, a «mai trattare con leggerezza la forza del nome, la forza delle parole-nomi, la tirannia delle denominazioni³⁰».

Friel racconta il passaggio, forzato e imposto, dalla predominanza dell'uso del gaelico all'inglese come lingua parlata in Irlanda, nel periodo che va dal 1800 al 1850; risultato ottenuto in gran parte attraverso l'istituzione su tutto il territorio irlandese, ed in particolare nel più tradizionale Ovest, delle scuole nazionali, in cui le materie vengono insegnate in lingua inglese e i libri di testo presentano la storia d'Irlanda a partire dal punto di vista inglese, al posto delle *hedge schools*³¹ - in cui venivano insegnate in forma orale le tradizioni e la storia della comunità. L'introduzione delle scuole nazionali si dimostra molto più efficace delle leggi penali nello sradicare l'uso della lingua gaelica tra la popolazione irlandese.

Gli interventi politici e linguistici sull'insegnamento, uniti alla ri-nominazione in lingua inglese di tutti i toponimi dei luoghi reali e rappresentati sulle mappe dai cartografi britannici, costituiscono due momenti di transizione e trasformazione fortissimi della cultura e dell'identità irlandese³².

³⁰ Cfr. Helene Cixous, *La fuggitiva*, cit., p. 41.

³¹ Le *hedge schools* erano scuole non ufficiali assai diffuse nelle campagne irlandesi dal Seicento fino alla metà dell'Ottocento, tenute da maestri che venivano pagati dalle famiglie contadine per istruire i loro figli e sopperire così all'assenza di scuole per la popolazione cattolica.

³² Cfr. Francis C. McGraph, *Brian Friel's (Post)colonial Drama: language, illusion and politics.*, cit., p. 180. A proposito di *Translations*, Brian Friel dichiara: «[*Translations* is] about how this country [Ireland NdA] found a certain shape».

I

STORIE E MITOLOGIE

In questo capitolo indagheremo le ricadute che le strette dinamiche di interconnessione tra storia e mito e tra i discorsi che ne derivano - storiografia e mitologia - implicano nella costruzione dell'identità nazionale e culturale irlandese. Alla base della nozione, o per meglio dire della costruzione dell'identità nazionale di un determinato popolo, vi è infatti un forte radicamento nella sua Storia, storia che molto spesso si intreccia col mito e da esso deriva.

L'identità nazionale si fonda su un insieme abbastanza sfaccettato di fattori, tra cui la "naturale" occorrenza di miti di fondazione, narrazioni dell'origine, pregiudizi e stereotipi oppositivi eletti a naturali tratti distintivi di un popolo rispetto ad un altro.

Nel voler analizzare una nozione complessa come quella dell'identità nazionale, ci si trova di fronte a vere e proprie narrazioni dettagliate, frutto di stratificazioni temporali, che trovano nello spazio e nei luoghi simbolici, ritagliati all'interno di esso, la propria cartina di tornasole.

Basti pensare alla raccolta di saggi curata da Homi Bhabha, *Nazione e Narrazione*³³, che senza mezze misure svela sin dal titolo la natura fittizia, artefatta, costruita delle identità nazionali e dei racconti e miti ad essa correlati; o ancora alla chiave di lettura fornita da Benedict Anderson per interpretare le identità nazionali: l'autore parla di *imagined communities*, mettendo anch'egli in grande evidenza l'aspetto costruttivista della comunità nazionale piuttosto che la struttura mitico-fondativa che ne costituirebbe l'essenza secondo le teorie nazionaliste.

Eric Hobsbawn, poi, ci ha da tempo messo in guardia sul fatto che le consuetudini storiche su cui sarebbero fondate le nazioni sono in realtà frutto di quel processo di "invenzione della tradizione" che a partire dalla fine del XIX secolo ha visto sorgere gli stati nazione e le identità ad essi associate.

È all'interno di questo quadro che si inserisce l'esperienza teorica e pratica della Field Day Theatre Company, la quale, se da un lato offre un contributo significativo all'implementazione delle suddette elaborazioni teoriche, dall'altro,

³³ Cfr. Homi Bhabha, *Nazione e narrazione* (1990), cit.

sottolineando il ruolo cruciale delle pratiche culturali e artistiche nella scena politica e sociale, potrebbe costituire un utile punto di riferimento in tutte quelle situazioni in cui occorre attivare un processo di decostruzione del discorso storico e mitologico alla base del nazionalismo (come ad esempio nel caso di Serbia e Kosovo), o in cui si è di fronte a dicotomie post-coloniali apparentemente irrisolvibili (come nel caso di Israele e Palestina).

Sarà nostro intento, in questo capitolo, interpretare la riflessione della Field Day Theatre Company in merito ai due temi cardine della Storia e del mito, cercando di individuare gli snodi fondamentali del percorso della compagnia di Derry in cui i due temi in oggetto vengono affrontati e sviscerati nell'ambito del dibattito politico-culturale irlandese.

Condurremo tale indagine concentrandoci principalmente sulla disamina delle opere che affrontano direttamente i temi della Storia e del mito, ma tenendo ben presenti, al contempo, le indicazioni maggiormente teorico-ermeneutiche che è possibile cogliere dalla lettura dei pamphlet dedicati dalla Field Day ai temi in oggetto.

In particolare verrà posta al centro della nostra attenzione la pièce *Making History* - realizzata nel 1988 da Brian Friel - vero e proprio trattato sulle finalità della storia e sulle forme di scrittura della stessa. Verrà fatto inoltre riferimento ai pamphlet *Myth and Motherland* (1984) di Richard Kearney, *Anglo-Irish attitudes* (1984) di Declan Kiberd, *Heroic Styles: the tradition of an idea* scritto da Seamus Deane nel 1984, che per le proposte in essi contenute ci consentiranno di comprendere meglio l'approccio alla storia e al mito della compagnia.

Non verrà proposto un *close reading* delle opere citate, ma piuttosto una lettura che faccia del rimando, del collegamento tra i diversi testi la propria cifra stilistica, alla luce del fatto che questioni fondamentali, quali la storia e il mito, rappresentano una costante nelle messinscene teatrali e nelle opere letterarie della compagnia di Derry.

La cornice ermeneutica di riferimento per la suddetta analisi sarà quella delle teorizzazioni formulate da studiosi della storia e del mito quali Paul Ricoeur,

Hayden White, Michel De Certeau, Roland Barthes, Michel Foucault, i cui testi rappresentano spesso motivo di ispirazione per la compagnia.

Seguiremo due direttrici interpretative le cui traiettorie troveranno spesso punti di contatto: da un lato faremo riferimento alla nutrita letteratura esistente in merito alla “grande narrazione storia”, alla storiografia e alle diverse forme di scrittura della Storia (*History*) e delle storie (*stories*), e alle pratiche discorsive ad essa connesse; dall’altro lato ci inoltreremo nelle specificità storico-politiche irlandesi, e soprattutto nord-irlandesi, specialmente in relazione al trentennio dei *troubles*, in modo tale da poter estrapolare dei punti di intersezione tra il caso irlandese e il dibattito sulla storia in generale.

In questo ambito un particolare focus sarà dedicato al dibattito sul revisionismo storico che ha avuto luogo in Irlanda a partire dalla fine degli anni Trenta e che ha messo in discussione alcuni capisaldi della storia irlandese.

Parallelamente, cercheremo di vagliare le indicazioni operative proposte dalla Field Day Theatre Company volte alla decostruzione della componente mitica della storia e ad un vero e proprio processo di demitologizzazione delle cristallizzazioni storico-identitarie che immobilizzano la situazione politica nord-irlandese.

Quest’ultimo punto è ben sintetizzato dalle parole di Richard Kearney contenute nel pamphlet *Myth and Motherland*:

what is required is a radical interrogation of those mythic sediments from our *past* and those mythic aspirations for our *future* which challenge our *present* sense of ourselves, which disclose other possibilities of being. And this interrogation ultimately rests upon the ethical necessity to distinguish between myth as an *open-ended process* which frees us from the strait-jacket of a fixed identity; and myth as a *closed product* which draws a magic circle around this identity excluding dialogue with all that is other than ourselves³⁴.

³⁴ Cfr. Richard Kearney, *Myth and Motherland*, in Seamus Deane (a cura di), *Ireland's Field Day*, cit., pp. 79-80.

I.1 Narrare storie, demitologizzare le identità nazionali

it is not the literal past, the 'facts' of history, that shape us, but images of the past embodied in language, [...] we must never cease renewing those images; because once we do, we fossilize³⁵

Brian Friel, *Translations*

history is a speech-act, a selective use of the past tense. Even substantive remains such as buildings and historical sites must be 'read', i.e. located in a context of verbal recognition and placement, before they assume real presence³⁶

George Steiner, *After Babel*

La Storia (*History*) è una forma di narrazione, un collage di eventi collezionati e sceneggiati dallo storico che li assembla in base a precisi criteri di rappresentazione; anche il mito, pur presentando strutture e dinamiche estremamente differenti, è una forma di narrazione. Le esperienze, specialmente quelle traumatiche, sono sempre mediate dai racconti (storici, mitici, letterari) che ne permettono l'elaborazione.

Come tutte le narrazioni la Storia rappresenta, almeno in apparenza, una dimora sicura per il singolo e per la comunità che ritrova in essa i paletti su cui fondare la propria (ma sarebbe meglio dire le proprie) identità - nazionale, culturale, politica³⁷.

In realtà sarebbe più opportuno parlare di storie (*stories*), di racconti e narrazioni al plurale dato che un'eterologia, quale è la storia, dovrebbe avere come elemento centrale del proprio discorso l'alterità - colta sotto il segno dell'assenza che produce ed è prodotta in ugual maniera dallo scarto che viene messo in rilievo in un discorso dell'altro.

La memoria degli eventi passati, dei fatti della storia apparentemente inalterabili, è costantemente rinnovata dalle differenti storie personali. La Storia come mero

³⁵ Cfr. Brian Friel, *Translations*, Faber and Faber, Londra, 1999, p. 445.

³⁶ Cfr. George Steiner, *After Babel: Aspects of Language and Translation*, Oxford University Press, Oxford, 1992, p. 30.

³⁷ Questione mirabilmente problematizzata nel testo di Paolo Jedlowski, *Il racconto come dimora*, Bollati Boringhieri, Torino, 2009.

elenco di date e fatti cessa di esistere e viene trasformata in storie, a loro volta sempre re-immaginate; come ci ricorda Paolo Jedlowski: «la possibilità di fornire versioni diverse dello stesso evento entra a far parte della rappresentazione storica, ci si apre alla contraddittorietà dei ricordi, al riconoscimento delle reticenze, all'incertezza e all'interrogazione»³⁸.

Già Walter Benjamin, nelle *Tesi di Filosofia della Storia*, inizia a far incrinare quel sicuro senso di compiutezza che contraddistingue la visione della storia d'inizio Novecento, proponendo la celebre figura dell'Angelo della Storia:

C'è un quadro di Klee che s'intitola *Angelus Novus*. Vi si trova un angelo che sembra in procinto di allontanarsi da qualcosa su cui fissa lo sguardo. Ha gli occhi spalancati, la bocca aperta, e le ali distese. L'angelo della storia deve avere questo aspetto. Ha il viso rivolto al passato. Dove ci appare una catena di eventi, egli vede una sola catastrofe, che accumula senza tregua rovine su rovine e le rovescia ai suoi piedi. Egli vorrebbe ben trattenersi, destare i morti e ricomporre l'infranto. Ma una tempesta spira dal paradiso, che si è impigliata nelle sue ali, ed è così forte che egli non può più chiuderle. Questa tempesta lo spinge irresistibilmente nel futuro, a cui volge le spalle, mentre il cumulo delle rovine cresce davanti a lui al cielo. Ciò che chiamiamo il progresso, è questa tempesta³⁹.

Accanto a queste considerazioni va ricordata l'altrettanto famosa critica contenuta nei frammenti dei *Passagenwerk* in merito alla presunta omogeneità della storia:

Il materialismo storico non aspira a un'esposizione omogenea né continua della storia. Poiché la sovrastruttura retroagisce sulla struttura, risulta che una storia omogenea, ad esempio, dell'economia, esiste tanto poco, quanto una storia della letteratura o della giurisprudenza. D'altra parte, dal momento che le differenti epoche del passato interessano il presente dello storico in modo molto differente (spesso il passato più recente non gli interessa affatto; il presente "non gli rende giustizia") una continuità dell'esposizione della storia è impossibile⁴⁰.

Incomincia così a delinarsi un mutamento di paradigma rispetto alle interpretazioni classiche del processo storico, mutamento che avrà le maggiori ricadute negli anni del Dopoguerra.

A partire dagli anni Sessanta il post-strutturalismo, nelle sue varie declinazioni, mette in discussione i presupposti su cui per molto tempo si è incentrato il ragionamento sulla Storia, la visione del suo corso come un insieme completo e

³⁸ *Ivi.*, p. 66.

³⁹ Cfr. Walter Benjamin, *Tesi di Filosofia della Storia* (1940), in Renato Solmi (a cura di), *Angelus Novus*, Einaudi, Torino, 1995, p. 80.

⁴⁰ Cfr. Walter Benjamin, *I «passages di Parigi»* (1982), Einaudi, Torino, 2007, vol. I, p. 527.

ben definito, come narrazione lineare senza sbavature né crepe, come enunciazione centrata sul Sé che attraverso un irresistibile forza centripeta attira tutti i possibili Altri.

Se Michel Foucault fa notare che «[la storia] si fa un dovere di conoscere tutto, senza gerarchia d'importanza; di comprendere tutto, senza distinzione di livello; di accettare tutto, senza fare differenze»⁴¹, Michel De Certeau, ne *La scrittura della storia*, mette in guardia da possibili interpretazioni del discorso storico come scienza totalizzante:

La storia non occupa più, come nel XIX° secolo, quel posto centrale organizzato da un'epistemologia che, perdendo la realtà come sostanza ontologica, cercava di ritrovarla come forza storica, *Zeitgeist* e divenire nascosto nell'interiorità del corpo sociale. Non ha più la funzione totalizzante che consisteva nel prendere il posto della filosofia nel suo ruolo di dire il senso. [...] Si dice che essa utilizzi un' «attrezzatura di prestito» (P. Vilar). È vero. Ma appunto collauda quest'attrezzatura trasferendola su dei terreni diversi, così come si collauda una vettura da turismo facendola funzionare su piste da corsa, a velocità e in condizioni che eccedono il suo uso normale. La storia diventa un luogo di «controllo», dove si esercita una «funzione di falsificazione»; dove possono essere messi in evidenza dei limiti di significabilità relativi ai «modelli» che vengono di volta in volta «provati» dalla storia in campi estranei a quello della loro elaborazione⁴².

Tra i più significativi contributi alla problematizzazione dell'epistemologia della storia e della storiografia contemporanea, vi sono indubbiamente gli studi di Hayden White sviluppati nel celebre testo *Metahistory: The Historical Imagination in 19th-century Europe*⁴³, in cui, a partire dall'opera di autori quali Hegel, Michelet, Ranke, Tocqueville, Burckhardt, Marx Nietzsche e Croce, viene indagato lo strettissimo rapporto esistente tra la storia e la letteratura, sottolineando come la componente narrativa presente nella disciplina storica rappresenti l'elemento imprescindibile della struttura conoscitiva stessa della storia. A proposito di questo libro risultano illuminanti le parole di Camilla Miglio:

⁴¹ Cfr. Michel Foucault, *Nietzsche, la genealogia, la storia* (1971), in Mauro Bertani (a cura di), *Il discorso, la storia, la verità Interventi 1969-1984*, Einaudi, Torino, 2001, p. 58.

⁴² Cfr. Michel De Certeau, *La scrittura della storia* (1975), Jaca Book, Milano, 2006, pp. 92-93.

⁴³ Cfr. Hayden White, *Metahistory: The Historical Imagination in 19th-century Europe*, The John Hopkins University Press, Baltimora, 1973.

White rivisita il topos dell'affinità tra storico e poeta, entrambi narratori - il primo solo un pò meno libero del secondo. Egli mira infatti a fondare una teoria formale dell'opera storica, in grado di decodificare la retorica della storiografia, e dietro questa retorica, le rappresentazioni ideologiche che conducono lo storico o il filosofo della storia ad esporre, o disporre i fatti secondo un certo modello narrativo. Narrazione, retorica, rappresentazione sono gli aspetti che introducono la metastoria nella famiglia degli studi culturali contemporanei. Non solo la storia, la letteratura, la cultura sono oggetto di studio nelle loro rispettive rappresentazioni, ma la stessa storiografia è campo d'indagine: non più come scienza positiva, ma come narrazione, discorso, ovvero fonte culturale. In essa si possono rintracciare le rappresentazioni, i valori e le proiezioni degli storici nella doppia direzione di presente e passato⁴⁴.

Importantissime esperienze ermeneutiche si riveleranno anche i *Subaltern Studies*⁴⁵ - progetto nato dall'attività di Ranajit Guha, cui parteciperà tra gli altri anche Gayatri Chakravorty Spivak e la cosiddetta microstoria di Carlo Ginzburg. I *Subaltern Studies* indirizzano le proprie ricerche, sulla base degli insegnamenti gramsciani, alle cosiddette "prose delle contro-narrazioni" che tentano di ridare voce al subalterno, alle storie degli ultimi ricostruite a partire da un accurato lavoro di recupero di documenti totalmente dimenticati, ma sarebbe meglio dire estromessi, dagli archivi ufficiali della Storia - ricollegandosi in questo al lavoro condotto a partire dagli anni Trenta dall'*École des Annales*, fondata da Marc Bloch e Lucine Febvre e guidata tra gli altri da Fernand Braudel.

Tale approccio si rivela estremamente utile ai fini della nostra indagine sia perché esportabile, con le dovute distinzioni, alla situazione storico-politica nord-irlandese che per molti aspetti, come vedremo, può essere ricondotta ad altre esperienze post-coloniali; sia perché, attraverso la messa in discussione della Storia ufficiale, delle "grandi narrazioni", viene data l'occasione alle storie (*stories*) di entrare a tutti gli effetti nel discorso della Storia, confutandone gli statuti dall'interno e permettendo al contempo di ripensare ed allargare i confini

⁴⁴ Cfr. Camilla Miglio, *Metastoria*, in Michele Cometa, *Dizionario degli studi culturali*, Meltemi, Roma, 2004, p. 272.

⁴⁵ Cfr. David Lloyd, *Outside History: Irish New Histories and the 'Subalternity' Effect*, in David Lloyd, *Ireland After History*, Cork University Press, Cork, 1999, 77-88, p. 77. L'autore ipotizza un legame tra gli studi storici irlandesi e i già citati *Subaltern Studies*: «[r]ecent shifts in Irish historiography align some of its practitioners, implicitly if not programmatically, with the kinds of questioning that have been associated with the Indian subaltern historians. The implications of such historical work for Irish cultural studies are both timely and far-reaching, focusing our attention on how the study of subaltern groups in Ireland, as elsewhere, has entailed a critique of the 'modernizing' or enlightenment assumptions that structure a state formation largely inherited from British imperial institutions».

molto limitati della rappresentazione storica, rimettendo in discussione quella che Jedlowski definisce «la questione delle “contronarrazioni”, ovvero del rapporto fra narrazioni egemoniche e narrazioni subalterne»⁴⁶.

Dal canto suo, la microstoria di Carlo Ginzburg propone di leggere le vicende storiche non solo in base ai grandi eventi politici, ma raccogliendo le esperienze della vita quotidiana attraverso una vera e propria “osservazione microscopica”, introducendo con forza l’elemento personale nel tessuto della storia globale, mettendo bene a fuoco l’interazione tra le strategie individuali e la configurazione storico-sociale generale, ponendo in costante e produttivo dialogo attore e contesto storico di riferimento⁴⁷.

Anche in questo caso le opportunità offerte dalla microstoria aiutano l’analisi dell’opera della compagnia di Derry, in particolar modo per quel che riguarda la pièce *Making History* in cui, come vedremo più avanti, gli avvenimenti cruciali della Storia d’Irlanda si riveleranno, almeno secondo Brian Friel, intrecciati strettamente con le vicende personali del protagonista Hugh O’Neill e di sua moglie Mabel Bagenal.

Parallelamente alle considerazioni esposte sulla storia e sulla storiografia, l’altro grande punto cardinale della nostra indagine è costituito dal discorso sul mito e sulle effettive possibilità di demitologizzazione della realtà costituita: lungi dall’addentrarci in una disamina delle sconfinite riflessioni che hanno contraddistinto il dibattito sul mito svoltosi nel XX secolo, focalizzeremo la

⁴⁶ Cfr. Paolo Jedlowski, *Il racconto come dimora*, cit., p. 24.

⁴⁷ Cfr. Ida Fazio, *Microstoria*, in Michele Cometa, *Dizionario degli studi culturali*, cit., pp. 285-286: «un’osservazione microscopica condotta con una procedura intensiva mostra cose che, dalla distanza, non si sarebbero potute vedere accadere. La possibilità di cogliere le prospettive individuali però non conduce allo scetticismo, aborrito dai microstorici: piuttosto, ogni *configurazione* sociale, culturale, economica è il risultato dell’interazione di innumerevoli *strategie* individuali. Il concetto di strategia è però molto diverso da quello connesso alla razionalità ottimizzante Per la microstoria...le strategie sono opzioni all’interno di campi di possibilità (questi sì formalizzabili e codificabili), spinte da sentimenti, credenze, motivazioni; hanno in sé i caratteri del progetto e quelli della necessità. Viene valorizzato il carattere *processuale* e *generativo* dei contesti storici, costruiti appunto dall’intrecciarsi di visioni parziali, razionalità limitate, transazioni provvisorie, conflitti, negoziazioni che normalmente verrebbero letti, in chiave funzionalista, solo in base ai loro esiti conclusivi. Così pure le categorie di analisi del sociale (le classi, le corporazioni, il mercato, la parentela) non possono essere poste aderendo acriticamente a una delle loro rappresentazioni finali, ma vanno riformulate e complicate seguendo il processo della loro costruzione».

nostra attenzione su due autori - Paul Ricoeur e Roland Barthes - che hanno posto la decostruzione del mito al centro della propria riflessione filosofica, e a cui la Field Day Theatre Company fa più o meno manifestamente riferimento per lo sviluppo del proprio lavoro.

Intesa nell'accezione proposta da Ricoeur in relazione all'ermeneutica filosofica, la demitologizzazione è un'operazione ben distinta dalla demitizzazione spesso indicata come suo sinonimo; con le parole dello stesso Ricoeur:

Non parleremo quindi mai di demitizzazione, ma, a rigore, di demitologizzazione, rimanendo inteso che ciò che va perduto è lo pseudo-sapere, il falso logos del mito, quale si esprime ad esempio nella funzione eziologia del mito. Perdere il mito come logos immediato significa però ritrovarlo come *mythos*. Soltanto al prezzo dell'esegesi e del passaggio attraverso l'esegesi e della comprensione filosofica, il *mythos* può dare adito ad una nuova fase del *logos*⁴⁸.

E ancora: «abbandonando la pretesa di spiegare, il mito rivela [...] la sua capacità di esplorazione e di comprensione, ciò che chiameremo più oltre la sua funzione simbolica, cioè il suo potere di scoprire, di svelare il legame dell'uomo col suo sacro»⁴⁹.

La demitologizzazione, dunque, è per Ricoeur una decostruzione della "lettera" del testo mitico, mossa dall'intenzione di comprenderlo meglio, non di distruggerlo.

Illuminanti risultano a tal proposito le considerazioni contenute nel *Mito e la filosofia*, in cui viene ben esplicitato il senso da attribuire al termine demitologizzazione in rapporto al processo di demitizzazione:

Da una parte demitizzare significa riconoscere il mito come mito, ma per rinunciarvi e in questo senso bisogna parlare di demistificazione. Il movimento di questa rinuncia è infatti la conquista di un pensiero e di una volontà disalienati e il positivo di questa distinzione è la manifestazione dell'uomo come produttore della sua esistenza umana: si tratta di una antropogenesi. Dall'altra demitizzare significa riconoscere il mito come un mito, ma allo scopo di liberarne il fondo simbolico: bisogna allora parlare di demitologizzazione, nella quale ciò che è distrutto non è tanto il mito, quanto la razionalizzazione in seconda istanza che lo tiene prigioniero, il pseudologo del mito. Il movente di questa scoperta è la conquista della potenza rivelatrice che il mito dissimula sotto la maschera della oggettivazione e la positività di questa distruzione è l'instaurazione dell'esistenza umana a partire da un'origine di cui essa non dispone, ma che le è annunciata simbolicamente in una parola fondatrice [...] La demitologizzazione permette inoltre di cogliere il nucleo simbolico della verità mitica, al di sotto delle sedimentazioni

⁴⁸ Cfr. Paul Ricoeur, *Finitudine e colpa* (1960), Il Mulino, Bologna, 1972, p. 420.

⁴⁹ *Ivi*, p. 249.

razionalizzanti che hanno trasformato la funzione veritativa, esistenziale del simbolo, e dunque del mito che poggia su di esso, in funzione eziologica al servizio della gnosi⁵⁰.

Oltre a Ricoeur, è soprattutto Barthes a indagare le implicazioni del discorso mitologico nella società di massa del XX secolo e a parlare, a tal proposito, di “demistificazione” della dimensione asettica del linguaggio e delle sue modalità di trasmissione. Discorso esteso dallo stesso Barthes ai sistemi significanti non verbali; operazione che permette di smascherare i processi occulti con cui la società e gli interessi che la governano costruiscono luoghi comuni, falsi idoli, apparati mitologici fuorvianti e universalizzano il contingente rendendolo ovvio, naturale, in-significante.

Barthes lavora sui miti francesi del ventesimo secolo e afferma che il mito, in quanto “parola” e “sistema semiologico”, è un “linguaggio rubato” e una “parola depoliticizzata” che presenta come “naturali” delle situazioni e delle qualità che sono in realtà storiche: «dovunque l'uomo parli per trasformare il reale e non più per conservarlo in immagine, dovunque egli leghi il suo linguaggio alla fabbricazione delle cose, il metalinguaggio è rimandato a un linguaggio-oggetto, il mito è impossibile»⁵¹.

Nel saggio *Il mito, oggi*, Barthes rivolge uno sguardo problematico su quello che egli vede come la manipolazione borghese del linguaggio. Definisce tale processo “mitopoiesi” e in apertura ragiona sul mito prima in termini di linguaggio⁵² poi all'interno di un sistema semiologico⁵³. In relazione alla nostra analisi possiamo interpretare le visioni inglesi dell'Irlanda del XIX secolo come un esempio o una forma adattata di questo tipo di mito, in quanto quasi tutte riconducibili alle «forme retoriche»⁵⁴ analizzate nel testo di Barthes. Le sette forme retoriche delineate da Barthes ci consentono di condurre un'analisi provocatoria della colonizzazione empirica del discorso sulla normalità.

⁵⁰ Cfr. Leonardo Lotito (a cura di), *Il mito e la filosofia*, Mondadori, Milano, 2003, p. 88.

⁵¹ Cfr. Roland Barthes, *Il Mito, oggi* (1956), in Roland Barthes, *Miti d'oggi*, Einaudi, Torino, 1974, p. 226.

⁵² *Ivi*, pp. 191-193.

⁵³ *Ivi*, pp. 193-218.

⁵⁴ *Ivi*, p. 230.

Innanzitutto, c'è il “*vaccino*” in cui «s'immunizza l'immaginario collettivo mediante una piccola inoculazione del male conosciuto»⁵⁵. In secondo luogo, la “*privazione di storia*”, per cui Barthes intende «il mito priva di ogni storia l'oggetto del suo discorso»⁵⁶. Questo è decisamente un classico gesto coloniale, e può essere analizzato come una premessa diretta alla successiva forma che è l'“*identificazione*”. Dal momento che il mito ci rende «incapaci di immaginare l'Altro»⁵⁷, l'Altro viene ignorato, negato o trasformato nel “*Sé*”. Da qui nasce il corollario dell' «esotismo. L'Altro diviene puro oggetto, spettacolo, marionetta»⁵⁸. Le successive due forme riguardano falsi dualismi. La quarta figura, quella detta “*tautologia*”, è il «il processo verbale che consiste nel definire l'identico con l'identico (“Il teatro è il teatro”))»⁵⁹. In essa avviene «una duplice uccisione: si uccide il razionale perché ci fa resistenza; si uccide il linguaggio perché ci tradisce»⁶⁰, col risultato che «la tautologia istituisce un mondo morto, un mondo immobile»⁶¹. Barthes definisce la quinta figura, “*neneismo*” e la descrive come che «consiste nello stabilire due contrari e nel soppesarli l'uno con l'altro in modo da rifiutarli ambedue. (Non voglio *né* questo *né* quello)»⁶². In ciò egli vede il passaggio «dal reale intollerabile» che alla fine produce «un equilibrio terminale [che] immobilizza i valori, la vita, il destino, ecc.; non c'è più da scegliere, bisogna sobbarcarsi»⁶³. La sesta figura è la “*quantificazione delle qualità*”, «una figura che traspare in tutte le precedenti. Riducendo ogni qualità a una quantità il mito fa economia di intelligenza: intende il reale con minor spesa»⁶⁴. Infine, Barthes menziona la “*constatazione*”, e fornisce, come esempio la “*massima*”.

⁵⁵ Ibidem.

⁵⁶ *Ivi*, p. 231.

⁵⁷ Ibidem.

⁵⁸ *Ivi*, p. 232.

⁵⁹ Ibidem.

⁶⁰ Ibidem.

⁶¹ Ibidem.

⁶² *Ivi*, p. 232-233.

⁶³ *Ivi*, p. 233.

⁶⁴ Ibidem.

Risulta subito evidente, dunque, che la partita della demitologizzazione si gioca tutta nell'arena del linguaggio, all'interno dei meccanismi dell'enunciazione; prendendo in prestito le parole pronunciate da Hugh in *Translations* occorre rintracciare e decostruire quelle «images of the past embodied in language»⁶⁵, consapevoli del fatto che:

In some ways the inherited images of 1916, or 1690, control and rule our lives much more profoundly than the historical truth of what happened on those two occasions. The complication of that problem is how do we come to terms with it using an English language. For example, is our understanding of the Siege of Derry going to be determined by Macauley's history of it, or is our understanding of Parnell going to be determined by [F.S.L.] Lyons's portrait of Parnell? This is a matter which will require a type of eternal linguistic vigilance⁶⁶.

Guidati dalle argomentazioni della Field Day Theatre Company non cercheremo pertanto di confutare il processo di mitizzazione, di “elaborazione del mito” - per dirla con Hans Blumenberg - direttamente connaturato al pensiero dell'uomo⁶⁷, ma tenderemo piuttosto di demistificare, di decostruire le mitologizzazioni contenute nei rivoli del discorso nazionalista, sedimentate sul piano simbolico e cristallizzate nelle immagini generate dal linguaggio: questione da sempre presente nell'opera drammaturgica di Brian Friel e su cui avremo modo di tornare nell'ultimo capitolo in relazione all'analisi della pièce *Translations*.

Affrontare un tale percorso significa inoltrarsi nei territori dell'immaginazione storica e mitologica di un intero popolo, risalire alle fonti culturali e politiche dalle quali sono nate e si sono sviluppate nel tempo le strutture identitarie; vuol dire fare i conti con posizioni date per scontate nell'immaginario collettivo delle

⁶⁵ Cfr. Brian Friel, *Translations*, cit., p. 445.

⁶⁶ Cfr. Brian Friel, *In Interview with Paddy Agnew (1980)*, in Christopher Murray (a cura di), *Brian Friel: Essays, Diaries, Interviews 1964-1999*, Faber and Faber, Londra/New York, 1999, p. 87.

⁶⁷ Interessante quanto afferma Michele Cometa a proposito delle mitologie in Bohrer: «Per Bohrer che, dissociandosi da surrettizie rivalutazioni del mito, inizia con una vera e propria *excusatio non petita*, le mitologie sono da sempre parte costituente del pensiero, anche di quello razionale, e ne rappresentano appunto il residuo non-risolto perturbante e terrifico. Il mito, e - si badi bene - Bohrer parla improvvisamente al singolare di *Mythos* e non di *Mythologie*, è in questa prospettiva quell'eccesso di potenziale estetico che non si lascia governare dalla razionalità scientifica e politica, ma che trova espressione solo nell'arte. Il mito consente una visione nella verità dell'orrore, in quel mai-stato e pure da sempre presente che in una prospettiva radicalmente anti-blochiana e sotto la suggestione del nichilismo da Junger a Schmidt e Girard, è un nucleo di violenza che *oltre* la storia governa da sempre l'umanità». Cfr. Michele Cometa, *Mitocritica*, in Id., *Dizionario degli studi culturali*, cit., p. 292.

due comunità che, almeno secondo la Field Day Theatre Company, tali non sono affatto.

Inoltre, occorre raddoppiare tale operazione in quanto, nel caso in oggetto, la Storia e la mitologia da ripensare appartengono a due diversi gruppi in conflitto da tempo tra loro: i cattolici-nazionalisti da una parte e i protestanti-unionisti dall'altra - anche se in realtà tra questi due estremi esistono svariati punti intermedi tra cui i tentativi di far rientrare l'identità protestante dell'Ulster nel più generale alveo della *Britishness*.

Vengono messe al centro della discussione le retoriche identitarie, i miti contrapposti, i luoghi simbolici, gli eventi e i grandi eroi della Storia, i pregiudizi, gli stereotipi, le false appropriazioni, le contrapposizioni di principio che creano una netta cesura tra le identità protestante e cattolica, unionista e nazionalista, lealista e papista. Tutto ciò non per ricomporre le differenze nell'ambito di una concezione di *Irishness* più inclusiva e inglobante che racchiuda al suo interno il Nord in un'ottica di nazionalismo repubblicano, ma per decostruire, una volta per tutte, il discorso identitario nazionale rigido e impermeabile all'Altro, ed aprirlo alla commistione, alla negoziazione delle differenze.

La demitologizzazione inizia già dalla scelta della città di Derry (o LondonDerry) come luogo a partire dal quale portare avanti l'esperienza della Field Day.

Il nome stesso della città è esso stesso fonte di conflitto⁶⁸: Derry per la comunità cattolico-nazionalista prevalente numericamente all'interno dei suoi confini, LondonDerry per i protestanti-unionisti che pur costituendo la minoranza, attraverso una lunga storia di "gerrymandering"⁶⁹, ne controllano la vita politica da molti secoli. Essi vedono nel nome London un simbolo del loro diritto di

⁶⁸ Cfr. Alasdair MacIntyre, *Tradition and Translation*, in Id., *Whose Justice? Which Rationality?*, Duckworth, Londra, 1988, 370-388, p. 378. L'autore utilizza la denominazione di Derry come esempio del fatto che "in such communities the naming of persons and places is not only naming as; it is also naming for. Names are used as identification for those who share the same beliefs, the same justifications of legitimate authority, and so on. The institutions of naming embody and express the shared standpoint of the community and characteristically its shared traditions of belief and enquiry."

⁶⁹ Il *gerrymandering* è un metodo piuttosto tortuoso e ingannevole per ridistribuire i collegi all'interno del sistema maggioritario in modo tale da permettere alle minoranze di ottenere la maggioranza nei collegi.

possesso della città che deriverebbe dall'occupazione della contea all'inizio del XVII secolo, durante il periodo delle *Plantations* dell'Ulster, da parte di alcuni ex ufficiali britannici coinvolti nella colonizzazione dell'Irlanda e sovvenzionati dalla "City of London" che pretese dunque di avere una sua città in Irlanda.

La città di Derry è determinante nella storia dell'Irlanda moderna, uno di quei luoghi della memoria culturale che, come si accennava nell'introduzione, a torto o a ragione rappresentano uno snodo fondamentale nella tessitura di quella mappa storico-mitico-culturale che ha contribuito a determinare l'identità irlandese contemporanea.

Oggi territorio di confine tra la Repubblica e l'Irlanda del Nord, spazio poroso in cui attraversamenti e rinegoziazioni hanno costantemente luogo, nel XVII secolo, e più in particolare nel 1689, vede svolgersi all'interno dei propri confini uno degli eventi che segneranno la storia ma soprattutto le mentalità e le identità della popolazione ed entreranno, nel corso dei secoli successivi, nel mito: l'assedio della città da parte dell'esercito giacobita cattolico guidato da Giacomo II.

La strenua resistenza delle forze protestanti guidate da Guglielmo d'Orange e barricate tra le mura fortificate della città, continua a rappresentare tutt'oggi un esempio di lealtà e tenacia per i protestanti della regione, contrapposto alla viltà e all'arrendevolezza dimostrate dal Luogotenente Colonnello Robert Lundy, da allora divenuto incarnazione del concetto di tradimento, una componente essenziale della "mentalità dell'assedio". Infatti, il nome del governatore pusillanime di Derry, Lundy, che sosteneva la resa ai giacobiti, è diventato il sinonimo Unionista di "traditore" e la sua effigie viene bruciata ad ogni anniversario dell'assedio, ricordandoci ancora una volta quanto strette e difficili da sciogliere siano le interconnessioni tra storia, mito e linguaggio.

Queste vicende hanno determinato lo sviluppo della cosiddetta "*siege mentality*" che tanto peso avrà nell'inasprimento del conflitto nel corso dei secoli successivi e soprattutto nel secondo Novecento⁷⁰. Seppur considerato principalmente un

⁷⁰ Cfr. Robert Fitzroy Foster, *Modern Ireland, 1600-1972*, Penguin, Londra, 1988, pp. 146-147: «The 30,000 Protestant refugees within the walls identified their Jacobite attackers, quite erroneously, as

aspetto specifico dell'identità orangista-protestante dell'Ulster, commemorato annualmente dagli *Apprentice Boys of Derry* durante la settimana chiamata *Maiden City Festival*, la "mentalità dell'assedio" è associata anche alla comunità cattolico-nazionalista del *bogside*, che si trova al di fuori della cittadella fortificata ed è estromessa dai centri di potere; come fa notare lo stesso Seamus Deane nell'articolo *Remembering the Irish future* «both Irish communities have, in fact, cultural traditions which glamorise the position of being under siege from a world hostile to their unique and treasured beliefs»⁷¹.

È esattamente la problematizzazione di questi pregiudizi, univocamente e strumentalmente attribuiti all'altra fazione, il meccanismo operativo della demitologizzazione proposto dalla compagnia di Derry.

Già prima di divenire membro del *board of directors* della Field Day Theatre Company, Brian Friel in *The Freedom of the City* (1973) capovolgeva i termini di questo ragionamento storico-politico proponendo un dramma ispirato ai recentissimi tragici eventi del Bloody Sunday (30 gennaio 1972) quando tredici manifestanti cattolici vennero uccisi, durante una marcia per i diritti civili, dalle truppe paramilitari britanniche schierate nell'Ulster dal 1969. Nella pièce di Friel quattro giovani manifestanti, inseguiti dalla polizia durante una marcia per i diritti civili, trovano rifugio proprio all'interno della Guild Hall di Derry - sede del consiglio cittadino da sempre governato dalla minoranza protestante ed edificio storicamente simbolo di usurpazione e dominio agli occhi della maggioranza cattolica. Il loro ingresso nelle stanze del potere cittadino può essere letto metaforicamente come un atto di attraversamento dei confini storici,

representatives of that Gaelic *émeute* they had been bred to fear; the city's strong English links ensured promises of supplies and support from Williamite forces, though by the time they arrived the Jacobites had occupied the surrounding territory, and they had to return. Derry was driven back on its own resources – another important component of the myth; so was the supposed 'treachery' of its pessimistic commander, Colonel Lundy and the fiery Protestantism of the Revd George Walker. Most of all, the siege of Derry would become a historiographical high point, building on heroic contemporary narratives, and eventually on Macauley's pyrotechnical *tour de force*. A celebration of Derry's deliverance would become an annual ritual, though only following the centenary in 1790. Thus the invention of this tradition coincided, not only with the high point of Protestant Ireland's colonial nationalism, but also with a revival of sectarian tension, which would have a far longer life».

⁷¹ Cfr. Seamus Deane, *Remembering the Irish Future*, in Mark Patrick Hederman and Richard Kearney (a cura di), «The Crane Bag», Vol. 8, N. 1, 1984, p. 85.

politici, culturali e un tentativo di smantellamento delle dinamiche di potere imperanti; ma ai fini del nostro discorso tale intrusione, e il conseguente periodo di stallo che ne deriva, costituisce un totale ribaltamento della *siege mentality* precedentemente citata: i manifestanti cattolici diventano adesso gli assediati, mentre i protestanti si trasformano negli assedianti, per mezzo dei poliziotti che utilizzano gas lacrimogeni e cannoni ad acqua per stanare gli “usurpatori”.

L’operazione di demitologizzante viene condotta dalla Field Day sia attraverso la mediazione della pratica artistica - letteraria, saggistica e teatrale - sia in maniera diretta, andando a depotenziare piuttosto esplicitamente i simboli e i segni di acquisizioni storiche, apparentemente indiscutibili, dell’una o dell’altra parte in conflitto. Nel cuore della città di Derry, appena fuori le mura della cittadella fortificata, c’è la Guild Hall. Il fatto che la Field Day elegga proprio questo luogo, così pregno di valori mitici per entrambe le comunità, a palcoscenico del proprio lavoro artistico, rappresenta un elemento di destabilizzazione positivo in un contesto politico-sociale caldo quale quello nord-irlandese: ciò che per tanto tempo era apparso come un luogo di prevaricazione, inaccessibile alla comunità cattolica, si trasforma, in occasione delle *primiere* della compagnia, in uno spazio di dialogo e di confronto in cui i rappresentanti delle due fazioni hanno modo di riconsiderare le proprie convinzioni, i propri pregiudizi, e, per certi aspetti, la propria identità. Potremmo dire che la Guild Hall di Derry rappresenta metonimicamente l’ambito della Field Day che, per dirla con le parole di Friel: «is a forum where a more generous and noble notion of Irishness than the inherited one can be discussed»⁷².

L’intervento della Field Day Theatre Company sulla scena politico-culturale di Derry e, più in generale, dell’Irlanda del Nord, è ben riassunto dalle parole di Shaun Richards:

Derry is the unhappy home of significant events whose anniversaries have resounded bloodily across centuries of the city’s history; most recently the infamous ‘Bloody Sunday’, but most notably, and notoriously, the annual 12 August parade of the Apprentice Boys who beat their

⁷² Cfr., Marilyn J. Richtarik, *Acting Between the Lines: The Field Day Theatre Company and Irish Cultural Politics 1980-1984*, cit., p. 245.

way around the city walls to celebrate the lifting of the siege of the city in 1689 and simultaneously declare the contemporary protestant refusal to surrender. Since 1980 another date has entered the Derry calendar: the third Wednesday of September on which the Field Day Theatre Company premières its annual production prior to a tour of venues in Northern Ireland and the Republic⁷³.

Non va dimenticato che Derry rappresenta uno spazio politicamente e culturalmente significativo anche per la storia recente dell'Irlanda - nel periodo dei *Troubles* in particolare, in quanto sede della nascita, alla fine degli anni Sessanta, del movimento per i diritti civili dell'Irlanda del Nord ("NICRA" - Northern Ireland Civil Rights Association), teatro della "Battaglia del Bogside" (agosto 1969) e delle tristi vicende del già citato *Bloody Sunday*.

Anche la comunità cattolica e nazionalista, dunque, individua le proprie radici identitarie nella città di Derry con particolare riferimento al problema della condivisione degli spazi vitali (e della casa in particolare); le questioni legate allo spazio abitativo sono espressione della drammatica situazione dell'Irlanda del Nord, e costituiscono da sempre motivo di polemiche e scontri tra i due gruppi contrapposti:

in 1968 occupations, squattings, marches, might appear the simple mechanics of the international student protest; but within Ulster they represented symbolic invasion of ancient territory [...] And the forces of the Protestant state reacted accordingly. Violence began at a Derry march in October 1968, notably on the part of the police⁷⁴.

Oltre alle forme di mitologizzazione e determinazione spaziale dell'identità irlandese cattolico-nazionalista, l'Irlanda del Nord può essere letta come una terra di nessuno con una storia circolare senza fine determinata da due gruppi la cui identità si basa su storie e miti. È interessante osservare che le due comunità - unionisti e repubblicani/cattolici e protestanti - hanno un approccio molto diverso al passato che condividono. I repubblicani articolano, attraverso il ritorno ad un'Irlanda eroica, "il mito del martirio sacrificale" e cercano inoltre di trovare una giustificazione alla propria politica e alle proprie azioni ricorrendo a personaggi mitici come Cathleen ni Houlihan o Cu Chulain, soprattutto grazie

⁷³ Cfr. Shaun Richards, *To Bind the Northern to the Southern Stars: Field Day in Derry and Dublin*, «The Irish Review», 4, Primavera, 1988, 52-58, p. 52.

⁷⁴ Cfr. Robert Fitzroy Foster, *Modern Ireland, 1600-1972*, cit., p. 588.

all'attività artistica, ma concretamente politica, portata avanti dal movimento del Celtic Revival tra la fine del XIX e l'inizio del XX secolo ed in particolare da William Butler Yeats, vero e proprio padre fondatore culturale della nazione irlandese. I miti degli unionisti si concentrano invece sul loro presunto diritto storico all'egemonia sulla provincia dell'Ulster e sulla "mentalità dell'assedio" a sua volta legata ad un bisogno continuo di rafforzare la politica del "no surrender!", lo slogan protestante utilizzato durante l'assedio.

La retorica nazionalista del martirio, degli ottocento anni di mali e sofferenze subite a causa dell'occupazione britannica, delle ferite indelebili inferte al popolo d'Irlanda rappresentano un elemento identitario forte e difficilmente messo in discussione, ma che è possibile ritrovare anche nelle retoriche della narrazione storica protestante.

La problematica delle "ferite" appare spesso nel discorso culturale e storico sui *Troubles* in Irlanda del Nord. I teorici e gli storici ritengono che il problema principale riscontrato dalle comunità nord-irlandesi, nel loro cammino verso una possibile riconciliazione, è la loro tendenza ad autocommiserarsi, a mostrare con passione le proprie sofferenze, dimenticando di fatto le possibilità offerte dal perdono e dalla "guarigione" delle ferite. La storia dell'Ulster è stata spesso percepita - da critici quali Lynda Henderson e Edna Longley ad esempio - come una lunga serie di ferite che non sarebbero mai state sanate se le due comunità non avessero iniziato a guardarsi l'un l'altra piuttosto che restare immobili a rimuginare sulle proprie ferite, al solo fine di mostrare la propria sofferenza. Fintan O'Toole nella recensione di *The Cure a Troy* afferma: «there is no attempt to hide the fact that the story is used as a metaphor for the North now, for the struggle between the desire to hold on to your wounds and the need to forgive and be healed»⁷⁵.

In tale ottica appare evidentemente controproducente il comportamento del governo britannico durante gli "hunger strikes", gli scioperi della fame avvenuti negli H-Blocks (le prigioni in cui venivano rinchiusi i detenuti politici irlandesi)

⁷⁵ Cfr. Fintan O'Toole, *Heaney Goes Back to the Roots*, "The Irish Times", 10 Novembre 1990.

agli inizi degli anni Ottanta, che portarono alla morte di 10 prigionieri tra cui Bobby Sands, divenuto il martire per eccellenza nell'immaginario collettivo cattolico-irlandese e iconograficamente spesso accostato alle figure di Cristo e dei Santi⁷⁶.

Sia Richard Kearney che Seamus Deane hanno discusso l'impatto avuto dagli scioperi della fame negli ambienti politici e letterari irlandesi, dove spesso questi eventi venivano messi in relazione alle questioni del mito e della giustificazione mitica delle azioni intraprese. Nel pamphlet *Myth and Motherland*, Kearney sviluppa ulteriormente la sua riflessione sull'interpretazione mitica del terrorismo⁷⁷, discutendo il modo in cui la tragedia degli *hunger strikes* viene interpretata e trasferita sul piano del simbolismo mitico. Egli ritiene che, utilizzando il mito, si può investire il presente di una valenza fortissima e al di fuori del tempo, che funziona piuttosto bene in una società in cui il vivere storico è visto come un disagio, considerato il fatto che, tradizionalmente, gli irlandesi sono visti come «an a-historic people who reject notions of chronology and see history as endless repetition of familiar themes with no hope for resolution»⁷⁸. Lo stretto rapporto tra mito e tradizione, la rievocazione delle “voci ancestrali” per sostenere la lotta contro una storia vista come imposta ed estranea, permette al mito di configurarsi come l'antagonista principale della storia. L'interpretazione della campagna degli H-Blocks come ulteriore aspetto della vittimizzazione mitica degli eroi gaelici si inquadra, dunque, all'interno della retorica mitica del martirio sacrificale che caratterizza il discorso repubblicano⁷⁹. L'IRA (Irish Republican Army) ha sempre fatto degli *hunger strikes* uno straordinario elemento di propaganda utile per dare ancora più valenza simbolica

⁷⁶ Si vedano a tal proposito i murales raffigurati sulle pareti di alcuni edifici delle città di Belfast e Derry.

⁷⁷ Le prime riflessioni sulle relazioni tra martirio mitico e terrorismo sono contenute in Richard Kearney, *Myth and Terror*, in Mark Patrick Hederman and Richard Kearney (a cura di), «The Crane Bag», Vol. 2, N. 1 e 2, 1978, pp. 125-139.

⁷⁸ Cfr. Oliver MacDonagh, *States of Mind: A Study of the Anglo-Irish Conflict 1780-1980*, Allen and Unwin, Londra, 1983, p.142.

⁷⁹ Cfr. Richard Kearney, *Myth and Motherland*, cit., p. 67, riporta: «In 1980, a Maze prisoner reiterated the sentiment (the idea of dying for ones country) when he wrote on the wall of his cell: “I am one of many who die for my country....if death is the only wai I am prepared to die”. The many here refers to a long litany of martyrs whose sacrificial death for Ireland has been translated into the “sacred debt” of the “freedom struggle”».

alle proprie azioni e ottenere così maggiore seguito. Seamus Deane ha osservato la tendenza a interpretare gli scioperi della fame come «cultic expressions of victimhood or heroic and dedicated actions»⁸⁰. La pericolosissima commistione di mito e politica, usata spesso nel tentativo di giustificare le azioni commesse, riflette una polarizzazione di base «between a ‘nithologizing’ form of politics which interprets the present in terms of a unifying past (sacred tradition) and a ‘demythologizing’ form of politics which interprets the present in terms of a pluralizing future (secularprogress)»⁸¹.

È su questo difficile terreno che la compagnia di Derry cerca di intervenire provando ad allentare le maglie delle immagini mitico-religiose, sia tramite la performatività del teatro con la pièce *Saint Oscar* di Terry Eagleton - in cui il tema viene affrontato a partire da un provocatorio parallelismo tra il poeta Oscar Wilde e la figura di San Sebastiano - sia attraverso la polemicità di pamphlet come *Anglo-Irish Attitudes* di Declan Kiberd, che propone una rivisitazione della fondatezza storica di molti stereotipi e pregiudizi caratteristici di entrambi i fronti.

Ed è dunque sui processi di costruzione, rappresentazione e interpretazione della storia che si deve lavorare per contribuire a una ridefinizione dei termini del discorso sull'identità irlandese: a tale proposito *Making History*, svelando i criteri selettivi per nulla oggettivi celati da una disciplina apparentemente fondata scientificamente come la storiografia, rappresenta un primo tassello nell'operazione decostruttiva portata avanti dalla Field Day Theatre Company.

⁸⁰ Cfr. Seamus Deane, *Field Day's Greeks (and Russians)*, in Marianne McDonald, J. Michael Walton (a cura di), *Amid Our Troubles - Irish version of Greek Tragedy*, Methuen, Londra, 2002, p.154.

⁸¹ Cfr. Richard Kearney, *Myth and Motherland*, cit., p. 80.

I.2 Rappresentazioni della Storia: *Making History*

to tell the best possible narrative. Isn't that what history is, a kind of story-telling? [...] Imposing a pattern on events that were mostly casual and haphazard and shaping them into a narrative that is logical and interesting. [...] I'm not sure that 'truth' is a primary ingredient – is that a shocking thing to say? Maybe when the time comes, imagination will be as important as information. But one thing I will promise you: nothing will be put down on paper for years and years. History has to be made - before it's remade⁸².

Brian Friel, *Making History*

Non sappiamo che cosa sarebbe una cultura nella quale non si sappia più che cosa significhi raccontare⁸³.

Paul Ricoeur, *Tempo e racconto*

La tradizione del racconto orale, delle *folk tales* narrate intorno al focolare, della memoria culturale, storica (e mitica) condivisa e tramandata di generazione in generazione, costituisce un'attività in cui poeti e cantori, bardi e moderni scrittori si sono cimentati con esiti abbastanza duraturi.

Tale tradizione risale molto probabilmente agli albori della civiltà celtica irlandese quando bardi e cantori percorrevano in lungo e in largo l'isola o risiedevano nelle dimore di antichi re allietandone le serate con parole e musiche⁸⁴.

Di particolare rilievo erano in Irlanda le figure del *Seanchaí* - o “portatori di vecchie tradizioni”, veri e propri custodi della tradizione orale nativa: nella cultura celtica la storia e le leggi del popolo non erano scritte, ma venivano tramandate attraverso lunghi poemi lirici recitati da “esperti” bardi che seguivano alla lettera convenzioni narrative, stili di discorso e gesti propri della tradizione popolare del *seanchaithe*.

⁸² Cfr. Brian Friel, *Making History*, Faber and Faber, Londra, 1989, pp. 257-258.

⁸³ Cfr. Paul Ricoeur, *Tempo e Racconto* (1983), Jaca Book, Milano, 1994, p. 54.

⁸⁴ Cfr. Robert Graves, *La Dea Bianca. Grammatiche storica del mito poetico* (1948), Adelphi, Milano, 1992, appassionante studio in cui l'autore analizza acutamente la mitopoiesi della poesia e ne delinea i punti di contatto con altre discipline quali la storiografia, lo studio del folklore, l'elaborazione del mito.

I *seanchaí* erano servi rispettati all'interno del proprio clan perché portatori di un grande sapere; alcuni di essi erano stanziali, altri viaggiavano da una comunità all'altra offrendo le proprie competenze in cambio di cibo e riparo temporaneo.

L'attività dei *seanchaí* è principalmente associata alla Gaeltacht (l'area occidentale dell'Irlanda dove tutt'oggi viene parlato il gaelico), ma esistono esperienze simili alla *seanchaithe* anche nelle aree rurali di lingua inglese, dove si sono sviluppate forme narrative che utilizzano parole e costruzioni un po' arcaiche ma comunque riconducibili all'*Hiberno-English*.

Raccontare storie, attingere al mito per interpretare il vero, percorrere sentieri narrativi lungo i quali sbiadiscono le differenze tra realtà e finzione, sembrano procedure decisamente lontane dalle fasi attraverso cui passa il lavoro dello storico: dalla raccolta delle fonti d'archivio (testimonianze, resoconti, dati) alla selezione delle stesse, passando per l'organizzazione retorica di tale materiale fino ad arrivare alla vera e propria scrittura della storia, il momento della rappresentazione in cui la selezione di fatti e vicende così ottenuta è divenuta "la Storia" e può essere finalmente svelata e raccontata ad una specifica audience.

In verità le forme di narrazione "non ufficiali" sono sempre state parte integrante non tanto del processo sopra descritto, quanto piuttosto della creazione dei presupposti a partire dai quali il lavoro dello storico prende vita.

Lo *storytelling*⁸⁵ è una delle pratiche maggiormente diffuse nella storia culturale irlandese e di conseguenza è divenuto, nel corso del tempo, uno dei tratti maggiormente associati all'identità culturale irlandese; oggetto di numerosissimi studi e ricerche, rappresenta uno dei dispositivi narrativi più utilizzati dai grandi scrittori irlandesi (Swift, Joyce, O'Connor), dai drammaturghi all'interno delle pièce (Yeats, Beckett, Friel), ma anche e soprattutto dagli storici - in particolar modo la storiografia nazionalista ha attinto non di rado alle "*stories*" utili a creare

⁸⁵ Lo Storytelling consiste nella trasposizione di eventi, fatti, vicende in parole, immagini e canzoni, spesso frutto di improvvisazione o di puro esercizio estetico. Si tratta di quelle storie e quei racconti che all'interno delle diverse culture sono condivisi come mezzo di intrattenimento, istruzione, tutela del patrimonio culturale e diffusione dei valori morali e identitari.

dei collegamenti diretti tra i miti e le leggende celtiche e le vicende legate alla lotta per l'indipendenza irlandese.

Lo stesso Brian Friel ha indagato la struttura e le possibilità offerte dallo storytelling in *Faith Healer*, un dramma del 1979 che per molti aspetti rappresenta il punto di partenza della sua riflessione sulla storia, la letteratura e le diverse forme di narrazione che ha sviluppato compiutamente in *Making History*. La vicenda del dramma ruota intorno alla figura del *faith healer* ("il guaritore") Francis Hardy e alla sua vita piuttosto travagliata raccontata da quattro personaggi per mezzo di quattro differenti monologhi. Il punto focale della questione, nonché la ragione per cui va fatto riferimento a questa pièce, consiste nel fatto che i quattro monologhi, in forma di *storytelling*, raccontano storie completamente diverse l'una dall'altra, col chiaro intento, da parte dell'autore, di dimostrare l'impossibilità di pervenire ad una testimonianza univoca a partire da quattro punti di vista differenti. La convergenza narrativa è impossibile, le storie differiscono tra loro non per malafede dei narratori, ma perché questi ultimi non riescono a sfuggire agli artifici letterari che caratterizzano qualsiasi ricostruzione storica.

L'interpretazione del reale corso degli eventi viene dunque lasciata agli spettatori che, come in ogni altra forma di narrazione, compresa quella storica, dovrebbero essere capaci di saper leggere tra le righe dei vari testi con cui si trovano a fare i conti.

Pur mancando un diretto collegamento con i temi della storia, del mito e dell'identità nazionale poi affrontati in *Making History*, *Faith Healer* rappresenta sicuramente uno snodo cruciale nella poetica del drammaturgo nord-irlandese che di lì ad un anno (1980) lo condurrà a intraprendere l'avventura della Field Day Theatre Company.

I.2.1 Le “trame” della Storia

Questa breve premessa ci introduce ai temi al centro della prima opera teatrale che analizzeremo nel dettaglio: *Making History*, scritta da Friel e messa in scena dalla Field Day Theatre Company il 20 settembre del 1988.

La pièce è strutturata in due atti - “Before Kinsale” e “After Kinsale”, a loro volta suddivisi in due scene - ed è ambientata nel 1591 all’epoca della “riconquista elisabettiana dell’Irlanda”.

La vicenda narrata ruota intorno al personaggio di Hugh O’Neill, conte di Tyrone, il più importante signore gaelico dell’Ulster, che ha però giurato lealtà alla Regina, e sposato Mabel Bagenal, sorella del *Queen’s Marshal* che rappresenta il potere della Corona britannica in Irlanda. Diviso tra la fedeltà alla Regina e la lealtà verso il popolo irlandese, tra la cultura gaelica da cui proviene e l’educazione inglese che ha ricevuto da ragazzo, O’Neill è posto di fronte ad una delicatissima scelta: guidare la rivolta irlandese contro l’usurpatore britannico - come suggerito dal ribelle Hugh O’Donnell, conte di Tyrconnell, e dall’Arcivescovo Lomard, biografo di O’Neill - o seguire i più miti consigli della moglie Mabel e della cognata Mary.

Tra il primo e il secondo atto si frappone uno iato, la battaglia di Kinsale, vero e proprio spartiacque e nodo fondamentale dell’intreccio drammatico. Si tratta di un evento non rappresentato, appena accennato propedeutico però all’azione del secondo atto.

Dopo una prima scena in cui O’Neill e O’Donnell commentano amaramente il tracollo della battaglia di Kinsale e il conte di Tyrone piange la morte della moglie Mabel e del figlio neonato, la pièce si conclude a Roma, nel Palazzo dei Penitenzieri, parecchi anni dopo Kinsale e la successiva fuga dei signori gaelici nota come *Flight of the Earls*.

L’arcivescovo Peter Lombard è intento a scrivere la storia gloriosa, quasi un’agiografia, del grande eroe irlandese Hugh O’Neill nonostante la fine ignominiosa della ribellione gaelica e la conseguente caduta in disgrazia del conte di Tyrone.

Il protagonista principale di *Making History* è dunque Hugh O'Neill, che, nella descrizione di Hiram Morgan, rappresenta «one of the most enigmatic figures in Irish history»⁸⁶. Egli è la figura cruciale dell'immenso cambiamento culturale che ha avuto luogo in Irlanda nei secoli a cavallo tra il tardo Cinquecento e gli inizi del Seicento. Il suo ruolo in quello che fu il declino del vecchio ordine gaelico e l'affermazione decisiva dei coloni ribattezzati "New English" è molto interessante: O'Neill era profondamente combattuto tra la possibilità di venire in qualche modo a patti con i coloni inglesi, cercando così un compromesso che avrebbe assicurato un possibile futuro per l'ordine gaelico, e, dall'altro lato, organizzare un esercito insieme agli altri conti gaelici per combattere gli inglesi, scelta che alla fine lo condusse alla decisiva sconfitta di Kinsale del 1601⁸⁷.

Fulcro della narrazione di Friel sono dunque le vicende storiche direttamente collegate alla vita privata di O'Neill: in primo piano la battaglia di Kinsale, sullo sfondo il *Flight of the Earls*, sottotesto evocato solo a tratti nel corso della messinscena.

Si tratta di due eventi storici determinanti per la definizione dell'identità nazionale irlandese, che a mio avviso vanno brevemente descritti anche perché ancora oggi oggetto di commemorazioni ufficiali da parte del governo repubblicano.

La battaglia di Kinsale (1601) - per alcuni studiosi «la più importante sfida del mondo gaelico al potere inglese nell'isola»⁸⁸ - è stata l'ultima battaglia nella conquista inglese dell'Irlanda iniziata con la prima invasione anglo-normanna del

⁸⁶ Cfr. Hiram Morgan, *Making History: A Criticism and a Manifesto*, «Text and Context», Autunno 1990, p. 61.

⁸⁷ Cfr. Robert Fitzroy Foster, *Modern Ireland, 1600-1972*, cit., p. 3, in cui troviamo una breve biografia del conte di Tyrone: «Hugh O'Neill (c. 1540-1616): Born in Dungannon; reared in England in the 'new religion'; served in the English army in Ireland from 1568; lamented his countrymen's unwillingness to accept English ways; became second Earl of Tyrone, 1585; proclaimed a traitor; led the Irish victoriously at the battle of Yellow Ford, 1598; compromised Essex with Elizabeth by his smooth talking, 1599; less successful with Mountjoy, who defeated him at Kinsale, 1601; submission accepted, March 1603; received at the court of James I but chose to lead the 'flight of the earls', 1607; resided at Rome, where, according to popular sources, he eventually succumbed to death by melancholy».

⁸⁸ Cfr. Riccardo Michelucci, *Storia del conflitto Anglo-Irlandese*, Odoja, Bologna, 2009, p. 42.

1169 e conclusasi appunto sotto il regno della regina Elisabetta I⁸⁹. Le ribellioni da parte dei conti irlandesi si protrassero per tutto il decennio finale del XVII secolo; dopo alcune vittorie iniziali, a partire dal 1591 gli insorti vennero respinti nel territorio dell'Ulster. Nel 1601, dopo varie richieste di aiuto da parte dei ribelli gaelici, la Corona spagnola inviò alcune navi che sbarcarono a Kinsale, nella costa meridionale dell'Irlanda, dove si fronteggiarono da una parte le forze inglesi, comandate dal viceré d'Irlanda Lord Mountjoy, dall'altra l'esercito spagnolo e le truppe irlandesi guidate dai conti irlandesi Hugh O'Neill, Hugh O'Donnell e Richard Tyrell.

Lo scontro ebbe chiaramente un valore simbolico molto forte, diffusamente celebrato dagli storici nazionalisti, e non solo, nei secoli seguenti, in quanto contrapponeva le forze native e cattoliche dell'isola d'Irlanda, riunite sotto l'eroico condottiero Hugh O'Neill, agli invasori protestanti che di lì a poco avrebbero completato il processo di anglicizzazione dell'Irlanda.

Dopo lunghe manovre militari e strategie di accerchiamento, le truppe irlandesi subirono una pesantissima sconfitta e furono costrette alla fuga all'interno dei confini dell'Ulster; evento che avrebbe da lì a pochi anni condotto al celebre

⁸⁹ *Ivi*, p. 56, ricco resoconto degli eventi: «La popolazione si ribellò a più riprese contro il nuovo ordine imposto nella seconda metà del XVI secolo ma solo Hugh O'Neill, uno degli ultimi grandi capi gaelici originari dell'Ulster, riuscì a sfidare in modo credibile il dilagante espansionismo inglese. Nominato conte di Tyrone da Elisabetta I, O'Neill era stato a lungo appoggiato dalla regina, insieme alla quale aveva combattuto contro i vecchi inglesi nel Munster ottenendo in cambio la possibilità di continuare ad amministrare la provincia in base a leggi e costumi gaelici. Ma ben presto anch'egli fu chiamato a difendere l'Ulster dalle mire inglesi: la "guerra dei nove anni"(1593-1603) che lo vide combattere al fianco di Hugh Roe O'Donnell – un altro signore dell'Ulster deciso a difendere le proprie terre – fu l'ultimo tentativo di preservare l'indipendenza della provincia più gaelica di tutta l'Irlanda. In un primo momento, gli inglesi pagarono caro l'impiego di coscritti privi d'esperienza di combattimento e subirono una clamorosa sconfitta a Yellow Ford (1598). La ribellione, fino ad allora relegata nel nord, si diffuse anche nel resto del paese e O'Neill si trovò quasi inaspettatamente alla testa di un movimento nazionale che minacciava di distruggere il potere inglese in Irlanda. Ma mobilitando gli eserciti in forze per riprendere il controllo della provincia, Elisabetta costrinse i conti gaelici a giocare la carta della disperazione: la ricerca del sostegno militare della Spagna, all'epoca il principale nemico dell'Inghilterra. Il providenziale intervento spagnolo fu però tardivo e inefficace, perché i quattromila uomini inviati da re Filippo III sbarcarono a Kinsale, nella contea meridionale di Cork, all'estremo opposto dell'isola rispetto al territorio difeso da O'Neill e non riuscirono a impedire che il viceré inglese Lord Mountjoy ottenesse la vittoria finale che spianò la strada alla definitiva conquista dell'isola.». Il testo contiene inoltre passi tratti da ulteriori resoconti sulla storia irlandese dell'epoca come *A View of the Present State of Ireland* (1598) di Edmund Spenser; *Two Books on the History of Ireland* (1571) di Edmund Campion; *Foras Feasa ar Eirinn* (1634), "Fondamenti di conoscenza dell'Irlanda", scritto da Geoffrey Keating.

Flight of the Earls (1607)⁹⁰, altro episodio mitico nell'immaginario collettivo irlandese, che è stato raccontato così:

I proprietari irlandesi furono immediatamente privati di mezzo milione di acri di terre, tra le quali vi erano anche molte proprietà degli O'Neill e degli O'Donnell. Nell'estate del 1607 i conti gaelici che avevano guidato l'ultima strenua rivolta, ormai privati delle loro proprietà e continuamente sospettati di tramare nuove ribellioni contro la Corona, decisero di abbandonare il paese. Insieme a decine di altri esponenti dell'aristocrazia dell'Ulster salparono dalla contea di Donegal scegliendo un esilio volontario nell'Europa continentale. La storia irlandese ricorda quell'episodio come la "fuga dei conti" e contestualmente come la fine dell'Irlanda gaelica. La definitiva repressione della resistenza irlandese spianava così la strada alla colonizzazione dell'isola, a partire dall'Ulster gaelico. Il procuratore generale John Davies non poteva non vedere il futuro con estremo ottimismo: "il governo di sua maestà compirà un miracolo ancora più grande di quello compiuto da San Patrizio, che è riuscito a cacciare solo i rettili velenosi dall'isola. Noi riusciremo a cacciare anche tutti quegli esseri pieni di veleno che ancora la abitano"⁹¹.

Alcuni storici sostengono che il *Flight of the Earls* fu una scelta inevitabile per i conti irlandesi, determinata dalla conquista da parte dei Tudor dell'Irlanda; altri che si trattò di un errore strategico decisivo da parte di O'Neill e compagni, che spianò la strada alla fase delle cosiddette *Plantations of Ulster*, il processo di colonizzazione e anglicizzazione della provincia⁹² condotto attraverso l'espropriazione delle terre ai nativi e l'attribuzione delle stesse a leali coloni provenienti prevalentemente da Scozia e Inghilterra.

Intorno a questi eventi, come sugli ulteriori snodi cruciali della successiva Storia irlandese (l'assedio di Derry, la battaglia del Boyne, l'*Act of Union*, la grande Carestia di metà Ottocento, l'*Easter Rising* e la seguente Guerra d'indipendenza) si è aperta un'aspra querelle tra storici nazionalisti e storiografia revisionista che per molti aspetti viene ripresa e problematizzata all'interno della pièce di Friel.

⁹⁰ Hugh O'Neill fuggì in Italia dove rimase fino alla sua morte.

⁹¹ Cfr. Riccardo Michelucci, *Storia del conflitto Anglo-Irlandese*, cit., pp. 58-59.

⁹² *Ivi*, p. 62: «La popolazione irlandese non fu né rimossa, né anglicizzata del tutto, e anche i tentativi di convertirla in massa al protestantesimo si rivelarono in buona parte inefficaci».

I.2.2 Decostruire le “grandi narrazioni”

«[*Making History* is] an informative, entertaining, ironical play on the theme of the living man helplessly watching his translation into a star in the face of all the facts that had reduced him to poverty, exile, and defeat»⁹³: questa citazione tratta da uno degli studi più importanti sull’opera di Friel - *Brian Friel and Ireland's Drama* di Richard Pine - sintetizza piuttosto bene la trama della pièce frieliana, ma coglie fino a un certo punto la complessità degli argomenti in essa proposti⁹⁴. In realtà con *Making History* Friel intraprende la scrittura di un vero e proprio *history play* in cui, al di là dei vari personaggi che popolano il dramma, la Storia e i dispositivi di produzione che la determinano divengono i veri protagonisti: la

⁹³ Cfr. Richard Pine, *Brian Friel and Ireland's Drama*, Routledge, Londra e New York, 1990, p. 21.

⁹⁴ A tal proposito basti osservare l’elenco completo delle fonti utilizzate da Brian Friel per redigere *Making History*, che riportiamo di seguito: «‘O’Neill, Earl of Tyrone 1550 - 1616’ (7 Dec 1983 - 7 March 1983); ‘Mabel 1571 - 1595 (Dec)’ (15 Feb 1984 - 10 Oct 1985); photocopy of foreword and poem entitled ‘Tullyneil’ from Livin’ in Drumlister: the collected ballads and verses of W.F. Marshall by (Dundonald: Blackstaff Press, 1983), sent to Friel by ‘Desmond’ [Maxwell?] ‘I hear you were thinking of writing a play about Hugh O’Neill & thought this might be of interest...an Orange perspective’; ‘Quotations from contemporary sources’; ‘Events’ and ‘Characters’; ‘O’Faolain’ (The Great O’Neill, a biography of Hugh O’Neill Earl of Tyrone 1550 - 1616 by Seán O’Faoláin (1942); letter to Friel from ‘Desmond’ [Maxwell?] in New York, enclosing photocopies of extracts from a book Derry Columbeille by William Doherty, C.C. (1899) containing references to Hugh O’Neill (9 Feb 1985); article entitled ‘Between science and symbol’ by Hayden White comprising reviews of Paul Veynes’ Writing History; C. Behan McCullagh’s Justifying Historical Descriptions; Jose Ortega Y Gasset’s Historical Reason and Dominick LaCapra’s History and Criticism, extracted from The Times Literary Supplement on Historiography (31 Jan 1986); article entitled ‘Rethinking the historian’s craft’ by Peter Burke comprising reviews of Hayden White’s The Content of the Form: Narrative discourse and historical representation and Dominick LaCapra’s History and Criticism, [extracted from The Times Literary Supplement]; Letter to Friel from Nicholas P. Canny of the History Department University College Galway (4 April 1986), enclosing photocopies of chapters 5 (‘The Conquest Accomplished, 1585 - 1603’) and 6 (‘The Shaping of a New Ireland, 1603 - 33’) from his upcoming publication From Reformation to Restoration: Ireland, 1534 - 1660 (Dublin: Helicon, 1987) and copy of his paper entitled ‘The Development of an Anglo-Irish Identity: A Process Delineated 1541 - 1801’, April 1986; ‘Extracts from Edmund Spenser, A View of the Present State of Ireland [1596]’; ‘Letter of Andrew Trollope to Walsingham, 12 September 1585 (London, P.R.O., S.P. 63, vol. 85, No. 39)’; ‘Letter of Barnaby Rich to Lord Burghley, 20 May 1591 (P.R.O., S.P. 63, vol. 158, No.12)’; ‘Extracts from Solon His Follie or A Political Discourse Teaching the Reformation of Commonweals Conquered, Declined, or Corrupted, by Richard Beacon, (Oxford, 1594)’; ‘Extracts from ‘Of the Commonwealth of Ireland’ by Fynes Moryson, prepared 1619 or 1620’; ‘Extract from A Discovery of the True Causes why Ireland was never entirely subdued and brought under obedience of the Crown of England until the beginning of His Majesty’s happy reign, by Sir John Davies (London, 1612)’; ‘A Survey of the Present State of Ireland, anno 1615 addressed to his most excellent Majesty James the First...by his most humble subject, E.S.’ (San Marino, California, Huntington Library, Ellesmere Ms. 1746)’; ‘Reasons for the plantations in Ireland by Sir W[illiam] P[arsons], 16 May 1622’ (London, B.L., Harley Ms. 3292)’; ‘Extract from The Irish Rebellion: or the History and First Progress of the General Rebellion...1641, by John Temple’ (London, 1646); A Play by Thomas Kilroy. ‘The O’Neill was first produced at the Peacock Theatre, Dublin on Friday, May 30th, 1969...’ directed by Vincent Dowling» (Cfr. la sezione II.i.19.a denominata *Making History* (1988) - *Background research*, nella Collection List n. 73, *Brian Friel's Papers*, della National Library of Ireland, Dublino).

Storia ufficiale diviene fiction narrativa che rivendica, a sua volta, lo stesso riconoscimento di valore attribuito alla storiografia, rendendo l'opera di Friel il racconto di una storia nella Storia, una vera e propria operazione metastorica.

Friel elabora queste idee non solo per rivendicare l'autonomia narrativa dello scrittore - o del drammaturgo in questo caso - rispetto alla presunta accuratezza e scientificità della scrittura della storia, ma anche per sottolineare una volta di più uno dei capisaldi del manifesto culturale della Field Day Theatre Company: tra le pagine dei libri di storia non vi sono verità assolute inconfutabili, ma interstizi da colmare e nuove possibilità di senso da realizzare che pertanto svuotano di ogni certezza gli arroccamenti identitari delle due parti in conflitto (Protestanti e Unionisti da un lato, Cattolici e Repubblicani dall'altro).

Riguardo al primo argomento lo scrittore nord-irlandese esprime più volte, nel corso della sua carriera artistica, il proprio punto di vista ed in particolare mette in chiaro i suoi intenti in poche righe pubblicate sul programma di sala distribuito in occasione della prima dello spettacolo:

MAKING HISTORY is a dramatic fiction that uses some actual and some imagined events in the life of Hugh O'Neill to make a story. I have tried to be objective and faithful - after my artistic fashion - to the empirical method. But when there was a tension between historical 'fact' and the imperatives of fiction, I'm glad to say I kept faith with the narrative. For example, even though Mabel, Hugh's wife, died in 1591, it suited my story to keep her alive for another ten years. Part of me regrets taking these occasional liberties. But then I remind myself that history and fiction are related and comparable forms of discourse and that an historical text is a kind of literary artifact. And then I am grateful that these regrets were never inhibiting⁹⁵.

A tali considerazioni possiamo accostare ciò che Friel dichiarò in *Self-Portrait* a proposito della nozione dei cosiddetti "fatti":

The facts. What is a fact in the context of autobiography? A fact is something that happened to me or something I experienced. It can also be something I thought happened to me, something I thought I experienced. Or indeed an autobiographical fact can be pure fiction and no less true or reliable for that⁹⁶.

⁹⁵ Cfr. Brian Friel, *Programme Note*, in Field Day Theatre Company, *Making History by Brian Friel* - Programma di sala, 1988, n.p.

⁹⁶ Cfr. Id., *Self-Portrait*, «Aquarius», n. 5, 1972, 17-22. 18.

Gerald Fitz-Gibbon afferma che per Friel «making history [means] having a decisive or significant effect on the course of public events or writing a story of those events after they have occurred»⁹⁷.

L'obiettivo principale del drammaturgo è quello di sovvertire le forme dominanti di narrazione della storia irlandese, le “grandi narrazioni” del nazionalismo repubblicano, attraverso l'invenzione di sottotrame che contribuiscano alla negoziazione delle identità nel corso della messinscena (anglo-irlandesi, gaeliche, britanniche), in modo tale da sperimentare nuove rappresentazioni dell'*Irishness* da un lato e testare i limiti epistemologici della rappresentazione storica dall'Altro.

A tal fine Friel inventa sulla scena un matrimonio estremamente felice tra Hugh O'Neill e Mabel Bagenal, evento assolutamente non coincidente con i resoconti storici, e utilizza un artificio narrativo secondo cui l'arcivescovo Peter Lombard diviene l'autore di una biografia del conte di Tyrone, evento che in realtà non ha mai avuto luogo.

Naturalmente un'operazione di questo tipo, in cui i confini tra rappresentazione letteraria e narrazione storica vengono completamente violati, procurò parecchie critiche alla compagnia di Derry - come già avvenuto in seguito alla messinscena di *Translations* nel 1980 - ma consentì, parimenti, la nascita di un dibattito piuttosto acceso sulle tematiche della storia, della cultura e dell'apparente inossidabilità dell'identità irlandese.

Dal canto suo la Field Day era sì convinta che solo gettando una luce sul passato sarebbe stato possibile comprendere meglio le divisioni attuali e i conflitti in corso nella speranza che, detto con Ronan MacDonald, «[the] ancestral voices, the ghosts of history, would dispel the atavistic antagonism of the present»⁹⁸, ma, al contempo, auspicava che la visione della storia, in Irlanda, mutasse e da quella

⁹⁷ Cfr. Gerald Fitz-Gibbon, *Historical obsessions in Recent Irish Drama*, in Geert Lernout (a cura di) *The Crows Behind the Plough – History and Violence in Anglo-Irish Poetry and Drama*, Rodopi, Amsterdam, 1991, p.43.

⁹⁸ Cfr. Ronan MacDonald, *Between Hope and History: the drama of the Troubles*, in Dermot Bolger (a cura di), *Druids, Dudes, and Beauty Queens*, New Island, Dublino, 2001, p. 233.

che, come Giano «se guarda al passato o al presente vede la stessa cosa»⁹⁹, si trasformasse in un'immagine riflettente l'ansia contemporanea di rileggere e re-interpretare la storia e il passato. La compagnia di Derry intendeva sottolineare l'importanza della riconciliazione attraverso la de-mitizzazione e la fuga dalle “fantasmagorie” della storia “fossilizzate”, che da troppo tempo definivano l'esistenza dell'Irlanda del Nord.

Occorre evitare che un'intera comunità indirizzi le proprie azioni quotidiane basandosi su un passato mitico: così facendo essa può venire troppo facilmente plasmata da chiunque proponga una visione dei fatti appena accettabile; mentre dovrebbe al contrario, secondo Seamus Deane, intraprendere un percorso culturale che la conduca a «adaptations, readjustments and reorientations that are required of individuals and groups who have undergone a traumatic cultural and political crisis so fundamental that they must forge for themselves a new speech, a new history or life story that would give it some rational or coherent form»¹⁰⁰.

Preso atto delle implicazioni fortemente politiche contenute nelle immagini e nelle narrazioni culturali, la rappresentazione proposta cerca di demitologizzare il passato eroico di Hugh O'Neill, esaltato dai libri di storia, rendendolo umano, facendolo scendere dalle alte vette dell'eroismo celebrato della storia “ufficiale” e riconducendolo ad un'umanità fatta appunto di errori, amori e paure, richiamando alla mente le parole di Lucien Febvre:

storia-scienza dell'uomo, e allora, sì i fatti, ma sono i fatti umani; compito dello storico: ritrovare gli uomini che hanno vissuto, e quelli che più tardi si sono sovrapposti a loro con tutte le proprie idee, per poterli interpretare. I testi, sì: ma sono testi umani. E le parole stesse che li formano sono gravidi di sostanza umana(...) esse suonano diversamente secondo i tempi,, e anche se designano oggetti materiali, raramente significano realtà identiche, qualità uguali o equivalenti. I testi, senza dubbio: ma tutti i testi. E non solamente i documenti d'archivio in favore dei quali si è creato un privilegio (...). Ma una poesia, un quadro, un dramma documenti per noi, testimoni di una storia vivente e umana, saturi di pensiero e azione in potenza¹⁰¹.

Svelando le dinamiche della creazione del mito, Friel distrugge le fondamenta mitologiche della storia popolare di O'Neill ed al contempo esalta l'eroismo

⁹⁹ Cfr. Maxime Du Camp citato in Walter Benjamin, *I «passages di Parigi»* (1982), cit., p. 19.

¹⁰⁰ Cfr. Seamus Deane (a cura di), *Nationalism, Colonialism and Literature*, cit., p. 12.

¹⁰¹ Cfr. Lucien Febvre citato in Camilla Miglio, *Metastoria*, in Michele Cometa, *Dizionario degli studi culturali*, cit., pp. 278-279.

umano del conte di Tyrone, un uomo intrappolato tra il processo di scrittura della storia e la realtà della sua vita; una dinamica ben descritta da Paolo Jedlowski a proposito della “storia del quotidiano”, vista come «un tentativo di collegare ciò che è macroscopico al mondo microscopico in cui ciascuno è inserito»¹⁰².

Kathleen Hohenleitner commenta nel modo seguente la scelta della Field Day Theatre Company di incentrare una messinscena su O’Neill:

The play chronicle the life of Hugh O’Neill, earl of Tyrone, hailed by many nationalist histories as the only man who could have been king of Ireland, the last man who defended the “One True Faith” against the Reformation of the Elizabethan era. The fact that such legends surround this national hero render him a highly appropriate subject for a Field Day play, given the company’s stated commitment to recognizing the political implications of cultural narratives and images. In *Making History*, Friel juxtaposes the received nationalist myth of O’Neill with historical documents from his life in order to consider the role of the historian in shaping national culture, both past and present¹⁰³.

Il personaggio proposto da Friel sulla scena è divorato dai dubbi, costantemente posto di fronte alla scelta di condurre o meno la rivolta contro l’usurpatore britannico cui però, in un certo senso, si sente al contempo vicino - avendo ricevuto un’educazione inglese durante la sua infanzia¹⁰⁴:

¹⁰² Cfr. Paolo Jedlowski, *Il racconto come dimora*, cit., pp. 49-50 che prosegue: «la storia del quotidiano è stata oggetto di accesi dibattiti: il rischio che si avverte è quello di una storiografia che si riduca ad aneddotica, dimenticando le strutture e i grandi processi sociali. La critica però è fuorviante: Ciò che gli storici del quotidiano cercano di fare è andare al di là dell’impersonalità delle strutture e dei processi sociali per cogliere la vita di esseri umani concreti e il modo in cui questi la comprendono. Chi si occupa del quotidiano non è interessato agli aneddoti, ma a come i grandi processi attraversano le vite dei singoli. Più che un modo concorrente di fare storia, si tratta di un modo complementare: è un tentativo di collegare ciò che è macroscopico al mondo microscopico in cui ciascuno è inserito. Con ciò, ritrae anche di riconoscere il ruolo che ciascuno riveste, in grado maggiore e minore, nel promuovere, ostacolare o accompagnare i grandi mutamenti sociali, rivestendoli di senso, adattandosi e adattandoli al proprio contesto».

¹⁰³ Cfr. Kathleen Hohenleitner, *The Book at the Center of the Stage: Friel’s Making History and The Field Day Anthology of Irish Writing*, in Stephen Watt, Eileen Morgan, Shakir Mustafa (a cura di), *A Century of Irish Drama: Widening the Stage*, Indiana University Press, Bloomington, 2000, p. 239.

¹⁰⁴ In realtà O’Neill non si è mai sentito pienamente parte del mondo britannico, come dimostra un particolare episodio avvenuto durante il suo periodo di educazione in Inghilterra, che il Conte di Tyrone ricorda così: «Anyhow, time came to come home. I was almost seventeen then. And the night before I left Lady Mary had an enormous farewell dinner for me – there must have been a hundred guests. And at the end of the meal Sir Henry got to his feet – I knew he was slightly drunk, maybe he was more drunk than I knew – and he said: ‘Our disquisition tonight will explore a matter of some interest to England and of particular interest to Master O’Neill who goes home tomorrow to become a leader of his people. And the matter is this, and I quote from a letter I have just received from my friend, Andrew Trollope. “those Irishmen who live like subjects play but as the fox which when you have him on a chain will seem tame; but if he ever gets loose, He will be wild again”. Speak of that Fox O’Neill.’ And then he laughed. And everybody joined in. And then a hundred people were laughing at me ...» (Cfr. Brian Friel, *Making History*, cit., pp. 292-293).

Do I grasp the Queen Marshal's hand? [...] the new order which every aristocratic instinct in my body disdains but which my intelligence comprehends and indeed grudgingly respects - because as a boy I spent nine years in England where I was nursed at the very wellspring of that new order [...] in the splendid homes of Leicester and Sidney and indeed at the Court itself [...] or do I grip the hand of the Fermanagh rebel and thereby bear public and imprudent witness to a way of life that my blood comprehends and indeed loves and that is as old as the Book of Ruth? [...] either way I make an enemy. Either way I interfere with that slow sure tide of history. [...] Let's put it another way. Which choice would history approve? Or to use the Archbishop's language: if the future historian had a choice of my two alternatives, which would he prefer for his acceptable narrative?¹⁰⁵

La natura estremamente ambigua di questa versione teatrale di O'Neill si manifesta anche nel suo linguaggio, che varia continuamente da un forbito inglese (*Upper-Class English*), appreso durante il soggiorno britannico, ad un accento marcatamente irlandese (della contea di Tyrone per la precisione), che ne rivela le origini e ne lega le sorti alla "nazione gaelica".

Come avremo modo di vedere, questa caratteristica costituirà un tratto distintivo di altri personaggi portati sulla scena dalla Field Day Theatre Company ed in particolare del Brendan Bracken di *Double Cross* (1986).

L'aspetto linguistico è dunque ancora una volta centrale, un vero e proprio leitmotiv dell'opera di Friel che avremo modo di analizzare in maniera approfondita nell'ultimo capitolo affrontando l'analisi della messinscena più celebre della compagnia, *Translations*.

Lo spunto per l'ideazione di *Making History* viene fornito a Friel dalla lettura del libro pubblicato da Sean O'Faolain nel 1942 *The Great O'Neill: A Biography of Hugh O'Neill, Earl of Tyrone, 1550-1616* che narra la storia di questo eroe del nazionalismo irlandese muovendo da un approccio revisionista, e dipingendo una figura molto meno sublime rispetto a quella celebrata dalle leggende e dalle cronache ufficiali¹⁰⁶. Ciò che O'Faolain cerca di condurre in porto è un vero e

¹⁰⁵ *Ivi*, p. 284.

¹⁰⁶ Cfr. Sean O'Faolain, *The Great O'Neill: A Biography of Hugh O'Neill Earl of Tyrone 1550-1616*. Chester Spring, Dufour Editions, 1997, p. VI. La pièce di Friel potrebbe addirittura essere pensato come una risposta all'invito offerto da O'Faolain nella prefazione a *The Great O'Neill*: «in those last years in Rome the myth was already beginning to emerge, and a talented dramatist might write an informative, entertaining, ironical play on the theme of the living man helplessly watching his translation into a star in the face of all the facts that had reduced him to poverty, exile, and defeat».

proprio tentativo di demitologizzazione di quello che è sicuramente un emblema della Civilizzazione Gaelica dell'Ulster e della futura identità irlandese.

Seppur orientata da prospettive alquanto differenti, siamo di fronte ad un'operazione demitologizzante molto simile a quella che verrà intrapresa alcuni anni più tardi da Friel e dalla Field Day Theatre Company. Come fa notare Kathleen Hohenleitner, infatti:

In underlining how history is reconstructed for political ends, Friel acknowledges that both O'Faolain's biography of O'Neill and his own dramatic adaptation are motivated by twentieth-century needs, specifically, in Friel's case, the need to clarify conditions in Northern Ireland by reexamining received views of Irish history¹⁰⁷.

Per Seamus Deane gli studi storici di O'Faolain dedicati rispettivamente a Hugh O'Neill e Daniel O'Connell rappresentano:

important works in the genesis of the revisionist school in Irish historical writing, which depended in large part on the claim that modernity accompanied colonialism and that both, while not an unmixed blessing, nevertheless redeemed Irish civilization from tribalism, backwardness, etc.¹⁰⁸

In altre parole, Deane suggerisce uno stretto legame tra le metodologie empiriche impiegate dal revisionismo, dal colonialismo, e dal più generale progetto di modernizzazione. Conor McCarthy collega il revisionismo alla teoria della modernizzazione¹⁰⁹, approccio teorico che, secondo l'autore, avrebbe raggiunto una forma di egemonia nella Repubblica d'Irlanda: «Modernisation became a narrative in terms of which the "imagined community" of the Republic understood itself, and envisioned its future»¹¹⁰.

¹⁰⁷ Cfr. Kathleen Hohenleitner, *The Book at the Center of the Stage: Friel's Making History and The Field Day Anthology of Irish Writing*, in Stephen Watt, Eileen Morgan, Shakir Mustafa (a cura di), *A Century of Irish Drama: Widening the Stage*, cit., p. 240.

¹⁰⁸ Cfr. Seamus Deane, *Field Day's Greeks and Russians*, in Marianne McDonald e J. Michael Walton (a cura di), *Amid Our Troubles - Irish version of Greek Tragedy*, cit., p. 162n.

¹⁰⁹ Cfr. Conor McCarthy, *Modernisation, Crisis and Culture in Ireland, 1969-1992*, Four Courts Press, Dublino, 2000, p. 22: «[Modernisation theory] tends to de-politicise social and economic issues, insofar as it does not see ideology as a useful analytical category», e ancora a p. 26 «[In this way it is associated with empiricism, which] can call itself non-ideological, since it does not project an overt programme or a totalising explanatory system of nature or history. Rather, it portrays itself as pragmatic, realistic, attuned to realisable goals as against projecting a Utopian vision of the future, or retrojecting a traditionalist return to origins».

¹¹⁰ *Ivi*, p. 30.

Ciò suggerisce che il revisionismo è stato in molti modi, a partire dagli anni Cinquanta di Lemass¹¹¹, il discorso di Stato della Repubblica d'Irlanda¹¹². Ciò non viene riconosciuto ufficialmente, dal momento che i politici irlandesi hanno sempre sentito il bisogno di mantenere un atteggiamento riverente, quasi devozionale nei confronti del nazionalismo. Ma, proprio in questo modo, annullano ogni potenzialità del discorso nazionalista.

Nell'introduzione alla sezione *Challenging the Canon: Revisionism and Cultural Criticism* del terzo volume della *Field Day Anthology of Irish Writings*, Luke Gibbons offre un'analisi delle diverse fasi del revisionismo. Egli sostiene che O'Faolain e i primi revisionisti (tra cui possiamo annoverare anche Ronan Fanning e Roy Foster) hanno cercato in tutti i modi di scoprire discontinuità nel passato irlandese, mentre l'ondata di revisionismo più tarda ha dovuto postulare continuità, al fine di garantire al nazionalismo la validità delle proprie argomentazioni. In questo modo, Gibbons sostiene che:

the revisionist thesis has travelled full circle. The underlying strategy of O'Faoláin's attack on the Gaelic mystique in the 1940s was to *deny* the continuity that cultural nationalists sought, in order to establish a cultural lineage for the nation. Forty years later, however, it is deemed essential for revisionist purposes to argue that there was indeed such an enduring tradition, and that the past throws a long shadow over the present¹¹³.

In riferimento alla messinscena di Friel, Gibbons osserva che per O'Faolain e Foster, Hugh O'Neill è al tempo stesso l'emblema di queste discontinuità e il simbolo del modo in cui la storia nazionalista, elidendo tali discontinuità, ha fatto di lui un mito. Il punto più controverso della lettura offerta da Gibbons è la convinzione che il tipo di nazionalismo manifestato da Lombard è essenzialmente una creazione del revisionismo:

¹¹¹ Sean Lemass è stato Capo del Governo irlandese dal 1959 al 1966, per il partito *Fianna Fáil*.

¹¹² Cfr. Liam De Paor, *Liberty or Democracy?*, "The Irish Times", 25 Maggio 1985 a proposito delle connessioni tra il discorso revisionista e quello imperialista: «the Nationalist myth has been very effectively debunked by now, by numerous scholars and polemicists. Good. The imperialist myth has hardly been identified, although it is widely pervasive: its exponents haven't discovered that prose is what they speak».

¹¹³ Cfr. Luke Gibbons, *Challenging the Canon: Revisionism and Cultural Criticism*, in Seamus Deane (a cura di), *The Field Day Anthology of Irish Writing*, Vol. III, Field Day, Derry, 1991, p. 568.

the spectre of nationalism conjured up by revisionism is largely of its own making, a spirit of the nation whose very lack of substance makes it all the more easy to exorcise. It is as if Pearse's and Corkery's belief in an enduring spiritual nation had to await a negative critique to achieve its full affirmation. [...] By denying the variegated pattern of nationalism, the fissures and tensions in a disparate set of responses to colonial domination, the revisionist enterprise gave back to the most conservative strands in nationalism the unity and cohesion they found so difficult to attain on their own terms¹¹⁴.

La storiografia nazionalista, dal canto suo, ha spesso sostenuto la tesi di una sostanziale necessità degli eventi storici (frutto, potremmo dire, della diretta volontà divina) e la convinzione che la Storia risieda da una parte ben precisa tra due fazioni in lotta. In *Making History* è possibile scorgere un'espressione diretta di tale approccio nel momento in cui l'arcivescovo Lombard recita l'incipit della storia di O'Neill. La nascita e la vita di O'Neill sono interpretati in termini di necessità storica:

and people reflected in their minds that when he would reach manhood there would not be one like him of the Irish to avenge their wrongs and punish the plunderings of his race - [...] For it was foretold by prophets and by predictors of futurity that there would come one like him¹¹⁵.

Basta ricordare le parole di Reinhart Koselleck, a proposito della disciplina storica, per confutare questa tesi: l'autore vede nella pretesa di avere la storia dalla propria parte (tipica del discorso nazionalista) «an ideological fiction [...] [which] thrives on the category of *necessity*»¹¹⁶, una costruzione tautologica. Più avanti aggiunge:

identifying an event as necessary amounts to a double statement about that event. Whether I say that something happened or whether I say that it happened by necessity is identical from an ex post facto perspective. Something did not happen more so only because it had to happen. By making a statement about an event and by adding that it had to have happened, I vindicate for this event a necessary causal chain – a necessity that in the end derives from the omnipotence of God, in whose place the historian is acting¹¹⁷.

Interessanti al riguardo le considerazioni dello storico revisionista Ronan Fanning, contenute nell'importante studio *Nationalist Perspectives on the Past*:

¹¹⁴ *Ivi*, p. 568.

¹¹⁵ Cfr. Brian Friel, *Making History*, cit., p. 71.

¹¹⁶ Cfr. Reinhart Koselleck, *On the Need for Theory in the Discipline of History*, in, Reinhart Koselleck, *The Practice of Conceptual History Timing History, Spacing Concepts*, Stanford University Press, Stanford, 2002, p. 12.

¹¹⁷ *Ivi*, p. 13.

much of the sound and fury obfuscating the revisionist debate stems from a national loss of innocence. For national innocence could not survive what has happened in Northern Ireland since 1969. The phenomenon originates in the political purposes to which all history is bent in any war or revolution in which, axiomatically, truth is the first casualty. All warriors and revolutionaries twist history to their task of winning their war or achieving their revolution¹¹⁸.

Sempre in relazione al dibattito sul revisionismo, Ronan Fanning fa notare «that what historians *are* revising is not history but myth and legend»¹¹⁹, una riflessione molto utile ai fini del nostro lavoro. Nell'opera di Friel è esattamente la mitizzazione nazionalista della propria figura che O'Neill cerca di combattere per l'intero corso della messinscena (in quella che appare come una vera e propria analisi revisionista). Al contempo, tuttavia, la performance di O'Neill in *Making History* suggerisce che il revisionismo stesso assume una posizione simile a quella sopra citata, che, tuttavia, si distingue per una presunta veste di obiettività. Nella messinscena di Friel vengono ironicamente sovrapposti questi due modi di scrittura della storia, proprio attraverso la presentazione finzionale del revisionista O'Neill.

Come mette ben in luce la pièce, i due “discorsi” sulla storia sono spesso molto più interrelati e ambigui di quanto si possa immaginare.

Al di là delle differenze o affinità presenti negli approcci al “fare storia”, proposti dagli storici nazionalisti e revisionisti, ciò che Friel mette in discussione in questa messinscena sono gli statuti stessi della Storia e la sua presunta scientificità, che si manifesta attraverso nette distinzioni rispetto ad altre forme di narrazione quali la letteratura. Ricorriamo ancora una volta ai frammenti dei *Passages* benjaminiani per inquadrare la questione posta:

L'accadere, che circonda lo storico e a cui egli prende parte, sarà sempre alla base della sua esposizione come un testo scritto con inchiostro simpatico. La storia, che egli presenta al lettore, costituisce, per così dire, le citazioni di questo testo e sono solo esse che si presentano in modo leggibile a ciascuno. Scrivere storia significa, dunque, *citare* storia. Nel concetto delle citazioni è, però, implicito che l'oggetto storico venga strappato al suo contesto¹²⁰.

¹¹⁸ Cfr. Ronan Fanning, *Nationalist Perspectives on the Past: A Symposium. I. The U.C.D. Debate (a) The Meaning of Revisionism*, «The Irish Review», 4, Primavera 1988, p. 17.

¹¹⁹ *Ivi*, p. 16.

¹²⁰ Cfr. Walter Benjamin, *I «passages di Parigi»* (1982), cit., pp. 534-535.

Citare e raccontare appunto, costituiscono le caratteristiche principali della scrittura storica; lo stesso Lombard afferma: «to tell the best possible narrative. Isn't that what history is, a kind of story-telling?»¹²¹.

Come fa notare De Certeau, la tensione tra questi concetti si iscrive entro il termine stesso di storiografia:

La storiografia (vale a dire “storia” e “scrittura”) porta inscritto nel proprio nome il paradosso - e quasi l'ossimoro - della messa in relazione di due termini antinomici: il reale e il discorso. Ha per compito di articularli e, laddove questo legame non è pensabile, di fare *come se* li articolasse¹²².

Il personaggio che nella pièce prova ad articolare questi due termini è l'arcivescovo Peter Lombard. Egli utilizza, infatti, le strette connessioni tra la storia e la letteratura per avvalorare il proprio punto di vista ideologico che, se da una parte lo inquadra piuttosto chiaramente nelle fila degli storici nazionalisti, dall'altra ne fa un moderno *connoisseur*. Riportiamo di seguito il suo lungo monologo che rappresenta probabilmente il culmine della rappresentazione:

LOMBARD: People think they just want to know the 'facts'; they think they believe in some sort of empirical truth, but what they really want is a story. And that what this will be: the events of your life categorized and classified and then structured as you would structure any story. No, no, I'm not talking about falsifying, about lying, for heaven's sake. I'm simply talking about making a pattern. That's what I'm doing with all this stuff – offering a cohesion to that random catalogue of deliberate achievement and sheer accident that constitutes your life. And that cohesion will be a narrative that people will read and be satisfied by. And that narrative will be as true and as objective as I can make it – with the help of the Holy Spirit. Would it be profane to suggest that that was the method the Four Evangelists used? – took the haphazard events in Christ's life and shaped them into a story, into four complementary stories. And those stories are true stories. And we believe them. We call them gospel, Hugh, don't we? Think of this [*book*] as an act of *pietas*. Ireland is reduced as it has never been reduced before – we are talking about a colonized people on the brink of extinction. This isn't the time for a critical assessment of your 'ploys' and your 'disgraces' and your 'betrayal' – that's the stuff for another history for another time. Now is the time for a hero. Now is the time for a heroic literature. So I am offering Gaelic Ireland two things. I'm offering them this narrative that has the elements of myth. And I'm offering Hugh O'Neill as a national hero. A hero and the story of a hero. (*Pause*) It's a very worldly nostrum for a clergyman to propose – isn't it? I suppose, if I were a holy man, not some kind of a half priest, half schemer, I suppose I would offer them God and prayer and suffering. But there are times when a hero can be as important to a people as a God. And isn't God – or so I excuse my perfidy – isn't God the perfect hero?¹²³

¹²¹ Cfr. Brian Friel, *Making History*, cit., p. 257.

¹²² Cfr. Michel de Certeau, *La scrittura della storia*, cit., p. 3.

¹²³ Cfr. Brian Friel, *Making History*, cit., pp. 334-335.

Peter Lombard mitologizza O'Neill come il grande eroe irlandese, eliminando dalla narrazione gli aspetti distorti della vita del conte che non collimano con i termini della storiografia nazionalista (la moglie di origini inglesi, Mabel Bagenal; l'infanzia passata con Sir Henry Sidney in Inghilterra). L'ironia della pièce si manifesta nella distanza enorme che separa la versione quasi agiografica di O'Neill, proposta dall'arcivescovo Lombard, dal reale personaggio di O'Neill che vediamo ubriaco sulla scena mentre recita la propria dichiarazione di resa alla Regina: tutto ciò mostra che la storia è costruita e rappresentata come «a pattern on events that were mostly casual and haphazard and shaping them into a narrative that is logical and interesting»¹²⁴; le ambiguità di O'Neill sono state dunque messe da parte per costruire un “fantastico” racconto.

Da una parte un simile approccio risulta palesemente in linea con le posizioni degli storici nazionalisti irlandesi che, a partire dalla fine degli anni Sessanta, si sono confrontati in un ampio dibattito con gli storici revisionisti per i quali andavano reinterpretati, alla luce di nuove scoperte e testimonianze meno “orientate” politicamente, gli eventi salienti della storia irlandese: l'*Easter Rising*, la rivoluzione di Pasqua del 1916; la successiva guerra d'indipendenza (1919-1921) che avrebbe condotto alla nascita dell' “Irish Free State” e alla cosiddetta *Partition* tra la Repubblica d'Irlanda e l'Irlanda del Nord; il periodo compreso tra gli anni Trenta e Quaranta che sarebbe sfociato nell'adozione della Costituzione repubblicana del 1937 e nella lunga esperienza dei governi guidati da Eamon De Valera. D'altra parte tali argomentazioni portano con forza al centro del dibattito irlandese temi fondamentali quali il ruolo e la posizione dello storico.

Nella visione postmoderna lo storico è un *connoisseur* per il quale lo studio del passato non è fine a se stesso, ma è un mezzo attraverso cui suggerire prospettive sul presente che possano aiutare nella risoluzione dei problemi delle società contemporanee. Per quanto estrema possa sembrare questa posizione, essa è avvalorata da Simon During che sulla base di Foucault, in *Foucault and*

¹²⁴ *Ivi*, p. 257.

Literature - Towards a Genealogy of Writing, segnala la stretta parentela esistente tra storia e letteratura:

it is in history that rhetoric turns into the Library and the Library folds into fiction, and it is there that the impossibility of presence, the reign of the simulacra and the limits of regarding the space/time couple as the foundation of the world's knowability all stand revealed. And it is in history that "literature" appears as that forms of writing which wishes to colonize experience for and by language¹²⁵.

I processi della rappresentazione e della scrittura della storia sarebbero dunque fortemente condizionati dalle forme retoriche della letteratura.

Allo stesso modo dello storico, lo scrittore, e più in generale l'artista, nel momento in cui si cimenta con la rappresentazione degli eventi del passato, preferisce una particolare interpretazione che potrebbe aiutare a risolvere o, al contrario, infiammare i problemi politici o sociali del suo tempo: l'azione di colui che analizza un dato aspetto della realtà inevitabilmente incide e trasforma quella realtà. L'artista, partendo dalla memoria collettiva, fatta di colpi violenti, ferite e cicatrici, cerca di fornire un altro modo di raccontare, un altro modo di interpretare gli eventi, pur basandosi sugli stessi fatti che rendono la propria identità pienamente parte della realtà storica. Parimenti lo storico deve necessariamente ricorrere alla propria immaginazione per raccontare gli eventi, perché le testimonianze di cui dispone non sono omogenee e spesso risultano anche incoerenti, frammentarie, costellate da vuoti, e questi possono essere colmati solo mediante l'immaginazione. Quest'ultima deve essere però guidata da un ragionamento critico che lo storico deve continuamente esercitare su se stesso e sui dati in suo possesso. In *Memory and Forgetting*, Paul Ricoeur parla delle narrazioni come «at the same time the occasion for manipulation through reading and directing narratives, but also a play where a certain healing of memory may begin»¹²⁶, mentre in *The Narrative function* sottolinea:

this proposition does not cancel out the difference between the respective referential modes of history and fiction: the indirect reference of the first 'through' traces, documents and archives, the split reference of the second by suspension of the reference of ordinary language. Not only

¹²⁵ Cfr. Simon During, *Foucault and Literature – Towards a Genealogy of Writing*, Routledge, Londra e New York, 1992, p. 87.

¹²⁶ Cfr. Paul Ricoeur, *Memory and Forgetting*, in Richard Kearney e Mark Dooley (a cura di), *Questioning Ethics: Contemporary Debates in Philosophy*, Routledge, Londra e New York, 1999, p. 9.

does this proposition not cancel out the difference, but it makes it function as a difference. How?

A meditation on historicity of a more ontological than epistemological character [...] would bring out features in the historical condition itself which demand that the historicity of human experience can be brought to language only as narrativity, and moreover that this narrativity itself can be articulated only by the crossed interplay of two narrative modes. For historicity comes to language only so far as we tell stories or tell history. In a word, if our historical condition requires nothing less than the conjunction of two narrative genres, it is because of the very nature of our experience of being historical. In this experience, the subject-object relation is, as it were, undermined. We are members of the field of historicity as story-tellers, as novelists, as historians. We belong to history before telling stories or writing history. The game of telling is included in the reality told. That is undoubtedly why [...] the word 'history' preserves in many languages the rich ambiguity of designating both the course of events and the narrative that we construct. For they belong together. To use Gadamer's complex expression, the history that we recount or write belongs to the 'effective history' of the things that have happened [...]

The intimate involvement of the act of narrating in the historical experience itself may explain why the mutual interplay of two narrative genres and two referential modes is required in order to articulate this experience. It is only insofar as each narrative mode shares in some way the intentionality of the other that their references can cross upon historicity; and it is in this exchange between history and fiction, between their opposed referential modes, that our historicity is brought to language¹²⁷.

In altre parole, Ricoeur sostiene che c'è un elemento immaginario nella storia, proprio perché l'identità è di per se stessa storica. Inoltre, ciò riafferma, in termini diversi, l'alterità del passato dato che per averne contezza è necessario ricorrere alla finzione narrativa.

I dispositivi tradizionali attraverso cui viene costruita una rappresentazione esaustiva della Storia devono essere ripensati: l'idea di una storia creata dallo storiografo mettendo insieme eventi ben determinati - spesso utili a spiegare o giustificare ideologie o a fondare l'identità nazionale - deve finalmente fare i conti con le storie "altre", spesso mantenute ben nascoste alla Storia ufficiale.

Un resoconto storico che presenti le caratteristiche della completezza e dell'oggettività appare piuttosto improbabile, per non dire impossibile; l'operazione storica risulta dunque ideologica. Ricorriamo ancora una volta ad Hayden White per sviluppare criticamente questa considerazione:

There does, in fact, appear to be an irreducible ideological component in every historical account of reality. That is to say, simply because history is *not* a science, or is at best a

¹²⁷ Cfr. Paul Ricoeur, *The Narrative Function*, in *Hermeneutics and the Human Sciences: Essays on Language, Action and Interpretation*, Cambridge University Press e Editions de la Maison des Sciences de l'Homme Cambridge e Parigi, 1981, p. 294.

protoscience with specifically determinable nonscientific elements in its constitution, the very claim to have discerned some kind of formal coherence in the historical record brings with it theories of the nature of the historical world and of historical knowledge itself which have ideological implications for attempts to understand “the present,” however this “present” is defined. To put it another way, the very claim to have distinguished a past from a present world of social thought and praxis, and to have determined the formal coherence of that past world, *implies* a conception of the form that knowledge of the present world also must take, insofar as it is *continuous* with that past world. Commitment to a particular *form* of knowledge predetermines the *kinds* of generalizations one can make about the present world, the kinds of knowledge one can have of it, and hence the kinds of projects one can legitimately conceive for changing that present or for maintaining it in its present form indefinitely¹²⁸.

Sulla falsariga della riflessione di White è possibile leggere le parole di Seamus Deane in *Heroic Styles: The Tradition of an Idea*. A proposito del rapporto tra storia e letteratura Deane rileva:

are widely recognised to be closely related to one another because they are both subject to various linguistic protocols which, in gross or in subtle ways, determine the structure and meaning of what is written. We have many names for these protocols. Some are very general indeed – Romanticism, Victorianism, Modernism. Some are more specific – Idealist, Radical, Liberal. Literature can be written as History, History as Literature. It would be foolhardy to choose one among the many competing variations and say it is *true* on some specifically historical or literary basis. Such choices are always moral and/or aesthetic. They always have an ideological implication¹²⁹.

Deane rincara la dose in *Cannon Fodder: literary mythologies in Ireland* in cui si spinge ad affermare che «all history and literature, as far as I understand them, are forms of mythology¹³⁰», riattivando ancora una volta quel tentativo di demitologizzazione che costituisce una delle prerogative dell’esperienza artistica della Field Day Theatre Company.

Come sottolinea Hayden White, la retorica e l’invenzione narrativa rappresentano i nemici giurati in certe visioni della storia:

it is often thought that history’s principle enemy is the lie, but actually it has two enemies considered to be more deadly to its mission to tell the truth and nothing but the truth about the past: rhetoric and fiction. Rhetoric because, according to the *doxa philosophica*, it seeks to seduce where it cannot convince by evidence and argument; and fiction because, according to

¹²⁸ Cfr. Hayden White, *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe. The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*, cit., p. 21.

¹²⁹ Cfr. Seamus Deane, *Heroic Styles: The Tradition of an Idea*, Hutchinson, Londra, 1985, p. 45.

¹³⁰ Cfr. Id., *Cannon Fodder: literary mythologies in Ireland*, in Jean Lundy e Aodàn Mac Pòilin (a cura di), *Styles of Belonging: The Cultural Identities of Ulster*, Lagan Press, Belfast, 1992, p. 26.

the same doxa, it presents imaginary things as if they were real and substitutes illusion for truth¹³¹.

Sullo sfondo di queste argomentazioni Friel porta sulla scena le sue riflessioni sulla storia, il passato e l'identità. Riconosce l'importanza dei fatti storici per la sua messinscena, ma, allo stesso tempo, traccia una linea di demarcazione ben definita tra il proprio ruolo di drammaturgo e la propria responsabilità riguardo all'accuratezza dei fatti storici di cui tratta *Making History*, ma ha sempre messo in chiaro nel corso della propria carriera artistica che:

Writing an historical play may bestow certain advantages but it also imposes particular responsibilities: The apparent advantages are the established historical facts or at least the received historical ideas in which the work is rooted and which gives it its apparent familiarity and accessibility. The concomitant responsibility is to acknowledge those facts or ideas but not to defer to them. Drama is first a fiction, with the authority of fiction. You don't go to *Macbeth* for history¹³².

La creatività dell'artista dovrebbe essere in grado di controbilanciare la razionalità e presunta scientificità dello storico, in maniera tale da poter portare alla luce le storie dimenticate e raccontarle a un pubblico i cui preconcetti ideologici sono determinati o quantomeno influenzati dalla versione ufficiale della Storia.

Naturalmente le critiche ad un simile approccio sono numerose. Hiram Morgan, ad esempio, autore dello studio più completo sulla figura di Hugh O'Neill¹³³, ha molto da obiettare riguardo a *Making History*. Vede tale lavoro come una «direct challenge to himself, to his profession as an historian and to [his] choice of Hugh O'Neill as a suitable subject for research»¹³⁴. Egli ritiene piuttosto ingenuo l'approccio di Friel riguardo al dibattito storiografico, e non ha alcuna remora a definirlo «dated and somewhat commonplace»¹³⁵:

¹³¹ Cfr. Hayden White, *Historical Discourse and Literary Writing*, paper presentato in occasione della conferenza "Literature and Its Others", Università di Turku, Finlandia, 9 Maggio 2003.

¹³² Cfr. Brian Friel, John Andrews e Kevin Barry, *Translations and A Paper Landscape: Between Fiction and History*, in Mark Patrick Hederman and Richard Kearney (a cura di), «The Crane Bag», Vol. 7, N. 2, 1983, pp.123-124.

¹³³ Cfr. Hiram Morgan, *Tyrone's Rebellion: The Outbreak of the Nine Years War in Tudor Ireland*, The Boydell Press, Londra, 1993, p. 63.

¹³⁴ Cfr. Id., *Making History: A Criticism and a Manifesto*, «Text and Context», cit., p. 61.

¹³⁵ Ivi p. 63.

take the current debate about “revisionism” in Irish historical scholarship. All historians are revisionists in that they reinterpret past events by looking at new evidence or by taking new approaches to what has been used before; they do not work in a vacuum but rather are part of an historiographical tradition like the visible remains of a highly stratified archaeological site. They would be deceiving themselves as historians to claim that their work was value-free. Likewise they know that absolute truth is unobtainable [...] All historians are committed to a critical method and have long since ceased to be propagandists¹³⁶.

Secondo alcuni critici e recensori della messinscena, Friel avrebbe preso le parti della storiografia revisionista attraverso il personaggio di O’Neill. Nell’articolo, redatto da Nicholas Canny per “The Galway Advertiser”, si legge: «[Hugh O’Neill] takes the place of the contemporary revisionist who would discredit the myth that has been constructed by presenting evidence that exposes its inadequacy as a historical explanation»¹³⁷.

A mio modo di vedere tale interpretazione non è corretta, alla luce della posizione di Declan Kiberd che, al contrario, vede nella messinscena un esplicito attacco nei confronti delle posizioni del revisionismo storico: «Friel’s plays are implicit critiques of the value-free approach to history taken by most contemporary Irish historians: and reminders that it is human nature to name as truth what is usually the narrative most flattering to current ruling vanity»¹³⁸

Friel delinea il personaggio di O’Neill più come un precursore della microstoria di ginzburgiana memoria che come un portavoce consapevole del punto di vista del revisionismo storico, più attento agli aspetti intimi e privati della vita che alla “questione nazionale”.

La sua contrarietà ad una forma di storiografia assoluta e mitologizzante è particolarmente evidente nel momento in cui pretende dall’arcivescovo Lombard che il resoconto della sua storia contenga «[t]he schemer, the leader, the liar, the statesman, the lecher, the patriot, the drunk, the soured, bitter émigré – put it *all* in, Peter. Record the *whole* life – that’s what you said yourself»¹³⁹.

¹³⁶ Ibidem.

¹³⁷ Cfr. Nicholas Canny, *Review of Making History*, “The Galway Advertiser”, 27 October 1988.

¹³⁸ Cfr. Declan Kiberd, *Inventing Ireland The Literature of the Modern Nation*, Random House, Londra, 1995, p.633.

¹³⁹ Cfr. Brian Friel, *Making History*, cit., p. 63.

Del resto, la tendenza alla commistione di pubblico e privato, alla vita personale e quotidiana che si intreccia ad eventi di scala maggiore, è sempre stata una costante dell'attività drammaturgica di Friel ed è riscontrabile in moltissime delle sue produzioni (da *Living Quarters* a *The Mundy Scheme*, da *Translations* a *Dancing at Lughnasa*).

Attraverso il personaggio di O'Neill, Friel invita a riflettere sulla complessa nozione di identità, la cui costituzione è determinata anche dagli eventi storici sia per quel che riguarda la sfera pubblica che per quella privata; e cerca di mettere in luce la relatività delle cosiddette "verità della storia", lasciando il campo alla molteplicità delle storie parallele. Sottolinea così come le versioni ufficiali della storia siano quasi sempre prodotte dalle forze egemoniche che tendono ad oscurare le possibili verità degli altri ed a negare "l'alterità del proprio passato" e del passato in generale.

Una volta di più va sottolineata dunque l'operazione di decostruzione storica condotta da Friel che, conducendoci nei gangli dei dispositivi storiografici, ci svela il delicato processo del farsi e disfarsi della storia, il "making history" appunto che produce non solo Storia, ma anche identità.

In questo quadro di contrapposizioni nette tra storiografie divergenti il personaggio di Mabel Bagenal e la sua azione nel corso del dramma, costituiscono una tappa fondamentale del processo di demistificazione degli stereotipi e di decostruzione delle connotazioni identitarie date per scontate.

Mabel fa parte dei cosiddetti *Old English*, «discendenti dei primi conquistatori anglo-normanni [che nell'era Tudor] avrebbero finito per occupare un ruolo sempre più ambiguo: cattolici ma leali nei confronti della Corona; fedeli ai principi del governo inglese in un contesto politico irlandese, essi non erano né del tutto inglesi né completamente irlandesi»¹⁴⁰.

¹⁴⁰ Cfr. Riccardo Michelucci, *Storia del conflitto Anglo-Irlandese*, cit., p. 41 in cui gli *Old-English* vengono distinti dai *New English*: «la Riforma protestante contribuì a produrre una divisione netta tra i coloni e una frattura di portata epocale tra gli *Old English* - gli anglo-irlandesi di fede cattolica nativi dell'Irlanda ma discendenti dei primi conquistatori anglo-normanni - e i cosiddetti *New English*, insediati in tempi recenti dalla Corona per dar vita al Parlamento irlandese» e ancora a p. 48: «Sebbene gli anglo-irlandesi avessero confermato la loro lealtà alla legge inglese evitando di sostenere l'insurrezione gaelica,

La relazione tra O'Neill e Mabel rappresenta un tentativo da parte di Friel di immaginare un'utopica contro-versione della storia irlandese¹⁴¹.

È possibile interpretare le azioni di Mabel come frutto di un'espressa volontà di sottolineare le possibilità insite nell'identità unionista dell'Ulster. Ella rimane fedele alla sua scelta di attraversare i confini culturali nonostante il

l'amministrazione coloniale vide – o, più plausibilmente, volle vedere – una convergenza tra gaelici e vecchi coloni mirante a espellere il governo inglese e la religione protestante dall'Irlanda. Le iniziative intraprese dal Parlamento di Westminster all'inizio del XVII secolo furono una chiara risposta alla rivolta di O'Neill e la legislazione anti-cattolica che seguì segnò il culmine dello scontro politico-ideologico all'interno della comunità coloniale circa l'identità degli *Old English* e il loro ruolo in Irlanda. In breve i vecchi coloni si trovarono di fatto espulsi dalla comunità inglese e dopo aver vagato alla ricerca di una nuova identità, finirono con l'avvicinarsi sempre più a quella irlandese. Nel sentimento di solidarietà tra i vecchi inglesi e i gaelici irlandesi è possibile scorgere l'embrione della moderna identità nazionale del paese. I molti punti in comune tra le due comunità furono inevitabilmente accentuati dalla brutale repressione cui furono sottoposte entrambe. Sia i “vecchi inglesi” che i gaelici irlandesi dovevano riconoscersi vittime della conquista e della colonizzazione e leali seguaci del cattolicesimo contro la Riforma inglese. La stessa etnia legava vecchi e nuovi colonizzatori mentre da allora in poi la religione avrebbe legato inscindibilmente i vecchi coloni inglesi ai gaelici irlandesi. Proprio il passaggio da una discriminazione etnica a una fondata sulla religione doveva portare a una spaccatura netta tra i coloni e costituire le basi fondanti del futuro nazionalismo irlandese».

¹⁴¹ *Ivi*, pp. 42-43. In realtà, come ci ricorda Michelucci: «molti anglo-irlandesi cercarono di riaffermare la propria identità inglese prendendo le distanze dagli “incivili” gaelici e sostenendo una possibile compatibilità tra il cattolicesimo romano e la lealtà nei confronti della Corona britannica. Comparve allora per la prima volta, negli scritti dello storico anglo-irlandese Richard Stanihurst, il termine “anglo-iberni”, pensato in chiave antigaelica nel tentativo di reclamare per i “vecchi inglesi” un'identità separata dalla nuova Madrepatria. La comune fede cattolica costituiva però un legame inscindibile tra i “civilizzati” *Old English* – discendenti dei primi coloni inglesi – e i “barbari” gaelici irlandesi. Un'affinità che presto sarebbe stata vista come una pericolosa degenerazione. La Controriforma fornì una giustificazione ai “vecchi inglesi” per i sentimenti anti-gaelici espressi da Stanihurst e da altri intellettuali anglo-irlandesi dell'epoca. Il loro desiderio di riformare il Cattolicesimo dei gaelici irlandesi fu causa di contrasti e divisioni all'interno delle due comunità, accomunate dalla stessa fede ma divise da differenze religiose e culturali che i *New English* si rifiutavano di riconoscere. Anche il poeta Edmund Spenser, nel suo famoso e controverso *Dialogo sull'Irlanda*, non operò alcuna distinzione tra i gaelici e i “vecchi inglesi”, negando che questi ultimi potessero prendere parte al processo di Riforma, reso impossibile – secondo il pensiero comune dell'epoca – dalle condizioni in cui si trovava la società irlandese. Al contrario, la comunità *Old English* doveva essere soppressa proprio per consentire una radicale riforma dell'Irlanda. Secondo Spenser era la fede nel cattolicesimo romano ad aver reso gli *Old English* dei veri e propri traditori della Corona, ma ciò non è sufficiente a spiegare perché i “vecchi inglesi”, dopo essere stati per secoli alleati indispensabili per l'Inghilterra, erano improvvisamente diventati dei nemici. Sir John Davies, consulente legale della Corona in Irlanda in quegli anni, giustificò questa svolta in modo eloquente, spiegando che “attraverso il contatto con i gaelici irlandesi che vivono attorno al Pale i vecchi inglesi sono divenuti dei degenerati, hanno adottato leggi e costumi irlandesi, hanno perso la loro identità inglese e sono diventati grezzi e ingovernabili, abbandonando le civili e onorevoli leggi e abitudini d'Inghilterra. In tal modo si sono trasformati in esseri dalle sembianze umane ma dal cuore di bestie. E da questo provano un piacere tale da non voler tornare sotto sembianze umane”. Secondo questa caratterizzazione, il contatto con i nativi aveva avuto sugli anglo-irlandesi lo stesso effetto sortito dalla coppa di Circe su chi ne beveva il contenuto. Questo concetto di degenerazione fornì allo stesso tempo sia il motivo per l'esclusione degli *Old English* da ogni influenza nell'amministrazione coloniale, che la giustificazione per sopprimere con la forza gli “incorreggibili” irlandesi».

comportamento distaccato e duro che ha nei suoi confronti O'Neill¹⁴². Infatti, dopo la sconfitta a Kinsale, è proprio lei che lo incoraggia a rimanere nel Nord, e che lo convince dicendogli che la regina Elisabetta avrebbe avuto bisogno di lui per controllare il paese. Morirà nel dare alla luce il loro bambino e le sue ultime parole saranno: «Hugh would never betray his people»¹⁴³. In altri termini il personaggio di Mabel potrebbe essere letto come esempio di lealtà e fedeltà alla parola data, caratteristica principale dell'identità unionista dell'Ulster, nel momento in cui avverte l'impegno di comprendere l'Altro: si tratta letteralmente di un grande sforzo di “venire a patti”, di negoziare le differenze identitarie. L'epiteto che le rivolge O'Donnell è estremamente appropriato e volutamente ambiguo, sia per il contesto storico dell'epoca in cui è ambientata la pièce, che per il periodo della rappresentazione frieliana: «she's a very loyal wee girl»¹⁴⁴.

Il personaggio di Mabel rappresenta per certi aspetti *un trait d'union* tra le due culture (gaelica e anglo-sassone), una di quelle figure che, operando negli interstizi della cultura e della storia, *in between* appunto, aiutano a dislocare le costruzioni identitarie irrigidite e cristallizzate, aprendo nuovi spazi eterotopici di negoziazione e riposizionamento:

the meaning assigned to her [Mabel] seems [...] to be predicated on her absence. The reported narration of her death in childbirth uncovers the complex and contradictory symbolism attached to this feminine figure who represents hybridity, culture, desire and unity, on the one hand, and death division, biology and separation, on the other. O'Neill's mounting and irrational attachment to this lost relationship in the closing scene of the play is both a threnody for the frustrated ideal of a multicultural and peaceful Irish society and an anguished reaction to the repressions of a homosocial order that outlaws desire, embodiment and the feminine¹⁴⁵.

Per comprendere ancora meglio il valore attribuito da Friel a questo personaggio, leggiamo brevemente il dialogo in forma di metafora botanica che, nel primo atto

¹⁴² Ciò è particolarmente evidente nella scena in cui Mabel chiede che O'Donnell e Lombard vadano via dalla sua casa mentre O'Neill assume il ruolo del capo gaelico e, nel suo accento del Tyrone, le dice che gli ospiti devono invece rimanere. Lei gli rivela di essere incinta, e O'Neill reagisce così: «if all goes well that will be ten legitimate children I'll have sired and about - what? - maybe thirty bastards. [...] Or so my people boast. An affectionate attribute every nation bestows on its heroes». Un'affermazione di cui si pente immediatamente. Cfr. Brian Friel, *Making History*, cit., p. 41.

¹⁴³ *Ivi*, p. 53.

¹⁴⁴ *Ivi*, p. 78.

¹⁴⁵ Cfr. Anne Fogarty, *The Romance of History: Renegotiating the Past in Thomas Kilroy's The O'Neill and Brian Friel's Making History*, «Irish University Review: A Journal of Irish Studies», 32: 1, Primavera/Estate 2002, p. 32.

della pièce, intercorre tra lei e la sorella Mary riguardo ad una possibile “*cross-fertilization*” anglo-gaelica dell’Ulster:

Mary: Sorry. I’ve brought you some seeds. I’ve labelled them for you. (*She reads:*) Fennel. Lovage. Tarragon. Dill. Coriander. Borage. I had tansy too, but I’m afraid it died on me. Do you remember every Easter we used to make tansy pudding and leave it – sorry. Don’t plant the fennel near the dill or the two will cross-fertilize.

Mabel: Is that bad?

Mary: You’ll end up with a seed that’s neither one thing or the other. Borage likes the sun but it will survive wherever you plant it – it’s very tough. I should have some valerian seeds later in the year. I’ll send you some. Are you still a bad sleeper?¹⁴⁶.

Mabel rappresenta tutto ciò che si oppone a un ragionamento di questo tipo, simboleggia l’ibridità, la commistione, lo scambio reciproco; riempie quegli che Homi Bhabha definisce “*interstitial sites*”, spazi “in-between” in cui «the processes that are produced in the articulation of cultural differences» sono elaborati in modo tale da generare «new signs of identity, and innovative sites of collaboration, and contestation, in the act of defining the idea of society itself»¹⁴⁷. Si tratta di forme di, «liminal space [...] between fixed identifications [which] opens up the possibility of a cultural hybridity that entertains difference without an assumed or imposed hierarchy»¹⁴⁸.

La messinscena attira costantemente l’attenzione degli spettatori su tutta una serie di pregiudizi e stereotipi culturali, narrativi, storici legati alle cosiddette *Anglo-Irish attitudes*, alle modalità di auto-percezione e rappresentazione dell’Altro alla base delle contrapposizioni in atto nell’Ulster¹⁴⁹.

Il classico stereotipo *Civilians/Barbarians* a proposito del rapporto Inglese/Irlandese compare più volte nel corso della messinscena, per venire

¹⁴⁶ Cfr. Brian Friel, *Making History*, cit., p. 275.

¹⁴⁷ Cfr. Homi K. Bhabha, *The Location of Culture*, Routledge, Londra e New York, 1994, pp. 1-2.

¹⁴⁸ *Ivi*, p. 4.

¹⁴⁹ Cfr. Riccardo Michelucci, *Storia del conflitto Anglo-Irlandese*, cit., p. 47: «Le “cronache” del XVI-XVII secolo erano solite offrire caricature xenofobe e improbabili paragoni tra gli irlandesi e le popolazioni barbare risalenti ad altri periodi e contesti storici: i barbari dell’età classica, i “selvaggi” indiani d’America o i Britanni prima dell’invasione romana. [...] Thomas More, il principale umanista dell’era Tudor, si fece scherno degli *wylde Yrishe*, i “selvaggi irlandesi”, che vivevano al di fuori del *Pale* nel suo *Dialogo sulle eresie* (1528) raccontando le loro superstizioni, il loro segnarsi con la croce quando andavano a rubare, pregando Dio che li proteggesse e li aiutasse a trovare un buon bottino».

immediatamente demistificato e privato di senso: molti dei tratti distintivi dell'identità gaelica vengono destrutturati e attribuiti alla controparte britannica. Il sistema legale britannico, tanto ammirato e celebrato, si rivelerà nefasto per la regolazione delle dispute sul territorio irlandese; ciò andrà a discapito delle tradizionali *Brehon Laws* gaeliche da sempre seguite dai clan locali. Il personaggio di Hugh O'Donnell, a prima vista tipico esponente dei bellicosi capi clan dell'Ulster, è carico dei tradizionali pregiudizi attribuiti agli irlandesi, ma esasperati a tal punto, attraverso il gioco dell'ironia, da non risultare più credibile di Mary Bagenal, la composta e squisitamente "british" cognata di Hugh O'Neill. Si tratta di una vera e propria "performance" degli stereotipi coloniali le cui fondamenta teoriche sono rintracciabili nel pamphlet di Seamus Deane *Civilians and Barbarians*¹⁵⁰.

È possibile rintracciare indizi di questa dicotomia anche nel dialogo intorno alla frase con cui gli inglesi pretendevano che i capi gaelici professassero pubblica fedeltà alla Corona Britannica, nell'ambito della politica conosciuta come "*surrender and regrant*"¹⁵¹: "*to come in*", un'espressione che all'apparenza potrebbe suggerire un invito accogliente. A questo proposito è interessante citare direttamente le parole pronunciate da O'Neill nel corso della discussione che intrattiene con sua cognata Mary Bagenal, in merito a tale politica:

O'NEILL: to "come in" as they coyly phrase it, as in to come in out of the wilderness, the Gaelic wilderness, of course. Nothing more than a token gesture is asked for – the English, unlike us, never drive principles to embarrassing conclusions. [...] I've made the gesture myself [...] And I've brought young Hugh O'Donnell 'in'. And I assure you, Mary, it means nothing, nothing. And in return for that

¹⁵⁰ Cfr. Seamus Deane, *Civilians and Barmarians*, in Id. (a cura di), *Ireland's Field Day* Hutchinson, Londra, 1985, pp. 33-42. Altrettanto utile all'analisi di che stiamo conducendo è il pamphlet di Seamus Deane *Heroic Style: The Tradition of an Idea* in cui l'autore discute le due "visioni" dell'*Irishness* che hanno definito la morfologia culturale del paese. La "romantica" poetica yeatsiana, una lettura che «takes pleasure in the notion that Ireland is a culture enriched by the ambiguity of its relationship to an anachronistic and a modernised present», viene contrapposta alla visione joyciana, interpretata come una fuga «into a pluralism of the present». Ad ogni modo, il saggio di Deane suggerisce di rifiutare entrambi i modi di "estrarre" l'essenzialità dell'*Irishness* dalla storia culturale. Egli ritiene che la Field Day avrebbe dovuto cercare registri del linguaggio differenti per creare nuove visioni dell'identità irlandese «unblemished by Irishness, but securely Irish».

¹⁵¹ Durante la conquista Tudor dell'Irlanda (1540 ca-1603), "*surrender and regrant*" era la politica giuridica attraverso la quale i clan irlandesi dovevano essere convertiti da una struttura di potere radicato nel clan e fondato sulla lealtà di sangue, in un modello di diritto tardo-feudale sotto il sistema giuridico inglese.

symbolic ... courtesy London offers you formal acknowledgement and recognition of what you already are – leader of your own people! Politically quaint, isn't it?

MARY: So taking a solemn oath of loyalty to Her Majesty is neither solemn nor binding to you, Hugh?

O'NEILL: Good heavens, no! I'm loyal today – disloyal tomorrow – you know how capricious we Gaels are¹⁵².

Attraverso l'ironia la compagnia di Derry porta avanti un processo di decostruzione tropologica¹⁵³ (per dirla con Gayatri Spivak) attraverso cui ripensare l'*Irishness*. L'ambivalenza che contraddistingue i personaggi e il contesto storico-politico in cui agiscono (intesa nell'accezione proposta da Homi Bhabha¹⁵⁴) rappresenta in tal caso un potente strumento di smantellamento di tali pratiche discorsive. Parallelamente all'analisi delle strategie demistificanti utilizzate dalla Field Day Theatre Company, vanno però considerati anche i limiti del "gesto" di decostruzione della Storia e di demitologizzazione nel suo complesso.

Il tentativo di abbandonare del tutto il territorio cristallizzato della tradizione irlandese e di indirizzare il proprio lavoro ad un pluralismo che possa demolire definitivamente gli stereotipi che agiscono nel Nord, deve comunque fare i conti

¹⁵² Cfr. Brian Friel, *Making History*, cit., p. 26.

¹⁵³ La decostruzione tropologica proposta da Gayatri Spivak consiste nella demitologizzazione di miti feticizzati nella cultura come ad esempio quelli della Madre della Nazione e della creazione dell'identità nazionale.

¹⁵⁴ Cfr. Homi K. Bhabha, *The location of Culture*, cit., pp. 66-67: «the function of ambivalence as one of the most significant discursive and psychical strategies of discriminatory power – whether racist or sexist, peripheral or metropolitan – remains to be charted. The absence of such a perspective has its own history of political expediency. To recognize the stereotype as an ambivalent mode of knowledge and power demands a theoretical and political response that challenges deterministic or functionalist modes of conceiving of the relationship between discourse and politics. The analytic of ambivalence questions dogmatic and moralistic positions on the meaning of oppression and discrimination. [...] the point of intervention should shift from the ready recognition of images as positive or negative, to an understanding of the *processes of subjectification* made possible (and plausible) through stereotypical discourse. To judge a stereotyped image on the basis of a prior political normativity is to dismiss it, not to displace it, which is only possible by engaging with its *effectivity*; with the repertoire of positions of power and resistance, domination and dependence that constructs colonial identification subject (both colonizer and colonized). [...] In order to understand the productivity of colonial power it is crucial to construct its regime of truth, not to subject its representations to a normalizing judgement. Only then does it become possible to understand the *productive* ambivalence of the object of colonial discourse – that 'otherness' which is at once an object of desire and derision, an articulation of difference contained within the fantasy of origin and identity. What such a reading reveals are the boundaries of colonial discourse and it enables a transgression of these limits from the space of that otherness».

con una storia e una tradizione a torto o a ragione condivise dalle due comunità e tenere in mente che «what is considered a founding event in one collective memory may be a wound in the memory of the other»¹⁵⁵.

Come ci ricorda Ricoeur in un'intervista rilasciata nel 1978 a Richard Kearney per la rivista *The Crane Bag*: «there are two dimensions to myth: the symbolic and the pseudo.symbolic or literal dimension. De-mythologization is only valid for the second dimension»¹⁵⁶. La Field Day Theatre Company è perfettamente consapevole dell'impossibilità di una completa demitologizzazione, dato che la dimensione simbolica del mito fornisce il terreno per il nucleo mito-poietico nascosto che esiste alla base di ogni cultura. Piuttosto che una completa demitologizzazione ciò a cui aspira la compagnia di Derry è la comprensione dei mondi possibili aperti dal mito e la loro inclusione nello spettro di una moderna e più complessa immagine dell'identità nazionale.

Richard Kearney suggerisce in *Myth and Motherland* - quinto pamphlet pubblicato dalla Field Day nel 1984 - la possibilità di utilizzare gli archetipi del mito per demitologizzare gli stereotipi, e cita a tale proposito l'esempio dell'*Ulisse* di James Joyce:

He uses Greek mythology] to demythologise the stereotypes of our tribal myths [thus b]y playing mythic archetypes off against mythic stereotypes in this way, Joyce was suggesting that we can be liberated from our pre-established narratives of identity without capitulating to the modernist cult of solitary individualism. What Joyce found attractive about Greek mythology [...] was its *foreignness* – its ability to offer us alternative models of universality whose very otherness to our native models would enable us to redefine our experience in a new way, in a way untrammelled by the restrictive pieties of the motherland¹⁵⁷.

¹⁵⁵ Cfr. Paul Ricoeur, *Memory and Forgetting*, in Richard Kearney e Mark Dooley (a cura di), *Questioning Ethics: Contemporary Debates in Philosophy*, cit., p. 9.

¹⁵⁶ Cfr. Richard Kearney, *Myth as the Bearer of Possible Worlds: An Interview with Paul Ricoeur*, in Richard Kearney e Mark Patrick Hederman, «The Crane Bag», Vol.2, N. 1 e 2, 1978, p. 116.

¹⁵⁷ Cfr. Id., *Myth and Motherland*, cit., p. 73. Si può dire che, per Kearney, il progetto e l'opera di Joyce incarnino una forma di traduzione ideale che negozia tra *mythos* and *logos*, e tra particolare e universale. Se è vero che Joyce si adopera per «emancipate the self from the constraints of the past», sarebbe sbagliato, secondo Kearney, vedere in Joyce un completo abbandono del mito in favore di un'anonima modernità. Piuttosto, Joyce «wanted to blend a fidelity to his local origins with a counter-fidelity to the more anonymous culture of the Continent». Il suo progetto non consiste «only to Europeanise Ireland» ma anche nel «Hibernicise Europe». A tal fine, Joyce impiega il mito, ma in un modo estremamente particolare.

A prescindere dall'adempimento degli obiettivi che si proponeva, *Making History* costituisce un intervento provocatorio, nel dibattito culturale irlandese, da parte della Field Day Theatre Company, in un periodo caldo come quello dei *troubles*. Attraverso l'analisi e la decostruzione del processo di *making history*, viene svelato il reale peso delle ideologie nella costruzione delle identità nazionali e viene posto l'accento sulla conseguente necessità di una "eternal linguistic vigilance", per dirla con Friel. Le parole di Rokem riguardo alle potenzialità insite nella scrittura di un *history play* descrivono bene il ruolo decisivo svolto da *Making History* sulla scena culturale irlandese:

Collective identities, whether they are cultural/ethnic, national, or even transnational, grow from a sense of the past; the theatre very forcefully participates in the ongoing representations and debates about these pasts, sometimes contesting hegemonic understanding of the historical heritage on the basis of which these identities have been constructed, sometimes reinforcing them. By performing history the theatre, at times even more forcefully than other discourses about the past like historiographic writing or novels about historical events, engages in such ideological debates, frequently intervening in them directly¹⁵⁸.

¹⁵⁸ Cfr. Freddie Rokem, *Performing History: Theatrical Representations of the Past in Contemporary Theatre*, University of Iowa Press, Iowa City, 2000, p. 3.

I.2.3 Mettere in scena la Storia

Oltre ai contenuti teorici di *Making History*, è utile a mio avviso soffermarsi sugli aspetti prettamente teatrali della rappresentazione, quali tipo di recitazione adottata, le scelte scenografiche, i caratteri della produzione.

La produzione della Field Day Theatre Company ha sede a Derry, in una Guild Hall che viene messa a soqquadro per trasformarla in teatro. Ad assistere alla rappresentazione un pubblico piuttosto eterogeneo:

Among the audiences last night (the opening) was the SDLP leader, Mr. Hume, the Bishop of Derry. Dr. Edward Daly, and the Mayor of Derry, Mrs. Anna Gallagher. Among writers, poets and other artists present were Jhon MacGahern, and Field Day directors Seamus Heaney, Tom Paulin, David Hammond and Thomas Kilory, Mr. Adrian Munnely and Mr. Phelim Donnellan represented the Arts Council in the Republic and its Northern counterpart was represented by regional director Ms. Primrose Finnegan, the art director Mr. Brian Ferran and Mr. Dennis Smyth, drama officer. Among attendance were Sinn Fein politicians Martin McGuinness and Mitchell McLaughlin¹⁵⁹.

Per non deludere le attese di un pubblico così importante, la Field Day Theatre Company seleziona un cast che annovera alcuni tra i più importanti attori irlandesi dell'epoca: a cominciare da Stephen Rea (già membro della compagnia) nei panni di Hugh O'Neill, proseguendo con Niall Tiobin (Arcivescovo Lombard), Clare Holman (Mabel Bagenal O'Neill), Peter Gowan (Hugh O'Donnell), Emma Dewhurst (Mary Bagenal) e Niall O'Brian come Harry Hoveden.

Lo stile di recitazione varia molto tra i diversi attori, ma nel complesso viene molto apprezzato da pubblico e critica. Se per Gary McKeone «Stephen Rea is outstanding as Hugh O'Neill. Determined, controlled, passionate, he reveals O'Neill as a man of instinct rather than impulse with none of the regged headstrong qualities of his fellow Earl, Hugh o'Donnell - a rowdy, blustering, impetuous performance from Peter Gowen»¹⁶⁰; il Lombard interpretato da Niall Tiobin è un misto tra un sofisticato diplomatico clericale e un «canny parish priest. The language of politics is his currency and there is a sense that every

¹⁵⁹ Cfr. Martin Cowley, *Making History with Echo of Today's Politics*, "The Irish Times", 21 Settembre 1988.

¹⁶⁰ Cfr. Gary McKeone, *Review of Brian Friel's Making History*, «Theatre Ireland», 1988, p. 92.

woed he utters is carefully chosen, hld up to the light, viewed from all angles, measured for effect before it is spoken»¹⁶¹.

Le due attrici Clare Holman e Emma Dewhurst mettono perfettamente in risalto l'importanza dei due personaggi femminili della pièce di Friel. Per McKeone, Clare Holman è una vera e propria rivelazione nel ruolo di Mabel, mostrando «an uneasy mixture of New English determination and nervous vulnerability»¹⁶². mentre Emma Dewhurst fornisce un'interpretazione molto credibile di Mary come personaggio che incarna la rigidità dei New English nei confronti della cultura nativa gaelica.

La scenografia di Julian McGowan è estremamente spoglia e l'utilizzo di oggetti di scena e costumi è ridotta al minimo, tratti messi ben in evidenza dalla recensione scritta da James Downey: «The symbolism, you might say the magic, of the venue compensate for its deficiencies. The acoustics are poor, the stage in my opinion too small – though no smaller than those of some provincial venues where the play would be staged subsequently»¹⁶³.

Ne è un esempio la stanza in cui ha luogo l'azione; essa a differenza di quanto ci si possa aspettare dagli appartamenti di un eroe e probabile futuro re come Hugh O'Neill, (la stanza in cui ha luogo l'azione) è semplice e spartana: «the room is spacious and scantily furnished: a large, refectory-type table; some chairs and stools; a sideboard. No attempt at decoration»¹⁶⁴. È questo lo spazio in cui si sta facendo la storia, in cui hanno luogo importanti incontri e confronti per il futuro dell'Irlanda, in cui, per certi aspetti, si sta forgiando un eroe.

Centrale, come in tutte le opere di Friel, è il linguaggio: la rappresentazione è a tratti dominata da lunghi dialoghi che lasciano poco spazio al compimento dell'azione drammatica; a detta di alcuni critici, la messinscena risulta piuttosto statica e cerebrale.

¹⁶¹ Ibidem.

¹⁶² Ibidem.

¹⁶³ Cfr. James Downey, *Review of Brian Friel's Making History*, «The New Nation», Novembre 1988, p. 17.

¹⁶⁴ Cfr. Brian Friel, *Making History*, cit., p. 247.

Al di là dei differenti punti di vista espressi nelle recensioni, va precisato che tale scelta viene compiuta consapevolmente dal drammaturgo nord-irlandese di concerto con il regista dello spettacolo, Simon Curtis; si tratta di portare sulla scena una linea teorica ben precisa che predilige non tanto il veicolo estetico della pièce, quanto piuttosto la possibilità di portare il pubblico a riflettere sullo sfondo sociale e politico su cui si staglia l'evento – elemento caratteristico della forma di teatro proposta dalla Field Day Theatre Company.

In questa pièce è direttamente la Storia ad essere interrogata e “performata” – con la coscienza che «[historical drama] has always been concerned with power identity and the national consciousness» - in un'area geografica - l'Irlanda del Nord - che rende tale processo estremamente difficile: le identità nazionali delle comunità coinvolte nel conflitto sono determinate da pratiche performative che oltrepassano i confini del palcoscenico e propongono una ripetizione continua dei rituali performativi del loro patrimonio storico (le parate orangiste¹⁶⁵, l'assedio di Derry, la battaglia del Boyne, da una parte; la battaglia di Kinsale e il *Flight of the Earl* dall'altra). Si confermano così le strette relazioni che intercorrono tra la storia e il teatro nella sua «ability to create an awareness of the complex interaction between the destructiveness of the failure of history, on the one hand, and the efforts to create a viable and meaningful work of art, trying to confront these painful failures on the other».

¹⁶⁵ Vere e proprie performance squisitamente teatrali dell'identità e delle storie personali, le *Orange Parades* utilizzano una combinazione di costumi, musica e oggetti di scena al fine di definire e marcare nettamente i confini culturali e sociali. Spesso l'esecuzione di musica “dura” viene utilizzata per ristabilire e riconfermare i “confini morali” della comunità e anche per intimidire i vicini cattolici e gli emarginati, per mostrare all'“altro” lo spazio ben definito dell'identità e del potere protestante. Il carattere rituale delle parate garantisce la possibilità di legittimizzazione storica.

I.2.4 La ricezione di *Making History*

Concludiamo questo capitolo con una panoramica delle principali reazioni alla messinscena della Field Day Theatre Company: queste variano molto a seconda della provenienza del pubblico e della critica (protestanti, cattolici, unionisti, repubblicani).

Le recensioni immediatamente successive alla rappresentazione di *Making History* - dall'Irlanda del Nord a Dublino fino ad arrivare a Londra - spaziano da interpretazioni apertamente politiche ad analisi dettagliate degli aspetti artistici e drammaturgici della produzione.

In particolare, le recensioni critiche della stampa nord-irlandese e di quella della Repubblica focalizzano l'attenzione soprattutto sugli aspetti politici dell'opera di Friel

Da una parte abbiamo analisi molto dure come quelle di Edna Longley, Sean Connolly e Lynda Henderson che vedono nella messinscena il rischio concreto di creare pericolosi miti in una società che è già fortemente strutturata da un costante riferimento ad un passato apparentemente ideale. È davvero difficile però scindere questa tipologia di critiche alla singola messinscena dal giudizio più generale che questi stessi autori riservano all'intera esperienza della Field Day Theatre Company vista come l'ala culturale del movimento nazionalista irlandese che adopererebbe il teatro per diffondere le proprie ideologie estremiste.

D'altro canto, vi sono critiche molto severe ma più equilibrate come quella formulata da Fintan O'Toole che considera l'opera di Friel «a hesitant move into unknown territory»¹⁶⁶. Prestando maggiore interesse al testo piuttosto che alla messinscena, O'Toole mette in evidenza come «the language used by the playwright is felt as inadequate, incapable of comprehending the world of the

¹⁶⁶ Cfr. Fintan O'Toole, *Review of Brian Friel's Making History*, "The Irish Times", 24 Settembre 1988.

play, with all the intricacies of making history that Friel intends to reveal»¹⁶⁷.

Sottolineando la profonda ironia della pièce, il critico irlandese scrive:

[*Making History*] ends up being both about the way the individual personality is lost in history and an example of the way the individual personality is lost in the argument about history. The play abjures history, undercuts all political hero worship. By dealing with the impossibility of ever constructing a narrative which is more than an acceptable fiction, Friel frees himself from any perceived need to be a chronicler of his times¹⁶⁸.

In Inghilterra, invece, l'attenzione della critica è rivolta maggiormente agli aspetti della produzione teatrale: attori, messinscena, struttura drammatica. Atteggiamento che porta Stephen Rea ad affermare polemicamente a proposito della critica irlandese: «sometimes local critics cannot get beyond the local context perhaps because they lack theatrical experience» mentre la critica britannica sarebbe perfettamente in grado di «put what we [the Field Day Theatre Company] do into a world context»¹⁶⁹.

Nel complesso la maggior parte della critica britannica dimostra di apprezzare la struttura drammatica di *Making History*, ma considera la regia di Simon Curtis piuttosto statica e deludente rispetto alle enormi potenzialità contenute nell'opera di Friel. Michael Billington scrive in proposito:

The scene where O'Neill harangues his sister-in-law, Mary Bagenal, and asks whether he should ally himself with a Fermanagh rebel or observe his vowed obeisance to England. The question is rhetorical but the whole point is that, by driving the poor woman into a corner, O'Neill is illustrating the untenability of his own position: by keeping Emma Dewhurst's Mary center stage in a state of unflinching immobility, Mr. Curtis dains the scene of its political tension.¹⁷⁰

Altri, al contrario, biasimano la natura eccessivamente intellettuale della pièce che sarebbe alla base di una produzione teatrale così poco dinamica. Christopher Edwards osserva in *The Spectator*: «the relationship between O'Neill and Mabel is

¹⁶⁷ Ibidem.

¹⁶⁸ Ibidem.

¹⁶⁹ Cfr. Stephen Rea intervistato da Kevin Jackson in *Running wilde on the road*, "The Independent", 15 Settembre 1989.

¹⁷⁰ Cfr. Michael Billington, *The man in the ironic mask*, "The Guardian", 12 Marzo 1990.

lacking emotional depth. The intensity between them derives from a vivid and clearly articulated awareness of their cultural and political differences»¹⁷¹.

¹⁷¹ Cfr. Christopher Edwards, *Review of Brian Friel's Making History*, "The Spectator", 10 Dicembre 1988.

II
TEATRO E PERFORMATIVITA'

If a congealed idea of theatre can be broken, then the audience which experiences this break would be the more open to the modification of other established forms. Almost everything which we believe to be nature or natural is in fact historical; more precisely is an historical fiction. If Field Day can breed a new fiction of theatre, or of any other area, which is sufficiently successful to be believed in as though it were natural and an outgrowth of the past, then it will have succeeded. At the moment, it is six characters in search of a story that can be believed¹⁷².

Seamus Deane

Tra i diversi linguaggi espressivi adoperati dalla Field Day Theatre Company, il teatro rappresenta probabilmente il canale più importante attraverso cui realizzare il progetto di ripensamento e riformulazione dell'*Irishness*.

La pratica teatrale, intesa come «il complesso dei processi produttivi e ricettivi che circondano, fondano e costituiscono lo spettacolo¹⁷³» - per dirla con De Marinis - è ciò che permette di creare un rapporto più coinvolgente e diretto con l'audience cui la compagnia di Derry intende rivolgersi, e di poter, al contempo, agire, per-formare e riposizionare il concetto di identità irlandese.

L'esperienza artistica della compagnia di Derry è sin dagli esordi chiaramente orientata alla sperimentazione di nuove modalità d'interazione tra attore e pubblico, nonché alla ricerca di territori "altri", spazi significativi a livello sociale e politico che valichino i confini geografici e simbolici tra Ulster e Repubblica d'Irlanda e che rappresentino un'alternativa al nazionalismo di fazione (repubblicano o unionista che sia).

Produrre mutamenti, trasformazioni, mettere in discussione certezze apparentemente inattaccabili, dar vita a nuovi spazi performativi in cui sia possibile condividere in modo più coinvolgente la riflessione culturale e politica¹⁷⁴:

¹⁷² Cfr. Seamus Deane, *In search of a story*, Programme notes to the Field Day production of *The Communication Chord*, in Marilyn J. Richtarik, , *Acting Between the Lines: The Field Day Theatre Company and Irish Cultural Politics 1980-1984*, cit., p.136.

¹⁷³ Cfr. Marco De Marinis., *Capire il teatro*, Bulzoni, Roma, 2008, p. 13.

¹⁷⁴ A tale proposito è interessante ciò che scrive Richard Schechner - sulla scia di Victor Turner - riguardo alla categoria di "trasformazione" in ambito performativo: «Turner pone il fondamento del dramma nella "trasformazione", nell'idea cioè di sperimentare, attuare e ratificare il cambiamento facendo teatro. Le trasformazioni avvengono in tre luoghi diversi, e a tre differenti livelli: 1) nel dramma, cioè nella storia; 2) nei performer, ai quali spetta di sottomettersi a una temporanea "riorganizzazione" del loro complesso corpo/mente; 3) nel pubblico, in cui i cambiamenti possono essere o temporanei

sono questi gli obiettivi di un gruppo teatrale che si spinge ben oltre i rassicuranti confini del dramma estetico¹⁷⁵, proponendo un tipo di teatro che «mediante le sue azioni, mediante la messa in opera di determinate strategie seduttive-persuasive, [...] cerca di indurre nello spettatore determinate trasformazioni intellettuali e passionali (idee, credenze, valori, emozioni, fantasie, ecc.) tentando anche, a volte, di spingerlo direttamente a comportamenti concreti (si pensi, per esempio, al teatro politico del Novecento)»¹⁷⁶.

L'attenzione costante alla componente performativa dell'azione scenica unita alla scelta di una forma di teatro itinerante, nomade, aperto alle differenze e capace di contaminazione con elementi culturali portati in dote dall'Altro¹⁷⁷, sono caratteristiche riscontrabili più o meno in tutte le performance della compagnia di Derry; ma sono tre, in particolare, le messinscene in cui sono rintracciabili processi di re-invenzione e trasformazione dell'*Irishness*: *Double Cross* (1986), *Saint Oscar* (1989), *The Madame McAdam Travelling Theatre* (1991).

Le performance prese in analisi, seppur estremamente differenti in quanto a struttura e contesto storico-politico di riferimento (nessuna delle tre è ambientata all'epoca dei *Troubles*, ma tutte si svolgono in uno scenario di crisi politica e culturale), hanno in comune un'approfondita analisi dei processi di costruzione e di rappresentazione dell'identità e una parallela "messa in discussione" della

(intrattenimenti) o permanenti (riti)». Cfr. R. Schechner, *La teoria della performance 1970-1983* (a cura di Valentina Valentini), Bulzoni, Roma, 1984, p. 133.

¹⁷⁵ Interessanti le riflessioni di Schechner a proposito del dramma estetico: «Il dramma estetico si preoccupa più di agire sul pubblico, separato in precedenza dai performer, e questa separazione è appunto una prova fondamentale della sua esistenza», [...] è sul tratto della performance che dramma estetico e sociale arrivano a convergere. Il dramma estetico «si rivolge alla coscienza del pubblico, il dramma sociale ai suoi partecipanti: entrambi comunque forniscono un luogo e un mezzo per la trasformazione» (*Ivi*, p. 135).

¹⁷⁶ Cfr. Marco De Marinis, *Capire il teatro*, cit., pp. 49-50. Sempre riguardo alle potenzialità performative del teatro, sono significative le parole di Friel in Marilyn J. Richtarik, *Acting Between the Lines: The Field Day Theatre Company and Irish Cultural Politics 1980-1984*, cit., p. 138: «There are other theatre groups who are into something else. If you are into agitprop or if you are into political theatre or if you are into street theatre – that's their enterprise. We're not into that kind of enterprise. I think what we're saying is: we'll go to the people who are there but we'll talk to them in a certain kind of way. [You know, we're living with what we have]. We're trying to talk to them in a different voice and we're trying to adjust them to our way of thinking».

¹⁷⁷ In un comunicato stampa a proposito della messinscena di *Translations*, il primo spettacolo teatrale realizzato dalla compagnia, Friel dichiara: «every effort is to be made, through this and future productions, to reach the widest possible audiences» (Cfr. Anon., *World première of Friel play to be staged in Derry*, "Irish News", 25 Agosto 1980.).

natura apparentemente immutabile dell'*Irishness*, a vantaggio di un concetto più aperto e fluido di identità irlandese.

II.1 Agire l'identità, negoziare le differenze

if ever a time and place cried out for the solace and rigour and passionate rejoinder of great drama, it is here and now. There is a whole culture to be achieved. The politicians, visionless almost to a man, are withdrawing into their sectarian stockades. It falls to artists to construct a working model of wholeness by means of which the society can begin to hold up its head in the world¹⁷⁸

Stuart Parker

Guidati dalle parole di Seamus Deane che nella parte conclusiva del suo pamphlet *Civilians and Barbarians* invita a prospettare nuove visioni dell'identità irlandese «unblemished by Irishness, but securely Irish»¹⁷⁹, tenderemo in questo capitolo di inoltrarci nei tortuosi labirinti dell'identità nazionale e culturale irlandese decostruita, performata e riassemblata sul palcoscenico.

Stephen Rea sostiene l'invito di Deane facendo notare che la compagnia di Derry non avrebbe dovuto mettere in scena opere del canone teatrale irlandese, ma ampliare la prospettiva a nuove pièce, scritte appositamente per la compagnia, e a performance del repertorio universale ed europeo del teatro "impegnato" a livello politico e sociale. La Field Day Theatre Company è consapevole dell'impossibilità di compiere un'operazione del genere totalmente al di fuori della tradizione, ma ritiene che «it is necessary to disengage from the traditions of the ideas which the literary revival and the accompanying political revolution sponsored so successfully»¹⁸⁰ e guardare a nuove forme di espressione. Una di queste vie prevede lo sviluppo di una forma di teatro che aneli ad un nuovo linguaggio utile alla creazione di un'identità irlandese alternativa che guardi al pluralismo e all'ibridità.

Nelle performance della compagnia di Derry è possibile leggere possibilità nuove, "altre" potremmo dire, di rappresentazione dell'*Irishness* sulla scena

¹⁷⁸ Cfr. Anthony Roche, *Contemporary Irish Drama: From Beckett to McGuinness*, Gill and Macmillan, Dublino, 1994, p. 220.

¹⁷⁹ Cfr. Seamus Deane, *Heroic Styles: The tradition of an idea*, in Id. (a cura di), *Ireland's Field Day*, cit., p. 58.

¹⁸⁰ *Ivi.*, p. 56.

teatrale; e, nel contesto dell'Ulster, in cui i piani della finzione e della realtà quotidiana spesso si sovrappongono, ciò si ripercuote direttamente sulla scena politica e nazionale; siamo di fronte a veri e propri tentativi di modificare quel regime della rappresentazione che, come ci ricorda Michel Foucault, è un regime di potere fondato sul distico fatale potere/sapere.

Agire dunque sull'identità vuol dire pertanto problematizzare "regimi di verità" poiché:

è soltanto attraverso il modo in cui ci rappresentiamo e immaginiamo noi stessi che possiamo arrivare a conoscere chi siamo e come siamo costituiti. Non c'è nessuna fuga possibile dalla politica della rappresentazione, non possiamo impadronirci "della vita com'è realmente là fuori" e usarla come alibi per giudicare la correttezza o la scorrettezza politica di un testo o di una strategia culturale particolare¹⁸¹.

Diversamente da quanto affermato dalle politiche settarie del Nord - nazionaliste e unioniste - che vedono nell'identità un'essenza immodificabile, radicata nella complessità delle strutture del linguaggio, della storia e della cultura, la presunta unità e la compiutezza del Sé si rivelano al contrario costruzioni artificiali, costrette costantemente a rideterminarsi a causa della presenza dell'Altro, del confronto con la differenza (*différance*), irriducibile condizione di possibilità della presenza, dell'identità appunto.

Se da un lato teorici post-coloniali quali Edward Said, Homi Bhabha, Gayatri Spivak hanno teorizzato un soggetto postmoderno decentrato, ibrido, diasporico, nomade, privo di radici, occorre al contempo essere ben consapevoli che «dovremmo sempre pensare le identità come "strutturate" da due assi o vettori operanti simultaneamente: il vettore della similarità e della continuità e il vettore della differenza e della frattura»¹⁸², per dirla con Stuart Hall.

Il teatro diviene il campo d'azione di questi vettori, l'arena in cui si gioca la parte più importante della sfida performativa proposta dalla Field Day Theatre Company.

¹⁸¹ Cfr. Stuart Hall, *Identità culturale e diaspora* (1990), in Id. *Il soggetto e la differenza* (a cura di Miguel Mellino), cit., p. 275.

¹⁸² *Ivi*, p. 247.

I membri della Field Day ampliano il raggio d'azione offerto dalle riflessioni sulla natura profondamente performativa del linguaggio, portate avanti da studiosi quali John Langshaw Austin e Judith Butler, estendendone lo spettro alle dinamiche del teatro, arte performativa per eccellenza, incrociando ambiti di ricerca su cui lavorano studiosi come Victor Turner e Richard Schechner.

Lungi dall'affermare che le messinscene della Field Day Theatre Company siano direttamente ispirate dalle sperimentazioni teatrali di gruppi quali il Living Theatre o il TPG (The Performance Group) di Schechner, noteremo nel corso della nostra analisi che in esse è comunque possibile individuare alcune dinamiche riconducibili alla sfuggente nozione di performance.

Le messinscene della Field Day possono essere lette infatti come una sorta di laboratorio che ha come obiettivo principale «[the] breaking down of the calcification of the theatrical audience»¹⁸³ e la ridefinizione dell'identità stessa del pubblico di riferimento. La compagnia di Derry cerca di de-strutturare l'opposizione binaria colonizzatore (britannico)/colonizzato (irlandese) cercando di ripensare la propria identità attraverso l'immagine speculare dell'identità dell'audience.

In quest'ottica le performance teatrali sono deliberatamente orientate in modo tale da mettere in luce le eventuali debolezze di una comunità (quella nord-irlandese in questo caso), de-sacralizzare credenze e valori radicati nel profondo, ritrarre e discutere i conflitti che caratterizzano tale comunità e in conclusione fornire soluzioni e rimedi. Detto con Susan Bennett: «to look at itself, a society must cut out a piéce of itself for inspection. To do this it must set up a frame within which images and symbols of what has been sectioned off can be scrutinized and, if need be, remodeled and rearranged»¹⁸⁴.

Performare significa pertanto, per i membri della Field Day Theatre Company, operare su due livelli ben distinti: innanzitutto scardinare le rigidità dell'*Irishness*

¹⁸³ Cfr. Seamus Deane, *What is Field Day?*, in *Field Day Presents Anton Chekhov's 'Three Sisters' in a New Translation by Brian Friel*, Programma di sala per la Prima, 1981.

¹⁸⁴ Cfr. Susan Bennett, *Theatre Audience - A theory of Production and Reception*, Routledge, Londra e New York, 1997, p. 35.

ed aprirla al confronto, alla negoziazione con le differenze rappresentate dalla *Britishness* da una parte e dall'identità protestante e unionista dell'Ulster dall'altra - come vedremo piuttosto diversa dall'identità britannica; in secondo luogo, intaccare attraverso la pratica teatrale le opinioni e le convinzioni radicate nell'audience di riferimento relativamente alle posizioni settarie assunte durante i *Troubles*, ed estendere in un secondo momento tale rottura ad altre forme simboliche della sfera sociale.

In altre parole, almeno all'inizio della propria esperienza culturale e politica, la Field Day Theatre Company non fa segreto di voler intervenire direttamente per la risoluzione della crisi dell'Ulster, nella convinzione che una volta falliti tutti i tentativi effettuati dalla politica le possibilità di risoluzione e riconciliazione diventano prerogative della cultura¹⁸⁵. Con le parole di Stewart Parker:

If ever a time and place cried out for the solace and rigour and passionate rejoinder of great drama. It is here and now. There is a whole culture to be achieved. The politicians, visionless almost to a man, are withdrawing into their sectarian stockades. It falls to the artists to construct a working model of wholeness by means of which this society can begin to hold up its head in the world¹⁸⁶.

Tutto ciò a partire da una tipologia di teatro che fa dell'erranza la propria cifra: per la Field Day l'essere una compagnia itinerante non è dovuto solo alla mancanza di sedi istituzionali per l'attività teatrale nel Nord (ad eccezione di Belfast); si tratta di una scelta ben precisa che va nella direzione vista poc'anzi: quella di tracciare un percorso identitario che faccia del riposizionamento continuo e dell'attraversamento di confini e limiti il proprio metodo di funzionamento. Errare per dislocare, dunque, non per annullare quantomeno a livello dell'immaginario le divisioni dell'isola - come affermano alcuni critici

¹⁸⁵ Naturalmente non mancano le critiche ad una politica culturale del genere. Edna Longley, ad esempio, sembra escludere totalmente la possibilità di un connubio tra l'elemento linguistico, letterario, culturale e quello sociale e politico: «'aesthetic analogy' remains an analogy, a metaphor. The inner response to works of imagination cannot literally transfer to any collective outer space. Art makes more people more human all the time [...] but immediate, direct, or specific social results are another matter. [...] Clearly I prefer "English" empiricism to continental philosophical approaches, whether derived from Heidegger or Barthes». Cfr. Edna Longley, *A Reply*, «The Crane Bag», Vol. 9, N. 1, 1985, pp. 120-121.

¹⁸⁶ Testo citato in Marilyn J. Richtarik, *Acting Between the Lines: The Field Day Theatre Company and Irish Cultural Politics 1980-1984*, cit., p. 67.

della Field Day che vedono nell'attività della compagnia dei chiari indizi di vicinanza con le posizioni nazionaliste e repubblicane già precedentemente osservate nel teatro nazionalista di inizio Novecento - su tutti Edna Longley e Lynda Henderson.

Occuparsi di teatro irlandese, infatti, significa prima o poi doversi confrontare con quella che è stata indubbiamente l'esperienza più importante dal punto di vista culturale che si sia mai avuta in Irlanda ossia il Celtic Revival, con particolare riferimento all'Irish Literary Theatre e alla figura che più di tutte ha interpretato tale processo di mutamento culturale, sociale e politico: William Butler Yeats.

Questa fase ha costituito uno spartiacque determinante per l'identità del paese; il Revival ha inciso profondamente sulla sfera politico-culturale irlandese e, cosa ancor più importante, ha eliso quasi del tutto i confini e le distinzioni esistenti tra la vita politica e sociale del paese da un lato e la rappresentazione letteraria e teatrale dall'altro.

Attraverso la messinscena di opere quali *Cathleen Ni Houlihan* (1902) di Yeats e Lady Gregory, gli irlandesi venivano invitati da un lato a rileggere la propria identità e ad assumere maggior consapevolezza di sé¹⁸⁷, ma soprattutto interpretavano i contenuti delle rappresentazioni come degli inviti reali all'intervento sulla scena politica e sociale, ad imbracciare le armi per ribellarsi all'oppressore inglese che da secoli teneva al giogo la nazione d'Erin¹⁸⁸.

¹⁸⁷ Nel *Manifesto for Irish Literary Theatre* leggiamo: «We propose to have performed in Dublin, in the spring of every year certain Celtic and Irish plays, which whatever be their degree of excellence will be written with a high ambition, and so to build up a Celtic and Irish school of dramatic literature. We hope to find in Ireland an uncorrupted and imaginative audience trained to listen by its passion for oratory, and believe that our desire to bring upon the stage the deeper thoughts and emotions of Ireland will ensure for us a tolerant welcome, and that freedom to experiment which is not found in theatres of England, and without which no new movement in art or literature can succeed. We will show that Ireland is not the home of buffoonery and of easy sentiment, as it has been represented, but the home of an ancient idealism. We are confident of the support of all Irish people, who are weary of misrepresentation, in carrying out a work that is outside all the political questions that divide us» (Cfr. Lady Augusta Gregory, *Our Irish Theatre*, Colin Smythe, Gerrard Cross, 1972, pp. 8-9).

¹⁸⁸ A tal proposito riportiamo un estratto del discorso pronunciato da Arthur Giffith, leader del movimento politico nazionalista e indipendentista Sinn Fein: «We look to the Irish National Theatre primarily as a means of regenerating the country. The theatre is a powerful agent in the building up of a nation. When it is in foreign and hostile hands, it is a deadly danger to the country. When it is controlled

Easter 1916, il componimento yeatsiano dedicato alla velleitaria ribellione di Pasqua condotta da Pádraig Pearse e James Connolly, in cui si gettarono le basi per la futura guerra d'indipendenza, rappresentò per molti rivoluzionari irlandesi un vero e proprio manifesto di azione politica.

È difficile immaginare una fase storica in cui l'*agency* (la capacità d'azione) del teatro, la possibilità di incidere direttamente sulle coscienze, sia stata più efficace.

Ogni nuova esperienza teatrale da allora ha dovuto fare i conti con l'ingombrante figura di Yeats poiché l'attività del Celtic Revival ha rappresentato un evento talmente significativo da pervadere tutte le sfere del vivere sociale e culturale irlandese, avendo effetti determinanti su quella che con Raymond Williams viene definita "a whole way of life".

La Field Day Theatre Company non fa eccezione e pur non facendo quasi mai riferimento diretto al "padre culturale della nazione irlandese" nell'ambito del proprio percorso artistico¹⁸⁹, ne ha comunque tenuta ben presente la lezione sia per quel che riguarda la produzione teatrale che per la redazione dei pamphlet e della *Field Day Anthology of Irish Writings*.

Alcuni studi hanno messo in relazione le due differenti esperienze artistiche cercando di cogliere gli eventuali punti in comune.

Pur partendo da presupposti e punti di vista piuttosto distanti rispetto a Yeats, soprattutto per quel che riguarda il modo in cui intendere e ripensare l'*Irishness*, è possibile rintracciare una visione abbastanza simile del ruolo che il teatro deve assumere per intervenire sulla realtà - specialmente in periodi storico-politici delicati come quello pre-indipendenza nel caso di Yeats e quello dei *Troubles* nord-irlandesi nel caso della Field Day Theatre Company.

La trasformazione di uno spazio politico in uno spazio teatrale, come nel caso della Guild Hall di Derry ad esempio, può ben rappresentare un simbolo della

by native and friendly hands it is a bulwark protection» (Cfr. John P. Frayne e Colton Johnson (a cura di), *Uncollected Prose by W. B. Yeats*, Vol. II, Columbia University Press, New York, 1976, p. 197).

¹⁸⁹ A dimostrazione del costante interesse della compagnia di Derry per lo scrittore irlandese, si veda *Yeats A fifty years salute*, la lettura commemorativa offerta da Seamus Heaney al pubblico di Derry nel 1989 in occasione del cinquantesimo anniversario della morte del poeta.

tipologia di intervento politico auspicato dalla Field Day. Stephen Rea descrive i motivi che condussero la compagnia di Derry alla scelta di un palcoscenico così particolare per la prima messinscena di *Translations*.

We did not choose that moment saying “things are rock bottom, we have to do something about it.” We were going to do a play and it was clear there was a crisis that we were inserting ourselves into. From the beginning there was a political spin on everything we did, for example, the fact that we went to Derry to open the thing. That wasn’t just a political choice. The Abbey was just a dead space. It was a dead theatrical space. There was no live theatrical space in Belfast that I can think of. No traditional theater space had any life, so we went to this place, the Guild Hall in Derry, which was not a theater. It was an administrative building, an integral part of the Unionist regime. It was a dead political space. We made it a live theatrical space. That meant that everything we did had a meaning, or a vibrancy, because of where we did it¹⁹⁰.

Lo spazio della Field Day è fondamentalmente lo spazio del teatro. Come abbiamo visto nel primo capitolo, gli eventi più importanti della storia di Derry vengono consolidati e in un certo senso ricreati attraverso le commemorazioni annuali di quelle fatidiche date. Queste celebrazioni non rappresentano soltanto semplici atti di memoria, ma sono vere e proprie espressioni politiche di forza. Del resto, la mancanza di una “normale” architettura politica democratica nell’ordinamento dell’Irlanda del Nord ha fatto sì che tali espressioni di potere e identificazione siano state attuate nell’Ulster in maniera molto più marcata rispetto ad altre realtà. In base a tale ragionamento, possiamo notare come la politica in Irlanda del Nord sia stata da sempre velata di teatralità; la descrizione

¹⁹⁰ Cfr. Luke Gibbons e Kevin Whelan, *In Conversation with Stephen Rea: 2 February 2001*, Yale University, «The Yale Journal of Criticism», 1, 15, 2002, p. 9. In un’intervista con Fintan O’Toole, Friel viene invitato a rilasciare un commento sulla natura piccolo borghese del teatro, che «just treated as another social event»; il drammaturgo nord-irlandese rifiuta l’elitarismo implicito nella domanda di O’Toole’s, affermando che la Field Day «[will] go to the people who are there but we’ll talk to them in a certain kind of way. [...] We’re trying to talk to them in a different voice and we’re trying to adjust them to our way of thinking». Inoltre, egli avverte che quest’aspetto piccolo-borghese del teatro sia più evidente a Dublino rispetto al resto dell’Irlanda, dal momento che «there is a theatrical experience and a theatrical tradition in Dublin. There is no theatrical tradition in Belfast. There’s very little anywhere else around the country». Quest’affermazione ricorda quanto dichiarato da Stephen Rea riguardo all’inadeguatezza degli spazi teatrali a Dublino e a Belfast. Friel rievoca inoltre l’esperienza del tour della Field Day Theatre Company nelle piccole cittadine, rendendo bene l’idea della particolarissima accoglienza che riceveva la compagnia: «these people watch you very carefully. They watch you almost as if we were cattle paraded around on a fair day. They watch us with that kind of cool assessment. And they’re listening. I think they hear things in theatre because they haven’t been indoctrinated in the way a metropolitan audience is. They hear different sounds in a play. They are great audiences in a different kind of way to a Dublin theatre audience» (Cfr. Brian Friel, *In Interview with Fintan O’Toole (1982)*, in Christopher Murray (a cura di), *Brian Friel: Essays, Diaries, Interviews 1964-1999*, Faber and Faber, Londra e New York, 1999, pp. 105-115).

dello “stato-teatro” balinese fornita da Clifford Geertz può ben essere utilizzata per il caso nord-irlandese: «mass ritual was not a device to shore up the state; the state was a device for the enactment of mass ritual. To govern was not so much to choose as to perform. Ceremony was not form but substance. Power served pomp, not pomp power»¹⁹¹.

Pertanto, a mio modo di vedere, un intervento politico fondato sul teatro in un contesto del genere appare decisamente appropriato. Il punto centrale sta nel fatto che la Field Day utilizza il teatro come un mezzo per proporre modalità alternative rispetto alle forme di definizione dell'identità che in Irlanda del Nord sono spesso veicolate dalle rappresentazioni teatrali. Il teatro, in altre parole, è una metafora della situazione politica del paese e, allo stesso tempo, fornisce gli strumenti metaforici attraverso cui aprire possibilità alternative; per sua natura, è uno spazio in cui spazi “altri” possono essere immaginati. In ultima analisi, questo è proprio ciò che accade in un teatro, dal momento che il palcoscenico teatrale non fa altro che evocare, attraverso memorie e simboli, l'idea di un luogo. Si potrebbe dire che ciò, insieme alla rapidità e facilità con cui i set possono essere cambiati, metta in discussione le rigide nozioni di confini, tanto più che gli spazi teatrali sono intercambiabili, e questo è ancora più evidente nel caso di una compagnia itinerante.

Il teatro è inoltre il luogo in cui la memoria viene evocata e attivata. Performare l'identità passa anche attraverso il recupero di quei luoghi della memoria culturale il cui valore simbolico costituisce una componente essenziale per la comunità, ma che non devono mai rappresentare, o essere rappresentati, come dei baluardi intoccabili o dei vessilli sbandierati per rivendicare in termini oppositivi la propria identità come “naturale” ed esclusiva rispetto all'Altro (i protestanti unionisti dell'Ulster in questo caso).

Ripercorrendo la storia della memoria nel Rinascimento, Francis Yates sottolinea i forti legami che sono sempre esistiti tra “l'arte della memoria” e lo spazio del

¹⁹¹ Cfr. Clifford Geertz, *Politics Past, Politics Present: Some Notes on the Uses of Anthropology in Understanding the New States*, in Id., *The Interpretation of Cultures: Selected Essays*, Basic Books, New York, 1973, p. 335.

teatro, mettendo in evidenza, ad esempio, come le strutture di alcuni teatri siano fondate su trattati relativi alle forme di mnemonica teatrale¹⁹². Pertanto, il teatro è strettamente legato al modo in cui vengono interpretati la storia e il passato; del resto le identità stesse sono legate in fin dei conti al modo in cui viene interpretato il passato. Raphael Samuel, nella prefazione del proprio libro intitolato non a caso *Theatres of Memory*, offre un'analisi della memoria che lega quest'ultima ai processi della storia:

memory is historically conditioned, changing colour and shape to the emergencies of the moment; that so far from being handed down in timeless form of 'tradition' it is progressively altered from generation to generation. [...] Like history, memory is inherently revisionist and never more chameleon than when it appears to stay the same¹⁹³.

Come si evince da questa breve citazione, il teatro non si limita a rievocare il passato, ma lo “performa” e “ri-performa” continuamente. Ecco che ancora una volta la nozione di performatività risulta centrale per la nostra indagine, innanzitutto perché implica principalmente un'azione in cui l'alterità viene evocata e finalmente “incontrata”¹⁹⁴.

Il teatro deve dunque rappresentare l'arena, lo spazio pubblico di dibattito sull'identità irlandese, passando attraverso il costante sforzo di de-costruzione dei pregiudizi e delle dicotomie oppostive insite nella relazione anglo-irlandese (*Anglo-Irish attitudes*); esso ha storicamente rappresentato il luogo della contesa per la formazione dell'identità nelle relazioni anglo-irlandesi parimenti alla figura-stereotipo dello *Stage-Irishman* che ha avuto una notevole influenza in quello che possiamo definire come il processo di costruzione dell'identità irlandese nell'immaginario britannico.

¹⁹² L'autore evidenzia, ad esempio, affascinanti paralleli spaziali tra il “theatre memory system” del filosofo ermetico Robert Fludd e il “Globe Theatre” di William Shakespeare, asserendo che «one can draw out of Fludd's evidence sufficient evidence to enable one to draw a plan of the whole theatre, not of course a detailed architect's plan [...] but a plan of the basic geometric forms used in the construction of the theatre» (Cfr. Francis A. Yates, *The Art of Memory*, Routledge and Kegan Paul, Londra e Henley, 1966, p. 354).

¹⁹³ Cfr. Raphael Samuel, *Theatres of Memory: Past and Present in Contemporary Culture*, Vol. 1, Verso, Londra e New York, 1994, p. X.

¹⁹⁴ Cfr. Susan Bassnett, *Translation Studies*, Routledge, Londra e New York, 1980, p. 120: «a theatre text is read differently. It is read as something incomplete» dal momento che è «impossible to separate text from performance, since theatre consists of the dialectical relationship between both».

Come fa notare Joep Leerssen, nel teatro inglese esiste una lunga tradizione, risalente ai primi anni del XVII secolo, consistente nel ritrarre l'irlandese come l'Altro rispetto alla civilizzazione inglese¹⁹⁵. Questo stereotipo è probabilmente l'espressione più esplicita della relazione coloniale Irlanda-Inghilterra e, come sappiamo, uno degli obiettivi principali della Field Day consiste in un analitico smantellamento performativo di questo tipo di stereotipi. Come accennato nell'introduzione infatti, per Seamus Deane: «Field Day could and should contribute to the solution of the present crisis by producing analyses of the established opinions, myths and stereotypes which had become both a symptom and a cause of the current situation»¹⁹⁶.

Due pamphlet in particolare fanno i conti esattamente con questi stereotipi. *Civilians and Barbarians*, il primo pamphlet scritto da Seamus Deane costruisce una lettura polemica di quello che, a detta dell'autore, costituisce lo stereotipo principale del rapporto Inghilterra/Irlanda; in esso si legge: «Of all the blighting distinctions which govern our responses and limit our imaginations at the moment, none is more potent than this four hundred year-old distinction between barbarians and civilians»¹⁹⁷.

Egli sottolinea che tale stereotipo, che vede gli inglesi come i “civilians” e gli irlandesi come i “barbarians”, può essere letto come una forma di giustificazione del colonialismo. Deane cita i *Two Treatises of Government* di John Locke come un tipico esempio della logica impiegata in tale costruzione: «Law makes men free in the political arena, just as reason makes men free in the universe as a whole’. Therefore barbarians are slaves, since they live in a world from which the operation of arbitrary individual will has not been eliminated. Law compels men to be free»¹⁹⁸.

¹⁹⁵ Si veda Joep Leerssen, *Mere Irish and Fíor-Ghael: Studies in the Idea of Irish Nationality, Its Development and Literary Expression Prior to the Nineteenth Century*, Cork University Press, Cork, 1996, pp. 77-150.

¹⁹⁶ Cfr. Seamus Deane, *Preface*, in Id. (a cura di), *Ireland's Field Day*, cit., p. VII.

¹⁹⁷ Cfr. Id., *Civilians and Barbarians*, in Id. (a cura di), *Ireland's Field Day*, cit., p. 42.

¹⁹⁸ *Ivi*, p. 33.

Nell'ambito, ad esempio, dell'affermazione di Arthur Aughey secondo cui l'Unionismo è un approccio politico razionale paragonato all'attrazione atavica del nazionalismo¹⁹⁹, è possibile intravedere residui di quell'impostazione stereotipata tutt'oggi operante nell'Irlanda del Nord, e componente essenziale dell'identità Unionista dell'Ulster.

L'altro pamphlet che analizza gli stereotipi anglo-irlandesi è *Anglo-Irish Attitudes* di Declan Kiberd che integra le riflessioni di Deane sottolineando un forte grado di interdipendenza nella costruzione della relazione coloniale Inghilterra/Irlanda. Egli sintetizza i contenuti della propria analisi nel primo paragrafo del pamphlet – in cui è possibile intravedere in nuce i temi che svilupperà successivamente nel testo *Inventing Ireland*:

The English did not invade Ireland – rather, they seized a neighbouring island and invented the idea of Ireland. The notion 'Ireland' is largely a fiction created by the rulers of England in response to specific needs at a precise moment in British history. The English have always presented themselves to the world as a cold, refined and urbane race, so it suited them to see the Irish as hot-headed, rude and garrulous – the perfect foil to set off British virtues. The corollary of this is also true. The Irish notion of 'England' is a fiction created and inhabited by the Irish for their own pragmatic purposes. [...] Irish immigrants in British cities [...] found it easier to don the mask of the garrulous Paddy than to reshape a complex urban identity of their own²⁰⁰.

Kiberd riporta questo discorso al teatro, dal momento che il pamphlet contiene un'impegnativa rilettura in particolare di Oscar Wilde e George Bernard Shaw, che sottolinea come questi stessi autori mandarono in frantumi e allo stesso tempo parteciparono al mantenimento di questo stereotipo²⁰¹. Discutendo, ad esempio, la reazione inglese a *John Bull's Other Island* di Shaw, egli nota come:

the play gratified English vanity, by managing at once to criticise the old stereotype and at the same time suggesting that it was true in a deeper and subtler way. English audiences not only found their ancient prejudices confirmed by a witty Irish playwright, but could leave the theatre with unexpected and sophisticated evidence in support of their ancient bias²⁰².

¹⁹⁹ L'autore sintetizza così il proprio punto di vista: «for unionists the question is not about nationality; it is about the state. For them it is really a political question which has nothing to do with the crypto-racism of Sinn Fein or the ethno-geographical determinism of modern constitutional nationalism». Cfr. Arthur Aughey, *Under Siege: Ulster Unionism and the Anglo-Irish Agreement*, Hurst & Company e St. Martin's Press, Londra e New York, 1989, p. VII.

²⁰⁰ Cfr. Declan Kiberd, *Anglo-Irish Attitudes*, in Seamus Deane (a cura di), *Ireland's Field Day*, cit., p. 83.

²⁰¹ *Ivi*, pp. 99-101.

²⁰² *Ivi*, p. 91. Si possono rintracciare considerazioni piuttosto simili nella lettura offerta da Seamus Deane a proposito del libro di Matthew Arnold, *The Study of Celtic Literature* (1867), che dipinge la relazione anglo-irlandese nel modo seguente: «every virtue of the Celt was matched by a vice of the British bourgeois; everything that the philistine middle classes of England needed, the Celt could supply. (The

I perduranti effetti di una versione più tarda di questo dualismo sembrano aver spinto Stephen Rea a tornare in Irlanda e a proporre l'idea della Field Day Theatre Company a Brian Friel. Come afferma l'attore nord-irlandese: «an Irishman in English theatre is very conscious of belonging to a sub-culture rather than a culture proper [...] I felt less expressed in terms of England than I did over here, but not in the narrow national way»²⁰³.

In relazione a quanto detto finora, il progetto della Field Day si preannuncia come un notevole passo avanti nell'ambito della scena teatrale irlandese. Friel è molto esplicito al riguardo dichiarando che la compagnia di Derry avrebbe dovuto produrre teatro “per gli irlandesi e attraverso gli irlandesi”, e aggiunge che, se fosse arrivata la loro eco negli Stati Uniti e in Inghilterra, «so much the better»²⁰⁴. Al contempo uno degli obiettivi della compagnia era, come si evince da uno dei primi comunicati stampa, quello di «reach the widest possible audience»²⁰⁵. In altre parole, la Field Day vedeva nel nuovo tour, che intraprendeva ogni anno, un esplicito tentativo di creazione di un'audience irlandese. Le performance che venivano proposte a questo particolare pubblico, non consolidando per niente un sicuro senso di appartenenza all'*Irishness*, ponevano questioni distruttive, ambivalenti riguardo all'identità:

[Field Day] goes to the people, not for their sake but for its own – but in the conviction that it will eventually be for their benefit if they are sufficiently to its benefit. Theatre finds its sense of origin in an audience it has to invent. Field Day is inventing an audience. It is therefore also inventing an idea of origin. It finds itself in terms of its new audience. For the contemporary Irish theatrical audience determines contemporary Irish theatre. It does not find *otherness* in the theatre. It only finds the self it knows.

[...] [Field Day] needs a dialectic. It has to itself be liberated by the audience it liberates. At first most people will read the plays as though they were written in braille. But the plays may

reverse is also true.) The dreamy, imaginative Celt, unblessed by the Greek sense of form, at home in wild landscapes far from the metropolitan centres of modern social and political life, could cure anxious Europe of the woes inherent in Progress». Cfr. Seamus Deane, *Arnold, Burke and the Celts*, in Id., *Celtic Revivals: Essays in Modern Irish Literature 1880-1980*, Faber and Faber, Londra e Boston, 1985, p. 25.

²⁰³ Testo citato in Marilyn J. Richtarik, *Acting Between the Lines: The Field Day Theatre Company and Irish Cultural Politics 1980-1984*, cit., p. 11.

²⁰⁴ Ibidem.

²⁰⁵ Ibidem.

be so foreign and recognisable at the same time that they might eventually open their eyes. I think the idea of a theatre without a roof over its head is precisely right for now²⁰⁶.

La responsabilità attribuita al pubblico da Friel e dalla Field Day Theatre Company è dunque notevole.

Al fine di plasmare una propria lettura della produzione artistica, il pubblico deve comprendere le logiche e i meccanismi della costruzione del testo e gli specifici codici estetici racchiusi nella sua formazione, essendo tutto ciò filtrato attraverso le convenzioni sociali, politiche e culturali che pre-determinano l'esistenza di qualsiasi tipo di audience. In tal modo la politica diventa centrale sia per la produzione che per la ricezione. Susan Bennett afferma nel libro *Theatre Audiences – A Theory of production and Reception* che: «the horizon(s) of expectations brought by an audience to the theatre are bound to interact with every aspect of the theatrical event, and, for this reason, it is useful to examine the idea of event and its general implications for the act of reception»²⁰⁷.

A tal proposito va sottolineato come la forza del teatro non si fonda necessariamente sulla capacità di determinare una rivoluzione ma sul fatto che attraverso la produzione drammatica il pubblico viene reso consapevole della realtà sociale e politica che lo circonda:

The theatre can never cause a social change. It can articulate the pressures towards one, help people to celebrate their strengths and maybe build their self-confidence. It can be a public emblem of inner and outer events, and occasionally a reminder, an elbow jogger, a perspective bringer. Above all, it can be the way people can find their voice, their solidarity and their collective determination²⁰⁸.

²⁰⁶ Cfr. Seamus Deane, *What is Field Day?*, in *Field Day Theatre Company Presents Anton Chekhov's 'Three Sisters' in a New Translation by Brian Friel*, Programma di sala per la Prima. Anche Brian Friel riecheggia l'importanza attribuita dalla a tale concetto di "rooflessness": «we haven't an institution that we have to serve and we don't want to acquire a roof. We want to be transient in the aesthetic sense as well as in the practical sense, which gives us independence». Cfr. inoltre Donal O'Donnell, *Friel and a Tale of Three Sisters*, in "The Sunday Press", 30 agosto 1981, p. 19.

²⁰⁷ Cfr. Susan Bennett, *Theatre Audience - A theory of Production and Reception*, cit., p. 45

²⁰⁸ Cfr. John McGrath, *The Year of the Cheviot – the Cheviot, the Stag and the Black, Black Oil*, Methuen, Londra, 1981, p. 56.

Per Antoine Vitez, il teatro è esattamente «the place where a people comes to hear its language», non per ascoltare ciò che si conosce già, ma per ascoltare un’“altra” versione della stessa lingua:

The stage is the laboratory of the language and actions of the nation. Society knows more or less clearly that in these edifices that we call theatre people work for hours on end in order to increase, purify and transform the actions of everyday life, also to question them, bring them to crisis point. That is why the *artistic* theatre [...] has a critical position towards the style of acting that is to be found in television drama programmes which tend simply to reproduce, to popularize and to reflect to the nation as a whole its own image which it easily recognizes. To do the opposite or *something different* to the actions considered acceptable and normal, to purify corporeal or vocal behaviour [...] has always had, and will always have, considerable political importance. If the theatre is indeed the laboratory of the deeds and words of society, it is both the preserver of ancient forms of expression and the adversary of tradition²⁰⁹.

Ciò sottolinea perfettamente l’impegno che la Field Day tenta di assumere: ri-performare l’identità irlandese in modo tale da rendere le alterità inscritte in essa ben visibili e udibili.

²⁰⁹ Cfr. Antoine Vitez, Georges Banu, Alain Girault, François Rey, *The Duty to Translate: An Interview with Antoine Vitez*, in Patrice Pavis (a cura di), *The Intercultural Performance Reader*, Routledge, Londra e New York e Londra, 1996, p. 127.

II.2 *Irishness* tra «doppio» e finzione: *Double Cross*

Identity can be a fiction²¹⁰
Thomas Kilroy, *Double Cross*

Double Cross, opera scritta da Thomas Kilroy nel 1986²¹¹, è ambientata all'epoca della Seconda Guerra Mondiale e prende spunto dalle biografie di Brendan Bracken e William Joyce, due uomini politici realmente esistiti, entrambi di origine irlandese, che fanno di tutto per rimuovere la propria identità nazionale percorrendo strade estremamente differenti: l'uno diventando Ministro dell'Informazione nell'Inghilterra di Winston Churchill; l'altro un propagandista del regime nazista noto come Lord Haw Haw.

William Joyce proviene da una famiglia che, a differenza della maggior parte dei cattolici della Repubblica d'Irlanda, ha sempre dimostrato in modo quasi fanatico una certa "anglofilia", tanto da venir tacciata di collaborazionismo con gli inglesi al termine della guerra d'indipendenza irlandese; Brandan Bracken è invece figlio di J.K. Bracken, un nazionalista cattolico molto noto alla fine dell'Ottocento in quanto membro dell'*Irish Republican Brotherhood* e fondatore della Gaelic Athletic Association, figura talmente carismatica da rappresentare per Brendan Bracken un pesante fardello con cui confrontarsi per tutta la vita.

Quanto finora detto riguarda le cronache storiche "ufficiali" relative ai due protagonisti della pièce; da ora in avanti ci inoltreremo, con Thomas Kilroy, nei sentieri dell'immaginazione in cui Brandan Bracken e William Joyce assumono nuova vita.

²¹⁰ Cfr. Thomas Kilroy, *Double Cross*, Faber and Faber, Londra-Boston, 1986, p. 76.

²¹¹ Docente universitario, romanziere, prolifico autore di saggi, drammi per la radio e per la televisione, Thomas Kilroy, nato a Callan nel 1934, si mette in luce sia per aver scritto alcuni dei più importanti testi drammatici irlandesi degli anni Sessanta e Settanta come *The Death and Resurrection of Mr Roche* (1968), *The O'Neill* (1969), *Talbot's Box* (1973), *Sex and Shakespeare* (1976), sia per un memorabile adattamento da *Il Gabbiano* di Checkov (*The Seagull*, 1981). A partire dal 1980 entra a far parte del *board of directors* della Field Day Theatre Company per la quale realizzerà oltre a *Double Cross*, *The Madam MacAdam Travelling Theatre* (1991). La produzione teatrale di Kilroy prosegue anche dopo l'esperienza con la Field Day Theatre Company: del 1988 è l'adattamento da Ibsen *Ghosts*, cui seguono nell'ordine *Six Characters in Search of an Author* (1996) da Pirandello, *The Secret Fall of Constance Wilde* (1997), *The Shape of Metal* (2003), *My Scandalous Life* (2004), *Christ Deliver Us!* (2010).

La pièce è articolata in un dittico (*The Bracken Play: London* e *The Joyce Play: Berlin*) in cui l'azione si sviluppa a partire dagli opposti punti di vista dei due protagonisti: Bracken e Joyce. Al loro fianco Kilroy introduce due personaggi ("actors e actress") che svolgono il ruolo di narratori della vicenda, e una serie di figure apparentemente secondarie: Popsie, Fire Warden, Lord CastleRosse, Lord Braverbook nella prima parte; Margaret Joyce, Erich, A Lady Journalist nel secondo atto. In realtà, questi personaggi sono funzionali allo sviluppo del dramma perché consentono, attraverso i lunghi dialoghi che caratterizzano la pièce, di sviscerare episodi e ricordi della vita dei due protagonisti utili a determinare le loro identità.

Se Popsie, fidanzata di Bracken, mette in luce il lato più intimo del Ministro dell'Informazione britannico, Lord CastleRosse e Lord Braverbook aiutano a indagare e sottolineano in maniera differente ciò che disturba maggiormente Bracken: ovvero la sua origine irlandese.

Sul fronte opposto, Joyce è impelagato in un difficile triangolo con la compagna Margaret e l'amante di quest'ultima Erich. Anche nel caso di Joyce Lord Braverbook interviene a svelare la reale identità del propagandista nazista.

La pièce si conclude con il commento della Lady Journalist a proposito del processo, cui viene sottoposto Joyce, per alto tradimento della patria.

Come si può notare, non vi è un vero e proprio sviluppo narrativo del dramma, ma un gioco di continui rimandi tra un personaggio e l'altro: l'uno appare sulla scena dell'altro attraverso la riproduzione sonora dei discorsi pronunciati alla radio o si materializza sullo sfondo del palcoscenico per mezzo delle proiezioni video. In tal modo i due dipingono specularmente due identità che sembrerebbero, almeno in apparenza, diametralmente opposte.

Double Cross viene rappresentata per la prima volta il 13 febbraio 1986 nella Guild Hall di Derry. La messinscena viene affidata a Jim Sheridan che adotta delle scelte di regia estremamente originali. In modo davvero sorprendente, il regista assegna a Kate O'Toole e Richard Howard sia il ruolo dei due narratori

che quello di tutti i personaggi tratteggiati nella pièce, ad eccezione di Bracken e Joyce, entrambi interpretati da Stephen Rea.

In secondo luogo, opta per un allestimento sperimentale che - sotto la supervisione di Thaddeus O'Sullivan - ricorre continuamente alla tecnologia audio e video (schermi, radio, microfoni, telefoni) conferendo, a mio avviso, una certa dinamicità alla messinscena. Sullo sfondo del palcoscenico vengono proiettate continuamente immagini tra le quali spiccano un enorme bandiera britannica e, nel secondo atto, il vessillo nazista.

Le sequenze video e audio che scandiscono le fasi salienti della narrazione, i continui appelli rivolti al pubblico dai due attori-narratori, creano effetti didascalici conferendo alla messinscena un carattere potremmo dire brechtiano.

Scene e costumi, curate da Consolata Boyle, sono per certi aspetti dissonanti rispetto alle scelte di regia: gli abiti di scena e le ambientazioni sono infatti molto tradizionali e riprendono fedelmente lo stile degli anni del secondo conflitto mondiale.

Viene inoltre dedicata particolare attenzione al trucco dato che, essendoci solo tre interpreti, il passaggio da un personaggio all'altro deve risultare abbastanza credibile. Quanto detto risulta particolarmente appropriato al caso di Bracken e Joyce, molto simili fisicamente sulla scena ma tutto sommato ben distinguibili grazie agli abiti e al trucco (entrambi, come già detto, sono interpretati dallo stesso attore).

Centrale nella pièce è, infatti, il tema del doppio²¹², inteso come «mezzo nello stesso tempo per incrinare la logica dominante, e per formalizzare la rottura e la violazione del principio di identità»²¹³, in questo caso quello dell'identità

²¹² *Ivi*, pp. 44-45. La bibliografia sul tema del doppio è particolarmente cospicua: tra i testi fondamentali troviamo Otto Rank, *Der Doppeltgänger. Eine psychoanalytische Studie* (1914), trad.it. *Il doppio*, Sugarco, Milano, 1979; Sigmund Freud, *Das Unheimliche* (1919), trad. it. *Il perturbante*, in Id. *Opere*, vol. 9, Bollati Boringhieri, Torino, 1989; Robert Rogers, *A psychoanalytic Study of the Double in Literature*, Wayne State University Press, Detroit, 1970; Carl F. Keppler, *The Literature of the Second Self*, University of Arizona Press, Phoenix, 1972; Romana Rutelli, *Il desiderio del diverso. Saggio sul Doppio*, Liguori, Napoli, 1984; Massimo Fusillo, *L'altro e lo stesso. Teoria e storia del doppio*, Mucchi, Modena, 2012.

²¹³ Cfr. Massimo Fusillo, *L'altro e lo stesso. Teoria e storia del doppio*, cit., p. 41 secondo cui «si parla di doppio quando, in un contesto spaziotemporale unico, cioè in un unico mondo possibile creato dalla

nazionale che dunque non si configura più come struttura fissa, rigida, essenziale, ma processo dinamico, fondato sul rapporto di assoluta reciprocità del Sé (*Irishness*) con l'Altro da Sé (*Britishness*), colto nella sua dimensione speculare, in cui l'uno non può esistere in assenza dell'altro²¹⁴. Al riguardo William Joyce afferma: «We are one. You and I are one. [...] You're just a performer. They like to see you perform, don't you know that? It satisfies their taste in comedy as a scale, a measurement, politics as entertainment, entertainment as politics».

La doppia identità dei due personaggi è talmente evidente che essi sovrappongono e formulano le stesse domande usando quasi parole identiche:

BRACKEN: The question is, though: how did this chappie Joyce end up as Dr. Goebbels' right-hand man on the wireless?

JOYCE: The question is, what does it say about democracy if such a trickster can rise to the top?

BRACKEN: The traitor!

JOYCE: The trickster!²¹⁵

A simbolizzare tale relazione bi-direzionale, sul palcoscenico viene posto uno schermo che, nella prima parte della performance mostra l'immagine di William Joyce e, nella seconda, quella di Brendan Bracken: si tratta di immagini speculari, doppie, due facce della stessa medaglia, due lati del Sé non direttamente visibili l'un l'altro, ma solo attraverso la mediazione operata da un filtro.

A svelare ulteriormente la doppia natura del protagonista è la pratica del travestimento grazie alla quale, nel momento di passaggio da un atto all'altro, Rea sveste i panni di Brendan Bracken per vestire quelli di William Joyce. L'attore si trasforma sulla scena, materialmente e simbolicamente, e la presunta

finzione letteraria, l'identità di un personaggio si duplica: un uno diventa due; il personaggio ha dunque due incarnazioni: due corpi che rispondono alla stessa identità e spesso allo stesso nome, aggiungendo più avanti, «[Tale definizione] risulta la punta più esplicita e più avanzata di una rete di temi parenti, a sua volta parte di un universo semantico ancora più ampio, quello dell'identità e dei suoi turbamenti». (*Ivi*, p. 24, 35).

²¹⁴ Al riguardo è interessante citare brevemente Virginia Woolf che, in riferimento alla questione anglo-irlandese, commenta: «l'Irlanda rappresenta l'“Altro” di cui l'Inghilterra ha bisogno per identificarsi in quanto isola».

²¹⁵ Cfr. Thomas Kilroy, *Double Cross*, cit., p. 19.

saldezza del Sé viene meno²¹⁶; esistono soltanto maschere diverse che possono essere indossate a seconda delle situazioni.

Contemporaneamente, poi, attraverso un rapido, quasi automatico, cambio di scenografia l'azione si sposta dalle stanze del ministro Brendan Bracken in Inghilterra allo studio radiofonico da cui vengono diffuse le trasmissioni propagandistiche condotte da William Joyce.

L'improvvisa metamorfosi dell'attore unita alla dislocazione spaziale dell'azione ha un effetto destabilizzante sullo spettatore, producendo in lui una sensazione di indeterminatezza e spaesamento; le certezze iniziano a cedere il passo al dubbio sulla reale natura dell'identità nazionale.

Qual è la reale identità del personaggio che ci troviamo di fronte sul palcoscenico? Dove veniamo ricollocati a questo punto della performance? In Inghilterra o in Germania? E l'Irlanda? E' il sottotesto costantemente richiamato in superficie, il riferimento implicito cui rimandano parole e azioni sulla scena.

Ad intaccare ancor più le convinzioni del pubblico sta il fatto che i due protagonisti si rinfaccino continuamente le rispettive origini irlandesi²¹⁷, credendo in tal modo di affermare con più forza le proprie identità imponendo la disprezzata *Irishness* all'Altro. L'"actress" narratrice rivela infatti che «in England they both obliterated all evidence of their Irishness. Fabricating, instead, ultra-English identities for themselves»²¹⁸.

Nonostante ciò rimangono degli outsider all'interno delle rispettive comunità, e questo vulnus d'identità tormenta profondamente i due protagonisti, come

²¹⁶ *Ivi*, p. 47: «The actor flips the washing-line so that the figures of Churchill, The King and Mosley become Goebbels, Hitler and Mosley again. The actress, meanwhile, is helping Bracken to disrobe to Joyce: beneath the overcoat there is the fascist black shirt and tie. Spectacles removed. Wig removed to close-cropped hair. A scar is exposed the full length of the face. Joyce, now ready, ascends the nostrum. [...] We are left, finally, with the white face of Joyce in the darkness».

²¹⁷ *Ivi*, p. 18. Si vedano ad esempio le offese rivolte da Bracken a Joyce: «Vulgar little shit from Connemara, full of fight, ready to take on anyone. You know the kind of Paddy» e la replica dello stesso Joyce: «Who is this Brendan Bracken? Who is this creature who pretends to be a member of the English establishment? I can tell you, my friends. He's the son of a Tipperary stonemason who was also a dynamic terrorist». Ed ancora le parole dell'attore-narratore a proposito di William Joyce: «Our transposed Irishman, born in Brooklyn, New York City, but raised in the West of Ireland [...] He was American but also Irish. He wanted to be English but had to settle on being German».

²¹⁸ *Ivi*, p. 20.

dimostrato dalle parole di Bracken²¹⁹: «I used to imagine, as a little boy, that people didn't recognize me, that I appeared to everyone as a stranger. I used to pretend not to recognize my name when it was called».

Bracken è considerato un figlio spurio dell'Inghilterra: nessuno crede che sia veramente un figlio di Albione, ma tutti guardano a lui con sospetto per le sue origini irlandesi. Joyce è un doppio traditore: prima dell'Irlanda (da ragazzo svela agli inglesi i nomi dei membri dello Sinn Féin presenti a Galway) e poi dell'Inghilterra (passando nelle fila del nemico nazista) e gode quindi di pessima fama.

Il tradimento rappresenta un tema fondamentale della rappresentazione. Entrambi i protagonisti sono incalliti traditori, personaggi centrali e marginali allo stesso tempo, figure del limite che mostrano due facce all'esterno e sono divisi all'interno. Individui costantemente soggetti al problema dell'assenza di una dimora sicura; l'enorme questione dell'appartenenza. Analizzando il tema del tradimento, Margaret Boveri sottolinea come esistano molti traditori «learned to love two countries and were torn between their allegiances»²²⁰ e li mette in relazione a «border people» - i soggetti che vivono sul confine - che non sono né “homeless” né dislocati, nel senso letterale del termine, ma «are torn between the two cultures which pull at them»²²¹.

Ciò che viene mostrato e indagato sulla scena è il problema della costruzione dell'identità nel caso specifico della relazione coloniale: tale rapporto si fonda, infatti, sul desiderio del colonizzato di essere incluso nel mondo del colonizzatore, di far parte del centro coloniale e agire dal suo interno²²², come unica via praticabile per una possibile definizione del Sé subalterno.

Tale rapporto è espresso magistralmente nella pièce dai due attori-narratori della vicenda drammatica che ne sottolineano la componente profondamente imitativa:

ACTOR: Why does the victim always try to imitate the oppressor? [...]

²¹⁹ *Ivi*, p. 36.

²²⁰ Cfr. Margaret Boveri, *Treason in the twentieth Century*, Londra, MacDonald, 1956, p. 57.

²²¹ *Ivi*, p. 58.

²²² Cfr. Thomas Kilroy, *Double Cross*, cit., p. 22.

- ACTOR:** There is also the momentum of colonialism which operates like an inverted physics.
- ACTRESS:** The further out on the periphery, the stronger the pull to the centre.
- ACTOR:** Every metropolis is thronged with provincials.
- ACTRESS:** Each trying to be more metropolitan than the other. And so, to play!.

Siamo di fronte ad un esplicito tentativo da parte di Kilroy di invertire i termini di tale relazione. Piuttosto che seguire tali itinerari, secondo la compagnia di Derry, andrebbero seguite le traiettorie suggerite da Luke Gibbons, consistenti nel «[making] provisions, not just for “vertical” mobility from the periphery to the centre, but for “lateral” journeys along the margins which short-circuit the colonial divide»²²³. O ancora imitare sì l’oppressore riproducendo così la relazione post-coloniale, ma per decostruirla attraverso un’operazione di “*mimicry*”, per dirla con Homi Bhabha

In *Double Cross*, il paradosso sta nel fatto che Bracken e Joyce credono fermamente di aderire in pieno alle proprie rispettive nuove identità, ma in alcuni momenti vengono sopraffatti, come posseduti, dal ritorno del rimosso²²⁴: frammenti, tracce, elementi dell’*Irishness* da sempre presenti in loro riaffiorano quasi inconsapevolmente scuotendo profondamente le loro certezze. Bracken, ad esempio, pur cercando in tutti i modi di parlare con un perfetto accento inglese, viene improvvisamente tradito da una flessione marcatamente irlandese:

BRACKEN: (*Deep fear*) Daddy! Please – no! Mammy, Mammy! (*At first, faltering*) My father, my father was – (*Low, strong Tipperary accent*) Me father was wan of the lads, so he was, wan of the hillside men. He took the oath. He was out in the tenants war of eighty-nine. Bejasus I was. I knew the treason prisoners of sixty-five. They were all great friends of yer father, so they were, the men that rotted away in Pentonville and Portland but bechrist their time will come again and when it does – [...] (*Irish accent*) Come here, Peter, me son. Come here a minnit, me little man. Tou’ll stand up for Ireland, won’t you, boy, when you grow up not like that broche of yours in the corner, Brendan-Brendy, the little scut, Mammy’s pet, always whinging and bowling, four eyes», per poi tornare all’inglese «(*English accent*) Leave me alone! Leave me alone!²²⁵

²²³ Cfr. Luke Gibbons, *Transformations in Irish Culture*, Cork University Press, Cork, 1996, p. 180.

²²⁴ Cfr. Thomas Kilroy, *Double Cross*, cit., p. 37: «All that is dead! I want nothing to do with what was! I cannot be what I am if I’m saddled with that [...] It must be totally suppressed».

²²⁵ *Ivi*, p. 43.

E' qui che si esplicita in pieno la natura profondamente performativa e la complessità del processo di attribuzione e definizione dell'identità; ed è a partire da questa consapevolezza che, secondo la Field Day Theatre Company, occorre abbandonare un modello rigido di rappresentazione dell'*Irishness* e mettere in luce come le identità nazionali - così come le identità dei due protagonisti di *Double Cross* - siano piuttosto "formazioni identitarie", costruzioni flessibili, posizionamenti e ri-posizionamenti continui, frutto di un processo costante di invenzione e re-invenzione²²⁶ in cui si viene coinvolti e a partire da cui si sviluppa il cosiddetto effetto "Double Cross", così descritto dagli attori sulla scena:

ACTRESS: If William Joyce were re-inventing England, England was also re-inventing William Joyce.

ACTOR: This is what is known as the Principle of Circularity.

ACTRESS: Other students of the Imagination refer to it as The Double Cross Effect.

ACTOR: It is endemic in situation of conflict between nations.

ACTRESS: It frequently breaks out between writers and their readers.

ACTOR: Who is telling whose story and to whom?²²⁷

La relazione tra William Joyce e l'Inghilterra si fonda dunque sull'invenzione, sulla fiction. Mentre Joyce, attraverso le proprie narrazioni radiofoniche, reinventa un'Inghilterra che collimi con i suoi desideri, dall'altra parte l'Inghilterra, attraverso Bracken e l'intero Ministero dell'informazione, reinventa Joyce come traditore nazista e, proprio nel considerarlo un traditore ne riconosce implicitamente l'appartenenza all'Impero Britannico, in un sottile gioco di doppi e finzioni che rappresenta la cifra del processo di soggettivazione. La Storia viene dunque manipolata tramite i dispositivi tecnologici della radio e del telefono che recitano un ruolo determinante per l'evoluzione della performance, ma soprattutto attraverso il più potente mezzo di produzione simbolica: la lingua. Considerazione che viene sottolineata dalle parole di

²²⁶ Ivi, p. 18. L'attore-narratore, nel presentare i protagonisti, afferma: «Ladies and gentlemen, this is the story of two men who invented themselves».

²²⁷ Ivi, p. 54.

Braverbrook, giornalista perfettamente conscio del potere della parola scritta e orale: «I've changed the government in this country through my printed words. It depends on the ability to use words to create power»²²⁸.

Costruire mondi fittizi attraverso il linguaggio rappresenta, per chi come i due protagonisti di questo dramma si sente vittima (della colonizzazione in questo caso), quantomeno la possibilità di trovare “spazi di libertà” al di fuori della dicotomia oppresso/oppressore. Per Bracken il linguaggio, ma soprattutto l'appropriazione della lingua inglese, costituisce un passo fondamentale nel processo di re-invenzione della propria identità; egli è pienamente consapevole che l'intera immagine di Sé è totalmente costruita sulla lingua e basta dunque pochissimo per mandarla in frantumi, tanto che in un passo della pièce Bracken dichiara: «It [language] is what make me what I am! Without it, I am nothing!»²²⁹.

Bracken e Joyce vengono dunque ri-definiti ad ogni dialogo in cui sono coinvolti: non fanno altro che assumere una nuova maschera dietro la quale si nasconde un vuoto, una mancanza più che una rassicurante pienezza.

Questa performance, dunque, sottolinea le difficoltà intrinseche in ogni tentativo di strutturazione definitiva dell'identità: più i due personaggi aspirano alla pienezza di un'identità stabile e sicura, maggiore è il vuoto, la lacuna identitaria che scoprono in se stessi.

In merito al problema della creazione dell'identità Jacques Derrida considera che «l'auto-affermazione di una identità pretende sempre di rispondere all'appello o al mandato dell'universale [...] nessuna identità culturale si presenta come il corpo opaco di un idioma intraducibile, ma viceversa sempre come l'insostituibile *iscrizione* dell'universale nel singolare»²³⁰. Questa visione viene elaborata nel caso di *Double Cross* poiché Bracken e Joyce tentano di introdursi nella globalità (o universalità) dell'Impero Britannico - o per meglio dire di qualunque altro Impero - negando del tutto la specificità (o singolarità) delle

²²⁸ *Ivi*, p. 76.

²²⁹ *Ivi*, p. 30.

²³⁰ Cfr. Jacques Derrida, *Oggi l'Europa* (1991), Garzanti, Milano, 1991, p. 49.

proprie origini irlandesi. Nel corso della performance i due personaggi appaiono sempre più in bilico tra un'identità che essi desiderano con tutte le proprie forze ma che sfugge loro costantemente e un'identità che in teoria possiederebbero, ma che in realtà essi stessi tentano di negare in modo assoluto.

Occorre uscire da questa impasse post-coloniale, da queste opposizioni binarie che, come nel caso delle dicotomie cattolici/protestanti e repubblicani/unionisti determinano chiusure e divisioni. In base a quanto illustrato finora e in riferimento ai *Troubles* nord-irlandesi, va indagata la possibilità di rintracciare territori "altri" che non appartengano a nessuna delle fazioni in lotta, che non vengano definiti dal processo di inclusione-esclusione all'interno dell'una o dell'altra identità in questione. È possibile un'operazione del genere? Quale ruolo può avere eventualmente la cultura nell'individuare e nel produrre tali spazi?

Una possibile risposta è forse rappresentata da un'altra celebre performance della compagnia: *Saint Oscar* di Terry Eagleton.

II.3 Il gioco dell'identità: *Saint Oscar*

It's only theatre after all. Strip off one mask and you find another²³¹
Terry Eagleton – *Saint Oscar*

Simile a *Double Cross* nell'impianto biografico della messinscena, ma estremamente differente per temi trattati e riflessione teorica proposta, *Saint Oscar*, opera dedicata da Terry Eagleton al poeta Oscar Wilde²³², ha una genesi particolarmente curiosa²³³:

I first thought of writing about Oscar Wilde when I discovered that hardly any of the Oxford students who asked to study him with me realised that he was Irish. [...] English students of literature would know of course that Yeats and Joyce were Irish, and probably thinking of those tasty babies of *A Modest Proposal* - Jonathan Swift; but it is more doubtful that they could name the nationality of Steme, Sheridan, Goldsmith and Burke, and they might even hesitate over Bernard Shaw. British cultural imperialism has long annexed these gifted offshore islanders to its literary canon and of course Wilde himself was in many ways glad enough to be recruited²³⁴.

È esattamente quest'errata percezione che Eagleton intende correggere scrivendo *Saint Oscar*. Il critico inglese sottolinea come sia impossibile comprendere appieno il pensiero e l'opera di Wilde senza considerare la profonda relazione di quest'ultimo con la propria terra natia.

²³¹ Cfr. Terry Eagleton, *Saint Oscar*, Bookmarks, Londra, 2004, p. 46.

²³² Terry Eagleton nasce a Salford il 22 febbraio 1943. Docente di letteratura inglese, critico letterario, romanziere, tra le sue pubblicazioni più importanti troviamo: *Criticism and Ideology* (1976); *Marxism and Literary Criticism* (1976); *Literary Theory: An Introduction* (1983); *The Function of Criticism* (1984); *Walter Benjamin, or Towards a Revolutionary Criticism* (1981); *The Ideology of Aesthetic* (1990); *The Illusion of Postmodernism* (1996); *The Idea of Culture* (2000); *Sweet Violence: The Idea of the Tragic* (2002) e *Ideology: An Introduction* (1991/2007). Una citazione particolare merita infine *The Truth about the Irish* (2001), testo in cui l'autore si diverte a smontare con ironia molti dei pregiudizi e degli stereotipi riguardo agli irlandesi. Pur non essendo mai entrato a far parte della Field Day Theatre Company, Eagleton ha collaborato con la compagnia di Derry, oltre che per *Saint Oscar*, con il pamphlet *Nationalism: Irony and Commitment* (1990), contenuto nella raccolta di Seamus Deane, *Nationalism, Colonialism and Literature*, cit., e con due testi che fanno parte della collana *Critical Conditions* pubblicata dalla Field Day: *Heathcliff and the Great Hunger: Studie in Irish Culture* (1996) e *Crazy John and the Bishop: and Other Essays on Irish Culture* (1998).

²³³ Un aneddoto curioso riportato dallo stesso Eagleton nella prefazione al testo di *Saint Oscar* lega la scrittura di quest'opera alla Sicilia: «I began to write *Saint Oscar* while waiting for a plane in the airport in Sicily - not the most obvious venue in which to be thinking about Oscar Wilde. By the time my flight was called, I had the words of "The Ballads of Oscar Wilde" complete (canzone di apertura del dramma cantata dal coro di musicisti[NdR], to which Paul Chevron of the Pogues later put the music» (*Ivi*, p. 1).

²³⁴ Cfr. Terry Eagleton, *Saint Oscar*, cit., p. 57.

Parallelamente, Eagleton interpreta il pensiero critico dello scrittore irlandese come una diretta conseguenza del suo rapporto conflittuale con la società vittoriana di fine Ottocento. In tal modo, Eagleton rivendica il valore di Wilde in quanto outsider della cultura britannica.

A sostegno di quanto proposto dal critico inglese, Seamus Heaney mette in relazione la posizione marginale riservata a Wilde nell'Inghilterra vittoriana, non soltanto con l'omosessualità dello scrittore irlandese, ma anche e soprattutto con la sua "Irishness". Introducendo la lettura radiofonica di *The Ballad of Reading Gaol* di Wilde, Heaney afferma:

at this distance in that particular light there is indeed a way of seeing Oscar Wilde as another felon of our land, another prisoner in an English jail so that the ballad then becomes the link in a chain including John Mitchell's Jail Journal and Brendan Behan's The Quare Fellow, prison literature. This poem written by the son of Speranza [...] may be devoid of Irish nationalist political intent but it is full of subversive anti-Establishment sentiment²³⁵.

Anche Gorge Bernard Shaw ammoniva: «it must not be forgotten that though by culture Wilde was a citizen of all civilised capitals, he was at root a very Irish Irishman, and as such, a foreigner everywhere but in Ireland»²³⁶. Lo stesso Wilde descriveva se stesso come "Irish" o "Celtic", «a most recalcitrant patriot»²³⁷ a sostegno dell'*Home Rule* (autogoverno) dell'Irlanda e di Charles Stewart Parnell che di questo diritto si faceva portavoce, tanto da affermare ironicamente «My own idea is that Ireland should rule England»²³⁸.

A partire da una prospettiva post-coloniale secondo cui vanno messi in discussione e rivalutati i canoni letterari nazionali, assistiamo al tentativo di Eagleton di ricondurre nell'ambito del canone letterario irlandese Wilde, per troppo tempo annoverato tra i capisaldi della letteratura inglese²³⁹.

²³⁵ Cfr. Seamus Heaney citato in Davis Coakley, *Oscar Wilde: The Importance of Being Irish*, Town House, Dublino, 1994, p. 212.

²³⁶ Cfr. Gorge Bernard Shaw citato in Harford M. Hyde, *Oscar Wilde. A Biography*, Methuen, Londra, 1976, p. 45.

²³⁷ Cfr. Rupert Hart-Davies, *Selected Letters of Oscar Wilde*, Oxford University Press, Oxford, 1962, p. 111.

²³⁸ Cfr. Theodore Wratislaw, *Oscar Wilde: A Memoir*, The Eighteen Nineties Society, Londra, 1979, p. 13.

²³⁹ Va segnalato che per la Field Day Theatre Company, il processo di ridefinizione dell'identità irlandese passa anche attraverso la letteratura, con una cospicua produzione di saggi di critica letteraria, e con la

.È un approccio in linea con quanto proposto da Seamus Deane nell'introduzione alla *Field Day Anthology of Irish Writings*:

There are obvious repercussions for the canon of English literature if a canon of Irish literature establishes itself by repossessing some of the standard "English" names - Swift or Sterne, Burke or Wilde. But that is, in fact, a secondary issue. There is no attempt here to establish a canon. Instead, what we show is an example of the way in which canons are established and the degree to which they operate as systems of ratification and authority. Part of the significance of this work for us has been the recognition of the power of the English canonical tradition to absorb a great deal of writing that, from a different point of view, can be reclaimed for the Irish tradition. Such acts of annexation and reclamation are integral to the assertion of cultural authority and confidence, but the assumptions on which they are based are frail indeed. Therefore, we [xix] consider ourselves to be engaged in an act of definition rather than in a definitive action²⁴⁰.

Eagleton non si limita però a riportare Wilde nell'ambito della sfera letteraria e culturale irlandese, ma ci invita a considerare lo scrittore irlandese come un precursore della moderna teoria culturale - «Wilde's work prefigured the insights of contemporary cultural theory»²⁴¹ - e vede in lui addirittura l'antesignano irlandese di Roland Barthes:

language as self-referential, truth as a convenient fiction, human identity as an enabling myth, criticism as a form of creative writing, the body and its pleasures pitted against a pharisaical ideology: in these and in other ways, Wilde looms up for us more and more as the Irish Roland Barthes²⁴².

Eagleton sottolinea come «[Wilde's] Irishness and his remarkable anticipation of some present-day theory were in fact closely interrelated»²⁴³, aggiungendo:

the ideas of several of the leading avant-garde of our own time had to be seen in the context of their socially marginal status, whether as ex-colonials (Jacques Derrida), women (Julia Kristeva), or homosexuals (Barthes, Foucault) [...] If, like Wilde, your history has been one of colonial oppression, you are less likely to be enamoured of stable representational forms, which are usually, so to speak, on the side of Caesar. You will find yourself a parodist and parasite, bereft of any imposingly continuous cultural tradition, cobbling one together as you go along. Your writing will tend to set up home with anti-realist fantasy and imaginative extravagance, forced often enough into this mode as poor compensation for a harsh social reality²⁴⁴.

fondazione del canone letterario irlandese come elemento distintivo, ma non oppositivo, rispetto al canone britannico, per mezzo della pubblicazione dei cinque volumi della *Field Anthology of Irish Writings*.

²⁴⁰ Cfr. Seamus Deane, *General Introduction*, in Seamus Deane (a cura di), *The Field Day Anthology of Irish Writings*, vol. 1-3, Field Day, Derry, 1990, p. XIX.

²⁴¹ Cfr. Terry Eagleton, *Saint Oscar*, cit., p. 57.

²⁴² Ibidem.

²⁴³ *Ivi*, p. 58.

²⁴⁴ Ibidem.

È difficile pertanto collocare Wilde nell'ambito di regimi discorsivi predefiniti (come quelli del canone o dell'identità nazionale), inquadrare lo scrittore irlandese all'interno di cornici culturali rigidamente circoscritte.

Se molti critici ritengono estremamente complicato portare la vita di Oscar Wilde sulla scena teatrale²⁴⁵, la pura "teatralità" del carattere, la continua indagine del rapporto tra realtà e finzione, maschere e forme retoriche, fanno dello scrittore irlandese un soggetto ideale per l'opera della compagnia di Derry.

Stephen Rea, spiegando i motivi che hanno portato la compagnia di Derry ad eleggere Wilde a protagonista di una rappresentazione della *Field Day*, afferma:

Wilde is an example of that kind of psyche, of the neurosis of colonized people. He seems so obviously and comfortably English, but the areas in which he seems most English, his individualism and brio, are actually the ones in which he's most Irish. We want to explore that paradox, but also to reclaim an Irish writer who has been subsumed into English culture²⁴⁶.

Saint Oscar rappresenta dunque un'operazione rivoluzionaria che consiste nel riscoprire e proporre Oscar Wilde come trait d'union tra l'*Irishness* e la *Britishness*: figura paradigmatica, in un certo senso, ai fini del percorso di trasformazione dell'identità irlandese condotto dalla *Field Day Theatre Company*.

L'azione della pièce ha luogo nel 1895, nei giorni precedenti il processo che vede imputato Oscar Wilde per sodomia e nel successivo periodo di prigionia.

Il primo atto, che si apre con il Coro che intona "The Ballad of Oscar Wilde", mostra lo scrittore irlandese in attesa di affrontare il processo. Dopo una breve visita di Jamie, cameriere personale di Wilde, Eagleton introduce nella pièce il personaggio di Lady Wilde, la madre del poeta che rappresenta metaforicamente la "Madre Irlanda" e che cerca in tutti i modi di risvegliare nel figlio la propria *Irishness* apparentemente perduta e il proprio interesse nei confronti di un popolo oppresso.

²⁴⁵ Si veda in particolare la critica di Edna Longley, *The Old Myth of Ireland*, "The Irish Times Literary Supplement", 6-12 ottobre 1989, che considera quasi impossibile realizzare una buona perché risulterebbe difficile evitare «constant quotations from Wilde or mimicry of Wildean formulae». In realtà Terry Eagleton sottolinea di aver inserito una sola citazione tratta dall'opera di Wilde all'interno del proprio testo drammatico.

²⁴⁶ Cfr. Stephen Rea, *Interview*, "The Irish News", 21 settembre 1989.

Successivamente, fa il suo ingresso in scena Richard Wallace, personaggio che rappresenta il pensiero socialista del tempo e che intavola con Wilde un fitto scambio di battute a proposito della presunta fede socialista dello scrittore irlandese. La prima parte della pièce si chiude con un intervento del Coro che commenta il cambio d'abito di un Wilde che si appresta ad affrontare il processo. Il secondo atto si apre nell'aula del tribunale in cui troviamo lo scrittore irlandese di fronte al giudice e a Sir Edward Carson, avvocato di origine irlandese, ma esempio tipico di chi vuol essere "più inglese degli inglesi" - che simboleggia la *Britishness* dominante (personaggio che in qualche modo ricorda il Brendan Bracken di *Double Cross*). Dopo un lungo e brillante scambio di battute tra accusatore e accusato, interrotto solo in parte dall'ennesimo intervento del Coro intitolato "Song of the Rent Boys", il giudice accoglie le istanze dell'avvocato Carson e condanna Wilde.

L'ultima parte della pièce si svolge nella prigione in cui lo scrittore irlandese passa le giornate ricevendo le visite dell'amato "Bosie", ovvero Lord Alfred Douglas, di Richard Wallace, ma soprattutto quella di Sir Edward Carson, che nel dialogo finale si configura come vero e proprio contraltare di Wilde.

Sebbene *Saint Oscar* possa sembrare poco adatta alla rappresentazione scenica, grazie ad una sapiente messinscena la pièce di Eagleton viene considerata come una delle migliori produzioni mai realizzate dalla Field Day Theatre Company. Per Paul Hadfiel ad esempio, dal punto di vista tecnico, *Saint Oscar* «is without doubt the best production Field Day have done. The integration of the element of music, light, design and staging is wonderfully realized, masking to a large degree the unevenness in the script»²⁴⁷.

Saint Oscar viene messa in scena per la prima volta il 25 settembre del 1989 ancora una volta a Derry, in quella Guild Hall che è ormai divenuta da tempo lo spazio di rappresentazione e di espressione della Field Day Theatre Company. Come per le altre produzioni della compagnia, viene previsto un tour che in questo caso porta *Saint Oscar* a toccare venticinque tappe nella sola Irlanda,

²⁴⁷ Cfr. Paul Hadfield, *Review of Terry Eagleton's Saint Oscar*, «Theatre Ireland», 15, 1990, p. 46.

«playing in parish halls and community centres as well as in established theatres»²⁴⁸, per poi approdare all'Hampstead Theatre di Londra²⁴⁹.

La regia è firmata da Trevor Griffiths, definito da Eagleton come «socialist playwright»²⁵⁰, le scene e i costumi vengono curati da Bob Crowley, le luci dello spettacolo da Christopher Toulmin.

Rispetto agli altri allestimenti della Field Day Theatre Company, gli aspetti più tecnici (scenografia, luci, design video e audio) della messinscena hanno grande rilevanza. Per il regista Griffiths l'unico modo per mettere in scena un testo «saturo» di idee estetiche e politiche²⁵¹, è attraverso una scenografia spettacolare e un uso intelligente del Coro, in modo tale da regalare al pubblico una performance al contempo «problematica e seducente».

Il mondo creato da Crowley sulla scena si allontana decisamente dalle ambientazioni «naturalistiche» delle precedenti produzioni configurandosi come un «surrealistic world of myth and symbol, declaimed by abstracted clouds floating in a flat blue sky, reminiscent of a Magritte's painting»²⁵².

Il palcoscenico è dominato da una combinazione di «visual effects» e giochi di luce che, uniti alla scenografia, pongono lo spettatore di fronte a «a naturalistic drawing room at first glance, but on double-take a disconcerting zone of fantasy incorporatine references to Wilde's favorite picture [San Sebastiano, NdA], the theme of doubleness, the unity of the opposites, the dialectic. The audience has to be free, throughout the play to make its own readings»²⁵³.

Anche la musica assume un ruolo molto importante. Griffiths, seguendo le indicazioni del testo di Eagleton, inserisce un Coro di musicisti (Neil Martin e The Pogues) che, in modo simile a quanto avveniva nella tragedia greca, ha il

²⁴⁸ *Ivi*, p. 1.

²⁴⁹ Eagleton annota nella prefazione al testo di *Saint Oscar*: «I accompanied the play on most of its tour of Ireland, tinkering with the script in light of audience response».

²⁵⁰ *Ibidem*.

²⁵¹ Eagleton descrive la propria operazione di scrittura come «a deliberate attempt to reintroduce that artistic form which has always made the genetically empiricist English most deeply un easy, the «theatre of ideas»» (*Ivi*, p. 61). VOLENDO LA CITAZIONE POTREBBE PROSEGUIRE SINO A faculties e OLTRE

²⁵² Cfr. Paul Hadfield, *Review of Terry Eagleton's Saint Oscar*, «Theatre Ireland», 15, 1990, p. 39.

²⁵³ *Ibidem*.

compito di commentare con parole e musica lo sviluppo dell'azione. Eagleton, del resto, concepisce le parti cantate dal Coro direttamente in forma di ballata.

Dal punto di vista della recitazione, il regista può contare su un cast davvero eccellente: Stephen Rea (definito da Eagleton «probably the finest Irish actor in the business»²⁵⁴) dà il volto a Wilde; Eileen Pollock interpreta splendidamente il ruolo di Lady Wilde; Stanley Townsend nei panni di Sir Edward Carson, colui che intenta materialmente la causa nei confronti di Wilde; Seamus Moran è (Richard Wallace); Peter Hanly è (Lord Alfred Douglas); infine (abbiamo) Jim Queally nelle vesti del giudice che dovrà decidere le sorti di Wilde e, Aidan McCann è che interpreta Jamie.

Stephen Rea fornisce l'ennesima grande prova d'attore interpretando lo scrittore irlandese a confronto da un lato con la madre, Lady Wilde, dall'altro con Sir Edward Carson. Lo scrittore irlandese descrive le differenze che lo allontanano dalle idee nazionaliste della madre attraverso la metafora del teatro «we both spend our lives in theatre, it's just that mine is called Haymarket and hers is called Ireland. I have a cast of ten, she has one of millions. She's currently trying to stage-manage the Irish revolution; I'm into comedy, she's into farce»²⁵⁵. D'altro canto Wilde contesta anche la posizione di Sir Edward Carson: «Anyway Ned, you're not exactly a true-born Brit yourself. Have you forgotten how we used to stroll arm-in-arm around St. Stephen's Green when we were students together?»²⁵⁶, e in seguito «I speak for Ireland in an English accent; you defend the Crown in a Dudlin one»²⁵⁷.

Il Wilde di *Saint Oscar* non intende farsi complice di questa logica oppositiva e propone una lettura alternativa dell'identità che abbia come principi ispiratori il mutamento e il divenire, la fuga dalle classificazioni e dalle etichette, il continuo andar fuori dai sentieri ben delineati per il Sé, la possibilità di eludere l'assolutismo della forma.

²⁵⁴ Ibidem.

²⁵⁵ *Ivi*, p. 8.

²⁵⁶ *Ivi*, p. 41.

²⁵⁷ *Ivi*, p. 52.

Inoltre viene messo in discussione uno dei tratti da sempre ritenuti, a torto o a ragione, peculiari dell'*Irishness*: il vittimismo e la correlata retorica del martirio, strettamente connessi alla matrice cattolica dell'identità irlandese, riscontrabile sia nel riferimento alla santità presente nel titolo che in alcuni elementi scenografici, come l'enorme immagine di San Sebastiano che, dominando la scena, accosta chiaramente Oscar Wilde al martire cattolico²⁵⁸. Come spiega Eagleton:

The Irish have always understood about failure. They need to: there's a lot of it over there. No nation was ever so much in love with losing; they can't get enough of it. But they know the meaning of sacrifice: to be immolated on the altar of oneself. The martyr will always worst the conqueror. Power the conqueror can understand; it's sheer helplessness which leaves him disarmed. Helplessness was always Ireland's secret weapon²⁵⁹.

Wilde da un lato esprime la natura estremamente individualista del martirio; dall'altro ne lega i contenuti alla situazione dell'Irlanda, avvicinandosi in tal modo ad un'altra importante figura della storia irlandese - James Connolly - a proposito del quale Eagleton scrive:

There are those who make an unsavoury cult of self-sacrifice, and others who reject martyrdom because nothing for them could ever be that precious in the first place. The alternative to both camps is a figure like Connolly, who clearly did not want to die, who seemed free (unlike his colleague Patrick Pearse) of any such self-squandering sentimentalism, yet who discovered that death was the consequence of what he took to be the logic of his life. The genuine martyr is not only distinct from the suicide, but the exact opposite. The suicide gives away his life willingly because it has become worthless; the martyr abandons the most valuable thing he or she possesses. The mark of a just society would be one in which this was no longer necessary – not because value had been forgotten, but because it had been realized²⁶⁰.

Al di là delle differenti versioni del martirio, ciò che va ripensato è il rapporto vittima/carnefice, oppresso/oppressore, colonizzato/colonizzatore, che è divenuto ormai il modo principale, e forse unico, di concepire la relazione Irlanda/Inghilterra e tra le due comunità in conflitto nell'Ulster. Decostruire questa opposizione binaria, rovesciare le dicotomie, intaccare questa inaccettabile

²⁵⁸ Cfr. Edna Longely, *The Old Myth of Ireland*, "The Times Literary Supplement", 16 Ottobre 1989: «Wilde as Saint Sebastian come sto represent the timeless victimization of the Irish "people" and "nation"».

²⁵⁹ Cfr. Terry Eagleton, *Saint Oscar*, cit., p. 49.

²⁶⁰ *Ivi*, pp. 7-8.

crystallization is what occurs, and is exactly what the Wilde of Eagleton and the Field Day Theatre Company sets in motion.

The capacity of “performing” identity, in the theoretical reflection of the Field Day Theatre Company, is, or should be, the peculiarity of the artist, and in this performance the Irish writer exploits to the full its potential.

“Dis-forming” means for Wilde to oppose with force the impositions of the “normality” of the British Empire²⁶¹. The Irish writer observes during the performance: «I’ve dedicated my life to flouting that bizarre deviation the English call normality. [...] It’s strange, when I think of the English, I sometimes begin to feel quite normal. It’s a hideous experience»²⁶²; to transform means to contrast the arid and monotonous forms shaped by History and Nature:

I detest Nature. It seems to me somehow – inept. Clichéd. [...] animals are such atrocious actors. They always botch things up. Nature lacks the knack of improvising; it just keeps doing the same dreary thing. [...]

It’s the same with history: I find it impossible to take it at all seriously. Have you ever read a history of the human race? Don’t bother, the plot is appalling thin. I was reading one only the other day and could hardly contain my incredulity. The author’s imagination was ludicrously narrow: almost all of his French characters were called Louis. No narrative thrust: just a lot of sub-plots carelessly abandoned, themes left hanging in mid-air, a mishmash of sensational occurrences. Wars, famines, massacres, revolutions: I’ve never read anything more improbable in my life²⁶³.

Terry Eagleton adds regarding:

if Wilde despises Nature, it is also because, as for Roland Barthes and Michel Foucault, it suggests an oppressive normativity. Nature is the family, heterosexuality, stock notions, social convention; and Wilde had only to be presented with a convention to feel the irresistible urge to violate it²⁶⁴.

²⁶¹ *Ivi*, pp. 46-47. Si veda ad esempio ciò che Wilde afferma a proposito del processo cui è sottoposto: «No Irishman can receive a fair hearing in an English court, because the Irish are figments of the English imagination. I am not really here; I am just one of your racial fantasies. You cannot manacle a fantasy. I do not believe in your morality and I do not believe in your truth. I am not on trial here because I am a pervert but because I am an artist, which in your book comes to the same thing. You hold that a man is a man and a woman is a woman. I hold that nothing is ever purely itself, and that the point where it becomes so is known as death».

²⁶² *Ivi*, p. 32.

²⁶³ *Ivi*, pp. 18-19.

²⁶⁴ Cfr. Terry Eagleton, *Oscar and George, Nineteenth-Century Contexts: An Interdisciplinary Journal*, Vol. 18: 3, p. 334.

L'arte diviene il terreno su cui giocare la partita dell'identità. Le mille maschere indossate dall'attore non sono altro che una metafora della molteplicità del Sé; saltano i confini tra arte e vita e l'“uomo” Wilde diviene una vera e propria opera d'arte²⁶⁵:

The highest form of art is to be an artist of oneself. I've spent a whole lifetime sculpting myself into shape, chipping away at the old rough patch, erasing the last traces of Nature. I'm clay in my own hands, awaiting the inspiration of my own breath. I want them to write on my tombstone: He may not have paid his bills, but that was because he was a work of art²⁶⁶.

I continui rimandi di Wilde all'universo estetico, all'arte e allo stile, al piacere e alla moda, al travestimento, vanno interpretati come strumenti di azione politica a tutti gli effetti, ed in particolare di una “transformative politics” ben illustrata da Eagleton:

One of the many paradoxes of a transformative politics is that it is in the end all about pleasure, fulfilment, ease and serenity of being, but is forced, sometimes tragically, to forgo some of these precious qualities in the essential rigour and seriousness of its practice. This contradiction in turn conceals another: that values such as pleasure, style and serenity are always politically double-edged, always weapons in the armoury of the rulers as well as potential instruments of their subversion: Wilde lives these contradictions to the full, and was conscious enough of them in his own way. If he sometimes has the offensive irresponsibility of the aesthete, he also restores to us something of the full political force of that term, as a radical rejection of mean-spirited utility and a devotion to human self-realisation as an end in itself²⁶⁷.

Consapevoli del fatto che, come nota Eagleton: «Rhetoric, humour, self-irony, the mask, theatrical self-display are the fruits of an Irish lineage²⁶⁸», la “politica della trasformazione” di Wilde si esprime anche attraverso i celebri aforismi e il dissacrante sarcasmo, le battute e i paradossi con cui smonta pezzo per pezzo gli

²⁶⁵ Cfr. Field Day Theatre Company, *Saint Oscar by Terry Eagleton*, Programma di sala, 1989, p. 4: «The gods had given me almost everything. I had a genius, a distinguished name, high social position, brilliancy, intellectual daring; I made art a philosophy and philosophy an art: I altered the minds of men and the colours of things; there was nothing I said or did that did not make people wonder. I took the drama, the most objective form known to art, and made it as personal a mode of expression as the lyric or sonnet; at the same time I widened its range and enriched its characterisation. Drama, novel, poem in prose, poem in rhyme, subtle or fantastic dialogue, whatever I touched I made beautiful in a new mode of beauty: to truth itself I gave what is false no less than what is true as its rightful province and showed that the false and the true are merely forms of intellectual existence. I treated art as the supreme reality and life as a mere mode of fiction. I awoke the imagination of my century so that it created myth and legend around me. I summed up all systems in a phrase and all existence in an epigram».

²⁶⁶ Cfr. Terry Eagleton, *Saint Oscar*, cit., p. 25.

²⁶⁷ *Ivi*, p. 60.

²⁶⁸ *Ibidem*.

stereotipi e i pregiudizi dell'Inghilterra borghese vittoriana e della società irlandese di fine Ottocento²⁶⁹.

La parodia rappresenta una vera e propria strategia sovversiva di de-costruzione; «the repetition of the “original” reveals the original to be nothing other than a parody of the idea of the natural and the original»²⁷⁰, una copia della copia, e in tal modo lo specchio che crea l'immagine dell'Altro come un doppio che si oppone al Sé diviene il “cracked looking-glass of a servant” descritto da James Joyce in *Ulysses*²⁷¹, mostrando un Sé multifaccettato piuttosto che un'Altro omogeneo²⁷². E ciò è messo ben in evidenza dallo stesso Wilde: «Oh, that's just to rub their noses in it: to show them I can handle their preposterous conventions even better than they can. That's what infuriates them so much; they can't tell whether it's praise or parody. I subvert their forms by obeying them so faithfully»²⁷³.

La performance dell'attore sulla scena esplora i territori della performatività del linguaggio, elemento imprescindibile per la strutturazione del Sé sia secondo Wilde che per la compagnia di Derry. La lingua diviene strumento di definizione del Sé e al contempo condizione perché si dia un Sé; considerato nell'ambito di una dimensione coloniale e subalterna come quella irlandese, la storia della lingua, per dirla con Tom Paulin «is often a story of possession and dispossession, territorial struggle and establishment or imposition of a culture»²⁷⁴. E ancora, citando Terry Eagleton:

If the language in which you write is, like Wilde's, the tongue of the colonial oppressor, then it is unlikely that you will avoid an intense verbal self-consciousness; and language will seem to

²⁶⁹ Ibidem: «He is also political because he is very funny, a remorseless debunker of the high-toned gravitas of bourgeois Victorian England. He is a radical because he takes nothing seriously, cares only for form, appearance and pleasure, and is religiously devoted to his own self-gratification».

²⁷⁰ Cfr. Judith Butler, *Gender Troubles: Feminism and the Subversion of Identity*, Routledge, Londra e New York, 1990, p. 31.

²⁷¹ Cfr. James Joyce, *Ulysses*, Oxford University Press, Oxford, 1993, p. 6.

²⁷² Cfr. Declan Kiberd, *Anglo-Irish Attitudes*, in in Seamus Deane (a cura di), *Ireland's Field Day*, cit., p. 93. Nelle pièces di questi autori: «opposites turn out to be doubles; clichés employed at the start by one side are appropriated by the other; and each time an Irishman meets an Englishman, he simply encounters an alternative version of himself. The Irish Question is really the English Question, and *vice-versa*».

²⁷³ Cfr. Terry Eagleton, *Saint Oscar*, cit., p. 31.

²⁷⁴ Cfr. Tom Paulin, *A New look at the language question*, in Seamus Deane (a cura di), *Ireland's Field Day*, cit., p. 3.

you the one surviving space where you might momentarily be free, wresting a pyrrhic victory over an inexorably determining history. The colonial subject, pitched into a permanent crisis of identity, will not be overimpressed by the solid, well-rounded characters of classical literary realism, but will feel itself fluid, diffuse, provisional; and the same sense of provisionality will apply to social forms and conventions, breeding an ironic awareness of their fictive, ungrounded nature. In these as in other ways, there is a the experience of colonialism, one still much in evidence today; and Wilde was for me one vital place where this could be explored²⁷⁵.

Pertanto Wilde gioca con la lingua inglese, agisce su di essa perché agire sulla lingua vuol dire agire direttamente sul Sé, evitando che si abbia una chiusura delle possibilità di senso, ma che al contrario ci sia un fluire performativo costante di significazione e “risignificazione”²⁷⁶.

Il personaggio di Wilde che, alla fine, traspare dal testo di Eagleton e dalla performance di Stephen Rea, è “liminale”, in costante bilico tra culture diverse, oggi potremmo dire *in-between*²⁷⁷. Nulla in lui è scontato, nulla è fissato una volta per tutte, con le parole di Eagleton, «everything about him - his nationality, sexual identity, social status, politics - is precarious, unstable, double-edged»²⁷⁸. In riferimento alla situazione dell’Ulster, Wilde diviene metafora di un’identità irlandese aperta e fluida, che accoglie in sé elementi dell’una e dell’altra cultura, ma che al contempo non viene circoscritta definitivamente all’interno di un ambito nazionale rigidamente delimitato (*Irish o British* che sia)²⁷⁹.

Tutto ciò richiama subito alla mente la *fifth province*, la “quinta provincia” (oltre le quattro esistenti in Irlanda) come spazio culturale immaginario all’interno del quale tentare la via del dialogo e della riconciliazione tra le fazioni in lotta.

Brian Friel descrive il concetto di *fifth province* in un’intervista rilasciata *all’Irish Times* affermando che la Field Day prende in prestito tale nozione da un

²⁷⁵ Cfr. Terry Eagleton, *Saint Oscar*, cit., pp. 58-59.

²⁷⁶ A tale proposito si veda Judith Butler, *Parole che provocano. Per una politica del performativo* (1997), Raffaello Cortina Editore, Milano, 2010, p. 60: «La risignificazione richiede che si aprano nuovi contesti, che si parli in modi che non sono ancora stati legittimati, e dunque che si produca una legittimazione in forme nuove, appartenenti al futuro».

²⁷⁷ Cfr. Terry Eagleton, *Saint Oscar*, cit., p. 59, in cui Eagleton invita, dunque, ad esaminare con attenzione: «the doubleness of Oscar Wilde, Oxford dandy and son of the dirtiest man in Dublin».

²⁷⁸ *Ivi*, p. 61.

²⁷⁹ Significative al riguardo le parole di Eagleton: «Yet several of the characteristics which make him appear most typically upper-class English - the scorn for bourgeois normality, the flamboyant self-display, the verbal brio and iconoclasm - are also, interestingly enough, where one might claim he is most distinctively Irish» (*Ivi*, p. 57).

saggio contenuto nell'editoriale della rivista *The Crane Bag* (1977) curato da Richard Kearney e Patrick Hederman. A differenza della teorizzazione originale che vede la *fifth province* come un spazio quasi utopico, territorio neutrale dell'immaginazione al di là della storia e del mito²⁸⁰, il drammaturgo nord-irlandese sottolinea che:

We appropriated the phrase “Fifth Province”, which may well be a province of the mind through which we hope to devise another way of looking at Ireland, or another possible Ireland – an Ireland that first must be articulated, spoken, written, painted, sung but then may be legislated for²⁸¹

In tal modo includendo nello spazio della *fifth province* la sfera politico-sociale ed evitando di proporre una platonica repubblica delle idee.

La “quinta provincia” in cui Wilde ci conduce sarebbe dunque concepibile non come un’utopia ma come un’“eterotopia”, per dirla con Michel Foucault, uno spazio dell’alterità, di pluralità infinite in cui é possibile «to think “otherwise”»²⁸², «to refer to this sense of multiplicity and interpenetration – the continual yet uneven overlappings, intersections, and collusions of discursive articulations»²⁸³, la creazione della quale «calls for the creation of a new vocabulary, a new mode of communication which will acknowledge, and perhaps ultimately mediate between the sundered cultural identities of this island»²⁸⁴.

La nozione di *fifth province*, pur rappresentando una componente fondamentale della riflessione teorica della Field Day Theatre Company, verrà ripensata e per

²⁸⁰ Cfr. Mark Patrick Hederman e Richard Kearney, *Editorial*, in Mark Patrick Hederman e Richard Kearney (a cura di), «The Crane Bag», Vol. 1, N. 2, 1977, p. 10 in cui si legge: «Modern Ireland is made up of four provinces, whose origin lie beyond the beginning of recorded history. And yet, the Irish word for province is *coiced* which means a fifth. This fivefold division is as old as Ireland itself, yet there is disagreement about the identity of the fifth fifth. Some claim that all the provinces met at the Stone of Divisions on the Hill of Uisneach, believed to be the mid-point of Ireland. Others say that the fifth province was Meath (Mide), “the middle”. Both traditions divide Ireland into four quarters and a ‘middle’, though they disagree about the location of this middle or ‘fifth’ province».

²⁸¹ Cfr. Stephen Rea e Brian Friel, *Interview*, “The Irish Times”, 18 settembre 1989.

²⁸² Cfr. Richard Kearney, *Postnational Ireland: Politics, Culture, Philosophy*, Routledge, Londra e New York, 1997, p. 100.

²⁸³ Cfr. Lisa Lowe, *Critical Terrains: French and British Orientalisms*. Cornell University Press, Londra, 1991, p. 15.

²⁸⁴ Cfr. Richard Kearney, *Language Play: Brian Friel and Ireland’s Verbal Theatre*, «Studies: An Irish Quarterly Review», N. 72, Primavera 1983, p. 26.

certi aspetti superata nel corso degli anni; e con essa muterà inoltre il modo di concepire il problema dell'identità nazionale da parte della compagnia di Derry.

Inizialmente la Field Day Theatre Company propone di superare una concezione dell'*Irishness* fondata sulla purezza e sulla chiusura, e al contempo di andare oltre le cosiddette "hyphenated identities" (identità col trattino quali ad esempio Anglo-Irlandese, Gaelico-Irlandese, Ulster-Scots) fondate su strutture binarie, a favore di rappresentazioni molteplici e plurali dell'identità, con una visione definita da alcuni critici ecumenica. Con il passare del tempo, assistiamo ad un mutamento di prospettiva in base a cui l'identità diviene, o dovrebbe divenire, processo di negoziazione continua, di ibridazione inevitabile e produttiva tra culture in transito.

Questo passaggio è sottolineato, a mio avviso, da una delle ultime performance realizzate dalla compagnia di Derry: *The Madame Macadam Travelling Theatre*.

II.4 Teoria e pratica per un teatro itinerante:

The Madame MacAdam Travelling Theatre

How can you perform theatre before a population of performers?²⁸⁵

Thomas Kilroy, *The Madame MacAdam Travelling Theatre*

Oltre a portare avanti il processo di ridiscussione e trasformazione dell'*Irishness* avviato nelle due opere precedentemente esaminate, questo lavoro offre moltissimi spunti di interesse in merito alla performance teatrale e alle dinamiche ad essa correlate: la figura dell'attore-performer, la cui concreta esistenza è impensabile al di fuori del rapporto con il pubblico; l'uso del travestimento e delle altre pratiche performative come strumenti di decostruzione delle rigide cristallizzazioni identitarie; la riflessione sul ruolo del teatro in un'epoca di conflitti.

Thomas Kilroy descrive le avventure, ambientate al tempo della Seconda Guerra Mondiale, di una scalcinata compagnia teatrale itinerante inglese, impegnata in una tournée in Irlanda, che per una pura casualità si trova bloccata da alcuni giorni in un piccolo paesino chiamato Mullingar. Il gruppo, guidato da Madame Macadam, è composto da tre attori: Lyle Jones, l'attore principale, Sally e Rabe, accompagnati da Simon, autista e factotum del gruppo. Le vicende della compagnia si intrecciano strettamente con le attività di vita quotidiana degli abitanti della piccola cittadina irlandese²⁸⁶, un variegato microcosmo di cui fanno parte The Sergeant of the Gardaì (la polizia irlandese) e la figlia Marie Therese, Bun Bourke panettiere del villaggio nonché capo della locale squadriglia della Local Defence Force (LDF), il commerciante e addestratore di cani Chamberlain, ed infine Jo, Young Maher e Slipper.

²⁸⁵ Cfr. Thomas Kilroy, *The Madam Macadam Travelling Theatre*, Methuen, Londra, 1991, p. 46.

²⁸⁶ [N.d.A.] In realtà gli attori professionisti sono solo tre, il quarto membro della compagnia è l'autista del van che viene però spesso arruolato in scena.

Dopo il prologo di Madame MacAdam, la pièce ha inizio con Bun Bourke e i suoi uomini alla ricerca di una bambina scomparsa e si chiude con gli stessi personaggi che indossano i vestiti di scena dimenticati dalla compagnia ormai ripartita. In mezzo tutta una serie di situazioni paradossali, fraintendimenti, sottotrame che come scatole cinesi si incastrano l'una sull'altra e che sarebbe impossibile riassumere in questa sede.

Le interazioni che si sviluppano sia sulla scena che fuori da essa producono una serie di effetti concreti sul pubblico e sugli attori stessi; si determinano spesso situazioni in cui non è più possibile discernere con chiarezza i momenti in cui gli attori recitano una parte e quelli in cui è il pubblico a interpretare un copione.

Il confine tra realtà e finzione, tra performance teatrale e vita quotidiana viene completamente rimosso; le pratiche performative non si esauriscono nell'azione sulla scena, ma riguardano l'intera dimensione delle azioni e relazioni umane²⁸⁷: «all the world's a stage», con le parole di Shakespeare.

E tutto ciò nonostante i moniti di Madame Macadam di non confondere e mischiare il teatro con la realtà: «we must never confuse theatre and everyday life. What is proper in one is inappropriate in the other»²⁸⁸; rompere l'equilibrio tra realtà e illusione sarebbe dunque estremamente pericoloso. Riferendosi in particolare a Rabe - che come vedremo più avanti è convinto di poter trasferire, affrontare e risolvere i problemi della vita reale sul palcoscenico - ella afferma: «I'm afraid he may look on life as just a larger stage with a larger audience»²⁸⁹, e ancora, «I told him he should confine his theatricality to the stage. I told him that that was the value of our acting»²⁹⁰.

²⁸⁷ Questo punto rappresenta, a mio parere, un chiaro riferimento all'operato, agli intenti e al modo di concepire la performance teatrale da parte della compagnia di Derry, che era solita dedicarsi ad attività extrateatrale nei diversi "venues" che visitava. Citiamo, ad esempio, le parole di Kevin McCaul, Principal Amenities Officer of the Derry City Council, a proposito della compagnia: «it was important that Field Day are not just here on a one night stand. They have been here now for six weeks, rehearsing, living with us, working with us, building up a relationship». Cfr. Marilyn J. Richtarik, *Acting Between the Lines: The Field Day Theatre Company and Irish Cultural Politics 1980-1984*, cit., p. 124.

²⁸⁸ Cfr. Thomas Kilroy, *The Madam Macadam Travelling Theatre*, cit., p. 57.

²⁸⁹ *Ivi*, p. 57.

²⁹⁰ *Ivi*, p. 65.

A differenza di altri testi drammatici prodotti dalla compagnia di Derry, la pièce di Kilroy presenta una trama particolarmente adatta alla messinscena.

The Madame MacAdam Travelling Theatre viene rappresentata nella Guild Hall di Derry il 9 settembre 1991. Seguirà un tour di dieci settimane attraverso l'intera Irlanda che avrà tra le sue tappe il Dublin Theatre Festival in cui l'opera viene presentata il 15 ottobre dello stesso anno.

La regia è di Jim Nolan; gli attori in scena sono: Helen Ryan (Madame MacAdam); Julian Curry (Lyle Jones), Amanda Hurwitz (Sally), Tom Radcliffe (Rabe); Kevin Flood (The Sergeant of the Gardaì) Tina Kelleher (Marie Therese), Conor McDermottroe (nella doppia veste di Bun Bourke e Chamberlain), Fionnula Murphy (Jo), ed infine Donagh Deeney che oltre al personaggio di Simon interpreta anche Young Maher e Slipper.

Come nel caso di *Saint Oscar*, l'allestimento della pièce di Kilroy risulta estremamente originale. Il merito va innanzitutto al regista Jim Nolan, senza dimenticare però l'apporto di Monica Frawley, che cura la scenografia, e di Conleth White, che appresta un gioco di luci particolarmente suggestivo.

Sin dalla prima scena risulta evidente il carattere sperimentale della rappresentazione. Sullo sfondo nero del palcoscenico il regista proietta una sequenza video su cui scorrono i titoli degli eventi principali che si verificheranno nella prima scena - «The World at War! Enter Madame MacAdam. The lost child. And the doctoring of a dog»²⁹¹. È una tecnica che ricorda il cinema muto, i cinegiornali della Seconda Guerra Mondiale, nonché i cartelli del teatro epico brechtiano. L'artificio di creare questi tableaux frammentati, che prosegue per tutto il resto della performance, combina le tecniche teatrali e cinematografiche più innovative di inizio Novecento con le sperimentazioni di regia teatrale della fine degli anni Ottanta.

A dispetto della notevole qualità tecnica della messinscena e dell'ottima prova fornita dagli attori, *The Madame MacAdam Travelling Theatre* non venne

²⁹¹ *Ivi*, p. 1.

particolarmente apprezzata da pubblico e critica, malgrado quest'ultima riconoscesse le enormi potenzialità del testo di Kilroy.

Ciononostante i temi e le riflessioni contenute nella pièce restano validi e di fondamentale importanza ai fini del nostro ragionamento.

È possibile leggere la pièce per certi versi come un dibattito meta-teatrale sul ruolo del teatro e sulle peculiarità dell'attore. Un confronto che è possibile rintracciare in particolare nella relazione tra le due colonne portanti della compagnia di teatro itinerante: ovvero Madame MacAdam e Lyle Jones.

Madame, nel rivelare a Sally le circostanze del suo primo incontro con Lyle, ricorda la sua antica fascinazione per un uomo, che appare adesso sulla scena come un vecchio fallito, quasi una macchietta:

Can you imagine that I was once besotted with that man! I was originally married to a solicitor Mr Twine of Worcester when I first met Lyle Jones. He – I mean Lyle Jones – came out of the Welsh valleys like a visitation upon those of us who lived east of the Severn. I pursued him from Bristol to Cardiff. I believed that if he did not take me away with him, I would be doomed for life, living with Mr Twine. He, I mean Lyle Jones, had a kind of beauty in everything that he did. Was it merely being younger? In those days he could take the most dreadful rubbish and transform it upon the stage. I did not know then what I know now, that he is utterly incapable of discrimination of any kind. Once there is a flicker of an audience he begins to perform. Can it be that the very source of our art is also the source of our decline? Can one destroy a talent by grossly overusing it?²⁹²

Il commento di Madame MacAdam riguardo alla tipica reazione di Lyle di fronte al pubblico indica chiaramente una forte differenza di vedute relativamente al bagaglio artistico-interpretativo che un attore dovrebbe possedere. Tale divergenza è ben illustrata dall'asserzione di Lyle Jones secondo cui «the actor [...] is forever exposed»²⁹³; una posizione agli antipodi della tesi sostenuta da Madame MacAdam per la quale «we create through concealment»²⁹⁴. Entrambi i personaggi sembrano credere ciecamente che in teatro abbia luogo una sorta di miracolo misterioso; ma se per Madame MacAdam la maschera rappresenta per l'attore un modo attraverso cui proteggere l'essenza di tale miracolo (che solo coloro i quali sono stati iniziati ai sacri riti del teatro hanno il diritto di

²⁹² *Ivi*, p. 32.

²⁹³ *Ivi*, p. 27.

²⁹⁴ *Ivi*, p. 43.

conoscere) per Lyle Jones, al contrario, il prodigio del teatro si compie soltanto nella relazione con gli “altri”, e dipende dal modo in cui le audience percepiscono la maschera. In questo modo egli assegna un ruolo determinante al pubblico nel conferire senso al ruolo dell’attore²⁹⁵: «we actors are the creation of our audiences. They create us nightly. We exist only in their imaginations. When they walk out of the theatre we cease to exist. We become nonentities once more. Just like everyone else»²⁹⁶.

Proprio per questo Lyle Jones non abbandona mai del tutto le illusioni del teatro anche nella propria vita al di fuori del palcoscenico, come si evince da una delle scene più destabilizzanti dell’intera performance: quella in cui Lyle, su invito del Sergeant, mette in scena uno spettacolo durante le gare al cinodromo; tutto ciò per distogliere l’attenzione del pubblico dall’operato del Sergeant, di Chamberlain e di Slipper, intenti a sostituire, colorandolo, un cane comune con il campione delle corse che in realtà è morto e sepolto nel giardino del Sergeant. Lyle Jones per l’occasione mette in campo tutte le sue doti d’attore e gli artifici teatrali che conosce. Ciò atterrisce ed esaspera Madame MacAdam; per lei infatti, la pratica teatrale appartiene esclusivamente alla scena: «theatre belongs on a stage, not at the race-track»²⁹⁷. Ella si oppone strenuamente ad ogni azione che possa valicare i confini tra il palcoscenico e la vita reale: quando il Sergeant le chiede come mai, in quanto Britannici, non stiano combattendo in guerra, Madame MacAdam risponde: «do you think we can play in the trenches? Do you think we can perform among the butchers? No. We can only play behind the lines. Beyond is the pit of darkness»²⁹⁸.

²⁹⁵ Si tratta di un’esplicitazione di ciò che Barbara Hayley definisce come «[Kilroy’s preoccupation] with the notion of self-denial as the only way in which certain personalities can assert themselves». L’autrice fa notare inoltre come le identità di Bracken e Joyce in *Double Cross* siano costruite nello stesso modo²⁹⁵, e che qualcosa di molto simile avviene con il pensiero di Oscar Wilde - eccetto il fatto che lo scrittore irlandese non avrebbe mai preso in considerazione la possibilità dell’esistenza di un mondo al di fuori del palcoscenico. Cfr. Barbara Hayley, *Self-Denial and Self-Assertion in Some Plays of Thomas Kilroy: The Madame MacAdam Travelling Theatre*, in Jacqueline Genet e Elisabeth Hellegouarc’h (a cura di), *Studies on the Contemporary Irish Theatre*. Centre de Publications de l’Université de Caen, Caen, 1991, p. 47.

²⁹⁶ *Ivi*, p. 16.

²⁹⁷ Cfr. Thomas Kilroy, *The Madame MacAdam Travelling Theatre*, cit., p. 31.

²⁹⁸ *Ivi*, p. 30.

Ci troviamo di fronte ad un modo di concepire la recitazione che vede nell'annullamento della propria identità un elemento essenziale della pratica teatrale; una visione del modo di intendere la negazione del Sé piuttosto differente per Lyle Jones.

Al fine di comprendere meglio le visioni divergenti riguardo al teatro, espresse da Madame MacAdam e Lyle Jones, analizziamo brevemente altri due personaggi della pièce: "The Sergeant" e Bun Bourke.

Il Sergeant - un discreto, anche se corrotto, poliziotto - entra in scena insieme all'amico Bun Bourke; i due esprimono atteggiamenti piuttosto dissimili riguardo al teatro, e tuttavia, in modo diverso, entrambi riconoscono la componente di magia misteriosa che contraddistingue quest'arte: il Sergeant afferma infatti «it's a mystery to me, the same theatricals»²⁹⁹. A differenza di quella di Bun Bourke, la sua fascinazione per il teatro è piuttosto ingenua, come risulta evidente nella scena in cui interroga i membri della compagnia in merito alla bambina scomparsa: invece di assumere una posizione verosimile, dimostrando di essere un serio rappresentante della legge, coglie l'occasione per recitare dichiarando «I'm a bit of a performer myself, you know»³⁰⁰, declamando dei versi subito dopo. Bun Bourke manifesta invece una vera e propria ossessione per il teatro in generale e per la compagnia di Madame MacAdam in particolare; ha un grande timore riguardo al potere del teatro, un potere totalmente estraneo alla sua esperienza di vita, qualcosa che è incapace di comprendere appieno:

Bourke: Fucking atheists. Pure people don't carry on, putting on the act, trying to be what they're not [...] Infiltrators! Come out and show your born faces, will ye! Paint and powder, mincy-mancy, shaping and dressing and stripping and putting on the act. People like fools sitting on forms, watching, giggling and gawking, sucking sweets, clapping and roaring. Hidden places merging into daylight. Turn off, turn on, night when it's day, day when it's night³⁰¹.

Sul finire della performance Bun Bourke compare sulla scena con una corona sulla testa, rivelando di aver rubato i costumi della compagnia che ormai era

²⁹⁹ *Ivi*, p. 11.

³⁰⁰ *Ivi*, p. 28.

³⁰¹ *Ivi*, p. 46.

andata via: «**Bourke:** See him! See King! See Majesty Michael, hah? Nice turnout, hah? [...] We have 'em now, boys. Where'll they be now without their gee-gaws? Naked fuckers. Stripped»³⁰². Il Sergeant si contrappone a Bun Bourke e ne impedisce il tentativo di bruciare i costumi dicendo: «Lord save us but aren't they poor enough looking in the broad daylight! Would you credit it that people could be so fooled now?»³⁰³.

Egli crede di aver finalmente messo le mani sugli attori della compagnia impadronendosi dei loro costumi. La modalità di concepire il teatro, da parte del Sergeant, può essere interpretata come una prospettiva distorta, per certi aspetti inversa, rispetto a quella di Lyle Jones: per il Sergeant infatti gli attori “sono” le loro maschere al di là della percezione che può averne il pubblico.

La sua visione della pratica teatrale è molto vicina a quella di Madame MacAdam: il teatro ha il suo posto e deve essere rigidamente separato dalla vita reale. A tal proposito egli afferma infatti «what goes on up on that stage and what goes on down here is different things entirely»³⁰⁴.

Il personaggio di Bun Bourke - ed il suo agire nel corso della performance - esemplificano perfettamente, secondo Madame MacAdam, il pericolo insito nel confondere il teatro con la realtà, soprattutto nella scena in cui egli e i suoi uomini compaiono vestiti da Nazisti. La lucidissima capacità di discernimento di Madame MacAdam, basata sulla necessità di definire chiaramente la differenza tra la vita reale e la finzione, viene rivelata dalle frasi che pronuncia riguardo al travestimento di Bun Bourke e compagni:

Madame MacAdam: They are simply undressing. Casting off one role, putting on another [...] These are our demons. Pathetic, stunted, dangerous little men. I'm afraid this is another lesson to be learned from theatre. Once one puts on a uniform one is in danger of unleashing one's violence. Witness that slaughter out there on those battlefields. Boys performing at the behest of infantile old men³⁰⁵.

³⁰² *Ivi*, p. 77.

³⁰³ *Ivi*, p. 78.

³⁰⁴ *Ibidem*.

³⁰⁵ *Ivi*, pp. 66-67.

Ironicamente, nel sottolineare le ragioni per cui non va confusa la scena teatrale col mondo al di fuori di essa, Madame MacAdam dimostra di interpretare il reale esattamente in termini teatrali; una visione secondo la quale ci sarebbe assoluto bisogno del teatro per il mondo reale.

La posizione più articolata e per certi aspetti più vicina al pensiero di Thomas Kilroy in merito al teatro è indubbiamente quella manifestata nella performance dal personaggio di Rabe, un attore che, soffrendo molto la permanenza in Irlanda, si trova sull'orlo di un precipizio e teme fortemente che la propria identità si stia disgregando, tanto da domandare «do you think I've begun to crack up again? Do you?»³⁰⁶. Egli è stato rinchiuso in un manicomio e ricorda quel periodo con angoscia:

I keep throwing myself against those walls [...] That room. Always the same room. When they closed that door on me it was always the same room even though they must have locked me into many different rooms over all those years – [...] Walls are always the same. Some are of brick, some whitewashed, some padded³⁰⁷.

La memoria di quel tempo, della pena che provava il suo corpo, rivive drammaticamente in lui: «my shoulder. [...] Tender to the touch. [...] Bruised. Black and blue. I can't sleep on it. Just like when I used to throw myself against those walls»³⁰⁸.

Questi sintomi sono ricomparsi in Irlanda, spazio da cui egli stesso e la compagnia stanno cercando di fuggire. Pertanto l'Irlanda rappresenta un possibile santuario estraneo alla guerra³⁰⁹, ma anche un asilo repressivo: da una parte è un luogo in cui ci si può rifugiare da un pericolo esterno; dall'altra, è un luogo dal quale è impossibile fare ritorno al mondo reale che si trova all'esterno. Il pericolo è un elemento essenziale nella visione del teatro di Rabe, che per certi aspetti ne avvicina i contenuti al teatro artaudiano³¹⁰:

³⁰⁶ *Ivi*, p. 39.

³⁰⁷ *Ibidem*.

³⁰⁸ *Ivi*, p. 40.

³⁰⁹ Cfr. Dermot Keogh, *Twentieth-Century Ireland: Nation and State*, Gill and Macmillan, Dublino, 1994, p. 142, sottolinea come durante la guerra Dublino non fosse una completa «intellectual wasteland. As one of Europe's unoccupied capitals, it attracted a number of emigré [*sic*] academics and painters».

³¹⁰ Cfr. Thomas Kilroy, *Two Playwrights: Yeats and Beckett*, in Joseph Ronsley (a cura di), *Myth and Reality in Irish Literature*, Wilfrid Laurier University Press, Ontario, 1977, p. 187, Kilroy dimostra

«what I want, more than anything, is a theatre which can hold – danger. [...] Where danger can detonate upon a stage. You see, I believe that if theatre can do that, there will be less – danger left in the world. Our only hope is that art transform the human animal. Nothing else has worked»³¹¹.

Delle tre proposte di interpretazione del teatro, quella suggerita da Rabe sembrerebbe, a prima vista, la più slegata dalla realtà quotidiana, dagli eventi politico-sociali che in essa hanno luogo. In verità, è quella maggiormente legata agli eventi reali; il modo di interagire con il mondo di Madame MacAdam e Lyle Jones sembra dunque molto più astratto in confronto alla posizione artaudiana sostenuta da Rabe³¹² che ha nella carne, nel sangue e nel pericolo i propri elementi costitutivi.

Infatti, la crudeltà, secondo Artaud, dovrebbe essere rappresentata in scena in modo tale da intercettare gli impulsi più nascosti del pubblico, cosicché gli spettatori possano confinare la loro crudeltà all'interno del teatro e viverla attraverso quest'ultimo³¹³. In altri termini, si tratta di una forma teatrale capace di “performare” l'Altro all'interno del Sé, un'operazione ben descritta dalla lettura di Artaud offerta da Jacques Derrida, che vede «il teatro come ripetizione di quel che non si ripete, il teatro come ripetizione originaria della differenza»³¹⁴.

La performance ideale per Rabe consiste semplicemente nel tentativo di articolare un linguaggio teatrale differente, non-verbale. In ciò si trova

quanto Artaud abbia influenzato il suo pensiero riguardo al teatro: «whenever language ceases to be the central mode of communication on the stage we have inevitably reached a point of ripeness, a high degree of self-consciousness, self-sufficiency by which the theatre finds its own imagery within the confines, the possibilities of the stage». Siamo in presenza di un tentativo di adattare Artaud ai limiti del palcoscenico. Le teorie di Artaud, secondo Kilroy, suggeriscono un'apertura al dialogo aperto a proposito dei differenti modi di intendere il teatro, piuttosto che fornire un progetto. Dialogo che per l'appunto è riscontrabile in *The Madame MacAdam Travelling Theatre*. Kilroy parla di «the uneasy authority of language in the drama, a competitiveness between the information of speech and the information of action», invitando ad una «retreat or partial retreat from language», una formula all'interno della quale viene dunque ricercato un necessario compromesso.

³¹¹ Cfr. Id., *The Madame MacAdam Travelling Theatre*, cit., pp. 24-25.

³¹² La visione artaudiana di Rabe di un teatro che può scongiurare il pericolo scaturisce da un evento particolare: da giovane il personaggio si assunse la responsabilità dell'incendio del negozio di suo padre, manifestando in modo plateale il proprio senso di colpa.

³¹³ Per Artaud, ciò è legato alla sua convinzione «che nella cosiddetta poesia esistano forze vive, e che l'immagine di un delitto presentata in condizioni teatrali adeguate sia per lo spirito infinitamente più terribile della realizzazione di quello stesso delitto. Cfr. Antonin Artaud, *Il teatro e la crudeltà* (1933), in Id., *Il Teatro e il suo Doppio*, Einaudi, Torino, 1978, p. 201.

³¹⁴ Cfr. Jacques Derrida, *Il teatro della crudeltà e la chiusura della rappresentazione* (1966), in Id., *La scrittura e la differenza*, Einaudi, Torino, 1990, p. 323.

decisamente agli antipodi della concezione di Madame MacAdam che attribuisce il ruolo principale alla sfera linguistica, testuale del teatro. La fisicità, come componente essenziale della visione del teatro di Rabe, deriva dal suo desiderio di andare oltre i limiti del linguaggio, ancora con Derrida: «[Artaud promette l'esistenza] di una parola che è corpo, di un corpo che è un teatro, di un teatro che è un testo, perché non è più asservito ad una scrittura più antica di lui, a qualche archi-teatro o archi-parola»³¹⁵.

La descrizione che Rabe fa di una pièce che vorrebbe mettere in scena include l'adozione di ogni maschera possibile:

Curtain goes up, a man's skull opens up and we see the inside. All these creatures parade and dance. Such costumes, you've never seen the like, raging colours, material like metal and fur, all pouring out of this skull. Then it all ends, this play or whatever, this play ends in a great red hunt. The hunting down of these creatures, actors carrying long, pointed spears, see. And sound, yes, drums but also strange instruments like horns or bugles but different, whistles and conches. [...] I want to play the hunter and the hunted at the same time³¹⁶.

Madame MacAdam descrive Rabe come «a superb actor»³¹⁷ who «is constantly looking for the impossible, perfect performance»³¹⁸, una forma di teatro che non sia una rappresentazione del reale, ma vita stessa che vada al di là dei limiti della rappresentazione³¹⁹. Rabe ricorda di essersi unito alla compagnia dopo aver sentito parlare Madame MacAdam a proposito di teatro: «it was the way she talked. She made it sound as if theatre could heal everything, make it whole again», ma mostra ormai di essere disilluso rispetto alle capacità del teatro, «well

³¹⁵ Cfr. Jacques Derrida, *Artaud: la parole soufflée* (1965), in Id., *La scrittura e la differenza*, cit., p. 226.

³¹⁶ Cfr. Thomas Kilroy, *The Madame MacAdam Travelling Theatre*, cit., p. 40. Va sottolineato che l'idea di un palcoscenico come metafora di ciò che sta dentro il pensiero dell'uomo è stata già impiegata da Samuel Beckett in *Endgame*, sebbene in un modo sostanzialmente differente e meno esplicito. Vi sono somiglianze ancora più evidenti tra l'ideale di performance per Rabe e la descrizione del modo di concepire il teatro fornita da Artaud in *Theatre of Cruelty*: «Propongo perciò un teatro in cui immagini fisiche violente frantumino e ipnotizzano la sensibilità dello spettatore travolto dal teatro come da un turbine di forze superiori. Un teatro che, abbandonando la psicologia, racconti lo straordinario, metta in scena conflitti naturali [...] Un teatro che provochi *trances* come le danze dei dervisci e degli Aissaua, e che si rivolga all'organismo con strumenti precisi, gli stessi applicati dalle musiche terapeutiche di certe tribù». Cfr. Antonin Artaud, *Basta con i capolavori* (1933), in Id., *Il Teatro e il suo Doppio*, cit., p. 199.

³¹⁷ Cfr. Thomas Kilroy, *The Madame MacAdam Travelling Theatre*, cit., p. 57.

³¹⁸ *Ivi*, p. 65.

³¹⁹ Cfr. Jacques Derrida, *Il teatro della crudeltà e la chiusura della rappresentazione* (1966), in Id., *La scrittura e la differenza*, cit., p. 301: «il teatro della crudeltà non è una rappresentazione. È la vita stessa in ciò che essa ha di irrepresentabile. La vita è l'origine non rappresentabile della rappresentazione».

where is it, then? This great fucking theatre of transformation?»³²⁰. Ciò suggerisce un ulteriore elemento di dibattito proposto dai due personaggi della performance: la compiutezza che Madame MacAdam attribuisce al teatro è basata sulla constatazione dell'imperfezione umana, piuttosto che su un impossibile tentativo di andare al di là della vita reale; come lei stessa dice a Rabe, il teatro è «built upon human error and human frailty [...] It is built upon patience with what actually exists. Not some cloud-cuckoo-land. If we bear witness to the steady pulse of the world there is no miracle which we may not accomplish upon the stage»³²¹.

Madame MacAdam sottolinea a tal proposito il ruolo essenziale di Lyle Jones agli occhi di Rabe, profondamente convinto che Lyle Jones rappresenti tutto ciò che vi è di falso nel teatro. Ella suggerisce a Rabe che potrebbe imparare l'importanza della «playfulness»³²² semplicemente osservando Lyle Jones recitare; alla fine della performance, del resto, è proprio la capacità di quest'ultimo di dar vita alle cose attraverso la propria recitazione che risolve le sorti della compagnia e le consente di rimettersi in viaggio. Il suo trionfo si realizza nel momento in cui, profondamente sorpreso dalla sua maschera di autorità, riesce a placare e disperdere una folla inferocita declamando un monologo tratto dal *Coriolano* di Shakespeare³²³; un discorso che termina in modo molto significativo ai fini della nostra analisi: «there is a world elsewhere»³²⁴. Madame MacAdam interpreta quest'evento come «the final rending of the curtain. We have passed into another dimension!»³²⁵, la pericolosa e sconcertante dimensione in cui il teatro sembra plasmare gli eventi della vita quotidiana.

³²⁰ Cfr. Thomas Kilroy, *The Madame MacAdam Travelling Theatre*, cit., p. 18.

³²¹ *Ivi*, p. 37.

³²² *Ivi*, p. 39.

³²³ *Ivi*, p. 69. Si tratta di una versione del discorso tenuto da Coriolano in risposta all'accusa di essere un traditore: «**Lyle Jones:** (*forward, great voice, Roman orator. There is immediate total silence*) Knowest thou me yet? / You common cry of curs, whose breath I hate / As reek a' the rotten fens, whose loves I prize / As the dead carcasses of unburied men / That do corrupt the air – What would you have, / You curs? Hence! Begone!»

³²⁴ Cfr. William Shakespeare, *Coriolanus*, in William George Clarke e William Aldis Wright (a cura di), *William Shakespeare, The Plays and Sonnets*, Vol. II, Encyclopædia Britannica, Chicago, 1996, p. 376.

³²⁵ Cfr. Thomas Kilroy, *The Madame MacAdam Travelling Theatre*, cit., p. 70.

Nel corso della performance assistiamo ad una innumerevole serie di travestimenti sia da parte degli attori della compagnia che da parte degli abitanti di Mullingar, che rendono in tal modo estremamente difficile il riconoscimento dei rispettivi ruoli.

Secondo il critico teatrale Anthony Roche, Kilroy «uses theatrics and tranvestism as a means of interrogating questions of identity»³²⁶, instaurando di fatto un esplicito parallelismo tra le modalità di costruzione del Sé del personaggio sul palcoscenico e quelle usate dall'individuo nella vita reale.

L'Io multiforme e sfaccettato dell'attore rappresenta, per la Field Day Theatre Company, un modo di intendere l'identità nel suo complesso: così come l'attore deve essere in grado di indossare maschere e costumi differenti, allo stesso tempo l'identità nazionale deve sperimentare altre possibilità di significazione, deve poter attraversare un continuo processo performativo.

The Madame Macadam Travelling Theatre è soprattutto rappresentazione dell'incontro tra gli attori inglesi e gli abitanti irlandesi del piccolo villaggio, che è al contempo incontro tra culture e identità in conflitto, da cui scaturiscono uno scambio e un confronto che conducono ad un reciproco mutamento nella percezione del Sé e dell'Altro: i pregiudizi e gli stereotipi vicendevoli vengono intaccati dalle dinamiche e dagli intrecci che nascono sulla scena.

L'incontro - scontro tra culture in opposizione si trasforma in dialogo e ciò avviene anche, e soprattutto, per merito del teatro, che non deve mirare alla perfezione della forma, agli standard di assoluta accuratezza, alla stabilità, ma, al contrario, deve essere aperto alla mutazione, deve saper adattarsi al divenire continuo della realtà.

Il *board of directors* della Field Day Theatre Company crede profondamente nelle potenzialità performative della pratica teatrale, che ha la capacità di produrre confronti, trasformazioni, riconciliazioni; ed effettivamente le “prime” delle performance della compagnia che si tenevano quasi sempre a Derry - città

³²⁶ Cfr. Anthony Roche, *Contemporary Irish Drama*, cit., p. 209.

simbolo insieme a Belfast delle divisioni religiose, politiche e culturali dell'Ulster - erano occasioni d'incontro e avvicinamento per tutte le diverse anime delle due comunità in conflitto (unionisti, nazionalisti, cattolici, protestanti)³²⁷.

Va ricordato, inoltre, che le performance della Field Day Theatre Company non venivano per lo più rappresentate nei tradizionali palcoscenici teatrali, ma in luoghi pubblici come le Guild Hall (Derry³²⁸) o gli auditorium delle scuole (Enniskillen), tutti spazi di particolare rilevanza sociale all'interno dei quali è possibile un'interazione più diretta col pubblico.

L'originalità dei palcoscenici scelti per allestire le proprie performance, la rapidità e relativa facilità con cui venivano montati e rimontati i set, la variabilità – e in certi casi anche la precarietà – dei cast per la messinscena, sono tutti elementi che contraddistinguono una forma di teatro itinerante, pratica teatrale che in Irlanda vanta diversi precedenti, il più noto dei quali è sicuramente quello della compagnia diretta da Anew McMaster³²⁹, che annovera tra i suoi membri anche Harold Pinter. Quest'ultimo racconta la propria esperienza come «first proper job on the stage»³³⁰ in un modo che richiama per molti aspetti l'esperienza della compagnia di Mamdam MacAdam e di conseguenza quella della Field Day Theatre Company:

The people came down to see him. Mac travelled by car, and sometimes some of us did too. But other times we went on the lorry with the flats and props, and going into Bandon or Cloughjordan would find the town empty, asleep, men sitting upright in dark bars, cow-pads, mud, smell of peat, wood, old clothes. We'd find digs; wash basin and jug, tea, black pudding, and off to the hall, set up stage on trestle tables, a few rostra, a few drapes, costumes out of the

³²⁷ Cfr. Marilyn J. Richtarik, *Acting Between the Lines: The Field Day Theatre Company and Irish Cultural Politics 1980–1984*, cit., p. 53-55: «People came from both sides of the border, including Monaghan and Sligo [...] the occasion of the Derry opening was one that “belonged” to Irish theatre as a whole ,and was executed in the manner which united the nation on a cultural level».

³²⁸ Nel caso di Derry ciò avveniva in maniera quasi obbligata poiché la città era sprovvista di un proprio teatro stabile e intenzione della Field Day era proprio la nascita e lo sviluppo di un teatro locale.

³²⁹ Stephen Rea ricorda come ciò gli desse «pleasure to go to towns where people would say: “You’re the first professional production we have had since Anew McMaster was here thirty years ago». Cfr. Luke Gibbons e Kevin Whelan, *In Conversation with Stephen Rea: 2 February 2001, Yale University*, cit., p. 9.

³³⁰ Harold Pinter ha girato l'Irlanda con la compagnia di Anew McMaster per due anni all'inizio degli anni Cinquanta; un estratto dei suoi ricordi di quel periodo è contenuto nel programma di sala della prima produzione di *The Madame MacAdam Travelling Theatre*. Cfr. Harold Pinter, *Mac*, in *The Madame MacAdam Travelling Theatre*, Programma di sala per la Prima, The Field Day Theatre Company, Derry, p. 6.

hampers, set up shop, and at night play, not always but mostly, to a packed house (where had they come from?); people who listened, and who waited to see him, having seen him before, and been brought up on him³³¹.

In *The Madame MacAdam Travelling Theatre* la componente itinerante, già ampiamente descritta, è sottolineata soprattutto dal “van” - il carrozzone - che rappresenta il dispositivo teatrale più importante della performance³³². Barbara Hayley sottolinea il significato metateatrale della costruzione del set attraverso il *van*:

theatre itself is used as the enabling metaphor, and in a simple yet powerful device, Kilroy finds a physical embodiment of this metaphor, the travelling theatre itself. It is a van, whose sides can open or close both ways, towards or away from us as audience. At times, if the far side is closed, we are the only audience of the action. At other times, both sides are open. We are backstage, behind the actors, as when they perform a “Hibernian melodrama” about Robert Emmett, the Irish patriot, and his beloved, Sarah Curren. [...] The restricted yet potentially unlimited stage space of the van, whether closed or open, signifies the closed world within, as supposed to the supposedly *real* world outside. We are forced to question the distinction between those worlds [...] As with Jacobean drama, we are never allowed to forget that we are in the theatre³³³.

Alla luce di tali considerazioni, la scelta di un teatro itinerante da parte della Field Day Theatre Company - mirabilmente traslata nella performance della compagnia di Madame Macadam - ha un valore ben preciso: l’errare permette di riconsiderare il significato dei confini geografici in quanto luoghi di separazione fisica e culturale; una volta attraversati e violati si trasformano in luoghi di dialogo e ibridazione. La città di Derry, zona di frontiera tra l’Irlanda del Nord e la Repubblica, da sempre simbolo di divisioni e di nette separazioni, si trasforma in soglia di passaggio quasi evanescente, aperta a transiti e attraversamenti. Diviene uno spazio culturale comune, un “terzo spazio” in cui è finalmente

³³¹ *Ivi*, p. 7.

³³² Kilroy scrive a proposito del suo modo d’intendere il teatro: «as a playwright I think I’ve been carrying on a resistance to the limiting effects of stage space and in particular to the limited tolerance which the physical nature of the theatre imposes upon an audience». Cfr. Thomas Kilroy, *From Page to Stage*, in Jacqueline Genet e Wynne Hellegouarc’h (a cura di), *Irish Writers and Their Creative Process*, Colin Smythe, Buckinghamshire, 1996, p. 61.

³³³ Cfr. Barbara Hayley, *Self-Denial and Self-Assertion in Some Plays of Thomas Kilroy: The Madame MacAdam Travelling Theatre*, in Jacqueline Genet e Elisabeth Hellegouarc’h (a cura di), *Studies on the Contemporary Irish Theatre*, cit., p. 51.

possibile praticare il dialogo e l'ascolto, in cui le identità perdono consistenza diventando fluide e contaminandosi nella speranza che si realizzi un'ibridazione continua e costruttiva.

Tra le opere della Field Day Theatre Company *Translations* di Brian Friel - che sarà oggetto d'indagine approfondita nel prossimo capitolo - è sicuramente quella in cui tale dinamica viene maggiormente messa in luce e sviscerata.

III

LINGUAGGI E TRADUZIONI

The entire search is *about* “home” because home is the only place where language can be used successfully, when the story can and must be told. But because the internal exile and the simultaneous sense of being outside, or beside, oneself, language remains, in Joyce’s terms, “so familiar and so foreign”,³³⁴.

Richard Pine, *The Diviner*

Nell’ambito del tentativo di riconfigurazione dell’*Irishness* portato avanti dalla Field Day Theatre Company, la lingua assume un ruolo cruciale.

“La lingua è la casa dell’essere”, nulla appare più calzante delle parole di Martin Heidegger - riportate non a caso nelle note introduttive del programma di sala di *Translations* - per iniziare una riflessione sul ruolo del linguaggio nella determinazione delle identità e sulle capacità della traduzione linguistica, ma anche e soprattutto culturale, di disarticolare e riposizionare tali identità.

La lingua ha da sempre rappresentato un elemento costitutivo delle identità nazionali: durante il periodo di formazione degli Stati-Nazione infatti parlare una lingua comune era considerato chiaramente un elemento imprescindibile per l’esistenza stessa della Nazione (si veda a tal proposito il testo di Ernest Renan *Che cos’è una nazione?*).

Nel caso specifico dell’Irlanda poi il gaelico ha per lungo tempo rappresentato un elemento forte a partire dal quale marcare la distinzione tra i “nativi” irlandesi e la comunità britannica presente nell’isola. Parlare gaelico significava far parte della comunità nazionale, “essere a casa” appunto, mentre star fuori dai confini della lingua madre voleva spesso dire vivere in esilio, non reale ma metaforico³³⁵.

³³⁴ Cfr. Richard Pine, *The Diviner The art of Brian Friel*, University College Dublin Press, Dublino, 1999, p. 13.

³³⁵ In un’intervista del 1982 di Fintan O’Toole, Friel si sofferma più volte sul significato del termine “home” per il progetto della Field Day Theatre Company. O’Toole suggerisce che il senso dell’esilio che Friel conosce bene come uomo del Nord, ma di background nazionalista, gli conferisce «access as an artist to a more fundamental and widespread sense of alienation». Friel sottolinea la contraddizione intrinseca che una situazione del genere comporta per la Field Day Theatre Company: «the contradiction [...] is that we are trying to make a home. [...] we aspire to a home condition in some way. We don’t think that exile is practical. We think that exile is miserable in fact. And that’s what’s constantly being offered to us, particularly in the North, and this is one of the problems for us, is that we are constantly being offered the English home; we have been educated by the English home and we have been pigmented by an English home. [...] And the rejection of all that, and the rejection into what, is the big problem». Cfr. Brian Friel, *In Interview with Fintan O’Toole (1982)*, in Christopher Murray (a cura di), *Brian Friel: Essays, Diaries, Interviews 1964-1999*, Faber and Faber, Londra/New York, 1999, p. 112.

Tutto ciò fin quando la lingua inglese, a partire dalla seconda metà dell'Ottocento, inizia a soppiantare - prima solo in parte poi quasi del tutto - la lingua gaelica, generando non pochi problemi di coabitazione linguistica, sociale e politica, costringendo gli irlandesi a trovare forzatamente una nuova “casa dell'essere” all'interno di quella lingua che sarà ribattezzata Hiberno-English³³⁶.

Il mutamento dovuto allo *split* linguistico subito dagli irlandesi nel corso del XIX secolo è ben espresso dalla formula “divided mind”³³⁷ utilizzata da Thomas Kinsella a proposito del nuovo modo di pensare del popolo irlandese diviso tra le due strutture linguistiche, ma per certi aspetti anche cognitive, dell'inglese e del gaelico irlandese.

Tutto ciò assume ancora più valore se consideriamo che è proprio all'interno della lingua che nascono e si strutturano quei pregiudizi e stereotipi, quelle generalizzazioni sommarie e dicotomie oppositive che sono alla base delle divisioni settarie e del conflitto dell'Ulster. Ed è dunque all'interno di questo spazio performativo che, secondo la Field Day Theatre Company, occorre intervenire per smontare e disarticolare tali dinamiche e per proporre una nuova cartografia linguistica che, piuttosto che escluderla, faccia della differenza la propria cifra.

³³⁶ Quando gli inglesi giungono in Irlanda vengono estromessi dallo sviluppo della lingua inglese che continua nella madrepatria, cosicché le forme di inglese che utilizzano divengono le uniche che essi e i loro discendenti continueranno ad utilizzare per secoli (indubbiamente influenzati dal gaelico irlandese) nonché quelle che cominciano a diffondersi nella comunità irlandese “nativa”. L'Hiberno-English pertanto conserva molte forme dell'inglese antico miste a costruzioni verbali del gaelico d'Irlanda. Come fa notare Brian Friel, la simultanea forma di possesso e spoliazione che questa particolare situazione linguistica richiama è al centro dell'analisi politico-culturale della Field Day Theatre Company: «There will be no solution until the British leave this island, but even when they have gone, the residue of their presence will still be with us. This is an area that we still have to resolve, and that brings us back to the question of language for this is one of the big inheritances we have received from the British. In fact twenty miles from where we are sitting, you can hear very strong elements of Elizabethan English being spoken every day. [...] We must continually look at ourselves, recognize and identify ourselves. We must make English identifiably our own language». In altri termini, Friel considera gli irlandesi implicati nel tentativo di sentirsi a casa pur utilizzando la lingua inglese. Cfr. Brian Friel, *In Interview with Paddy Agnew (1980)*, in Christopher Murray (a cura di), *Brian Friel: Essays, Diaries, Interviews 1964-1999*, cit., p. 87.

³³⁷ Thomas Kinsella, che a tale proposito propone anche l'espressione “dual tradition”, ha indagato gli effetti subiti dagli scrittori irlandesi dallo spossessamento della lingua irlandese. Cfr. Thomas Kinsella, *The Divided Mind*, in Seán Lucy (a cura di), *Irish Poets in English: The Thomas Davis Lectures on Anglo-Irish Poetry*, Mercier Press, Dublino/Cork, 1973, e Thomas Kinsella, *The Dual Tradition: An Essay on Poetry and Politics in Ireland*, Carcanet, Manchester, 1995.

In un contesto conflittuale come quello nord-irlandese in cui ad essere contestata è la legittimità stessa dello Stato, le questioni della lingua e delle identità che su di essa si strutturano si sposano metaforicamente e non solo con quelle dello spazio vitale, del possesso di un territorio ben delimitato e visto come la propria sicura dimora. In un quadro del genere, risulta subito evidente come la traduzione nelle sue varie declinazioni diviene una categoria performativa fondamentale, e in un certo senso obbligata per qualsivoglia tentativo (politico, culturale, legale etc.) di risoluzione della crisi in atto.

La traduzione intesa come performance suggerisce di evitare di pensare la lingua in termini di staticità e chiusura della significazione (come ci ricorda il personaggio di Hugh in *Translations* a proposito della necessità di rinnovare le immagini del passato racchiuse nella lingua), e ci invita a guardare all'universo linguistico in termini di processo, di dinamiche in costante evoluzione. In ciò un aiuto ci giunge proprio dai *translations studies* che sulla base del *cultural turn* degli ultimi trent'anni, hanno dato enorme importanza agli aspetti contestuali della pratica linguistica sia in termini di studi filogenetici sul linguaggio sia, soprattutto, per quel che concerne il processo stesso della traduzione.

Alla luce degli studi di André Lefevere, Susan Bassnett, George Steiner - vero e proprio ispiratore della messinscena di Friel - risulta davvero difficile parlare ancora oggi di testo originale, filiazione e testo tradotto. Naturalmente restano primari alcuni problemi quali l'equivalenza, la traducibilità o l'intraducibilità di un determinato testo da una lingua all'altra; ma tali questioni vanno riconsiderate e ridefinite alla luce di nuove teorie che guardano al processo della traduzione in termini di negoziazione ed in certi casi addirittura di manipolazione o vera e propria riscrittura.

Tale concetto ci introduce all'altro grande mutamento nell'approccio allo studio della lingua - di cui indubbiamente risentono i membri della Field Day Theatre Company - rappresentato dagli studi post-coloniali portati avanti tra gli altri da Edward Said, Homi Bhabha, Gayatri Spivak: le loro analisi rivoluzionano il modo di concepire la relazione colonizzatore-colonizzato a partire proprio da un

nuovo modo di guardare alla componente linguistica tale da sovvertire le relazioni di potere dominante-dominato, centro-periferia. Ciò che a prima vista potrebbe apparire come un'operazione limitata soltanto ad alcuni ambiti specifici di applicazione quali quelli post-coloniali, risulta invece un gesto determinante per riconsiderare la natura e la posizione del soggetto post-moderno nel suo rapporto con l'Altro da Sé.

Tali suggestioni vengono ampiamente recepite da Braian Friel e dalla Field Day Theatre Company che in *Translations* si interrogano sul reale peso della lingua nella determinazione dei rapporti di potere/sapere e parallelamente sulla capacità della stessa lingua di capovolgere e decostruire tali relazioni, o in altri termini «to mine the foundations of the social structure and to expose the lies, or fictions, which hold it together»³³⁸.

Linguaggio per la Field Day Theatre Company, e soprattutto per Brian Friel, significa tra le altre cose capacità di intervento sulla scena politica, gesto performativo di trasformazione, “hybrid moment” con Homi Bhabha, attraverso cui lo scrittore interpreta e traduce il senso della realtà. Per dirla con Richard Pine:

the use of language, in pamphlets, plays and poetry, to influence politics, to examine received ideology and traditions, to analyse history, to articulate cultural viewpoints which spring from the deep structures and which identify both cultural and political difference, is typical of the process which Declan Kiberd calls “inventing Ireland” – in the dual sense of inventing as both the discovery of extant thought and the proposal of future thought³³⁹.

Lavorare politicamente sulla lingua, tradurre per eccesso di significazione dando spazio alle differenze culturali sono le due direttrici rintracciabili in molte opere della Field Day Theatre Company. In particolare *Translations* - proprio per il suo focalizzare l'attenzione sulla traduzione come etica della differenza problematizzando la dimensione linguistica in quanto fondamento dell'*Irishness* - rappresenta il culmine della riflessione sul e del processo di riformulazione dell'identità irlandese portato avanti dalla compagnia di Derry. Sarà soprattutto

³³⁸ Cfr. Richard Pine, *The Diviner The art of Brian Friel*, cit., p. 22.

³³⁹ *Ivi*, p. 19.

attraverso un'approfondita disamina di questa messinscena che potremo verificare la reale consistenza dell'esperimento proposto dalla Field Day Theatre Company.

III.1 Tradurre lingue, tradurre culture

every act of communication between human beings takes on the shape of an act of translation
[...] All dialogue is a proffer of mutual cognizance and a strategic redefinition of self ³⁴⁰

George Steiner, *Extraterritorial*

Cosa implica l'atto di tradurre da una lingua all'altra? Come si pone la traduzione in rapporto al concetto di cultura? È possibile rintracciare un'etica della traduzione che valorizzi le differenze linguistiche, e quindi culturali, piuttosto che annullarle? Che mutazioni subisce l'identità nelle sue varie sfaccettature nel corso del processo della traduzione?

Questi interrogativi racchiudono in gran parte il senso della riflessione proposta dalla Field Day Theatre Company con la messinscena di *Translations* che, lungi dal configurarsi come un lamento funebre per il declino della lingua e della cultura gaelica, rappresenta una raffinatissima analisi teorico-pratica sulla categoria della traduzione culturale alla luce dei nuovi contributi teorici che nella seconda metà del Novecento hanno contraddistinto questo specifico campo di ricerca.

Fatta questa premessa, è a Walter Benjamin che dobbiamo le prime intuizioni fondamentali e per certi aspetti rivoluzionarie in merito alla teoria della traduzione. Un ottimo punto di partenza ai fini del nostro discorso è quindi il saggio su *Il compito del traduttore* (1923): in esso il filosofo tedesco parla di traduzione come "sopravvivenza" dell'originale e come espressione del rapporto più intimo tra le lingue, la cui affinità non consiste tanto in una somiglianza, quanto nella condivisione di qualcosa accessibile soltanto alla totalità delle loro intenzioni, in altre parole, in quella che lui definisce la pura lingua. Per rendere più chiaro il suo concetto, è opportuno fare riferimento alla metafora da lui adottata in questo saggio, che recita:

³⁴⁰ Cfr. George Steiner, *Extraterritorial: Papers on Literature and the Language Revolution*, Faber and Faber, Londra, 1972, pp. 27 e 72.

Come i frammenti di un vaso, per lasciarsi riunire e ricomporre devono susseguirsi nei minimi dettagli, ma non perciò somigliarsi, così invece di assimilarsi al significato dell'originale, la traduzione deve amorosamente, e fin nei minimi dettagli, ricreare nella propria lingua il suo modo di intendere, per fare apparire così entrambe – come i cocci frammenti di uno stesso vaso – frammenti di una lingua più grande³⁴¹.

E anche se la traduzione non può rivelare fino in fondo questo rapporto segreto e intimo fra le lingue, secondo Benjamin, essa può almeno rappresentarlo attraverso il rinnovamento dell'originale. Il vanto maggiore per una traduzione, secondo la prospettiva dello studioso tedesco, non è dunque quello di “leggersi come un originale della sua lingua”, piuttosto quello di non coprire l'originale, non fargli ombra, ma lasciare cadere su di essa la luce di quella che lui considera la lingua della verità, la pura lingua nascosta in ogni traduzione.

La suggestiva riflessione di Benjamin troverà un seguito nel pensiero dei successivi teorici, anche se con molta difficoltà si riuscirà ad applicare nella prassi della traduzione un tale principio di “purezza” e “trasparenza”, soprattutto laddove, come nel caso irlandese, la traduzione comporta l'attraversamento di culture differenti e separate da secolari lotte di potere e sottomissione, in cui, come vedremo, la traduzione diventa metafora e condizione esistenziale.

Fino agli anni Cinquanta, la teoria della traduzione è caratterizzata da interventi isolati che non riescono a trasformare questo campo di studi in una vera e propria scienza.

A partire dagli anni Sessanta con la Scuola di Tel Aviv guidata da Itamar Even-Zohar e Gideon Toury, per proseguire negli anni Settanta con George Steiner e il suo fondamentale lavoro *After Babel* (1975) - non a caso testo di riferimento di Brian Friel per la stesura di *Translations* - la traduzione inizia ad essere interpretata come fenomeno di comunicazione interculturale e sociale, dando dunque notevole importanza al contesto sociale e culturale delle lingue da e verso cui si traduce.

³⁴¹ Cfr. Walter Benjamin, *Il compito del traduttore* (1923), in Renato Solmi (a cura di), *Angelus Novus*, Einaudi, Torino, 1995, p. 49.

La traduzione, come osserva Even-Zohar, non è un fenomeno la cui natura e i cui limiti sono prestabiliti, ma un'attività che dipende dalle relazioni che si stabiliscono all'interno di un certo sistema culturale e, si potrebbe aggiungere, tra sistemi culturali diversi. L'opera di Even-Zohar proietta certamente la dimensione della traduzione verso orizzonti più ampi e non meramente linguistici. In altre parole ci si comincia a render conto che la traduzione non è più una mera attività filologica, la cui difficoltà consiste nell'individuare il corrispettivo linguistico di una parola in un'altra lingua, ma un'attività che comporta scelte, responsabilità e coscienza culturale oltre che individuale.

George Steiner fa notare in *After Babel* come la traduzione sia formalmente e praticamente implicita in ogni atto di comunicazione, nell'emissione e nella ricezione di ogni singolo atto di significazione, sia nel più ampio senso semiotico, sia negli scambi più specificamente verbali. Capire significa decifrare. La percezione dell'intenzione di significare è una traduzione. Di conseguenza, i mezzi e i problemi essenziali dell'atto della traduzione a livello di struttura e di esecuzione, sono tutti presenti negli atti del discorso, della scrittura, e della codificazione pittoriale all'interno di qualsiasi lingua.

È merito di André Lefevere l'aver identificato ufficialmente l'ambito di studi che riguarda i problemi derivanti dalla produzione e dalla descrizione delle traduzioni coniando nel 1976 l'espressione "translations studies", e dando loro una dignità scientifica pari a quella della letteratura comparata e della la stessa linguistica.

Del 1980 è il volume *Translation Studies* di Susan Bassnett, che per certi aspetti istituzionalizza il campo degli studi sulla traduzione attraverso una disamina dell'evoluzione storica delle teorie relative e un'analisi delle problematiche specifiche legate alla pratica del tradurre.

Non mancano poi gli studi sulle implicazioni ideologiche e "manipolative" della traduzione come *The Manipulation of Literature* (1985) di Theo Hermans, un'antologia di saggi in cui la traduzione viene considerata un genere letterario primario a disposizione delle istituzioni sociali che se ne servono per

“manipolare” una data società e costruire il tipo di cultura desiderata³⁴²; o ancora *Translation, Rewriting and the Manipulation of Literary Fame* (1992) di André Lefevere in cui l’autore propone il concetto di “rewriting” (riscrittura), per riferirsi a quei processi, inclusa la traduzione in cui il testo originale viene reinterpretato, alterato o manipolato. Secondo questa teoria, i criteri della riscrittura sono dettati dall’ideologia del traduttore – a volte anche inconsapevole – e dalla poetica predominante dell’epoca.

In questa fase la traduzione diventa vera e propria interpretazione e creazione, attraverso cui il traduttore introduce la sua voce nel testo per modificarne l’effetto che vuole comunicare alla cultura d’arrivo.

Tali riflessioni ci conducono a sottolineare come i notevoli sviluppi che si riscontrano nel campo dei *translation studies* si rispecchino naturalmente in un altrettanto nuovo modo di considerare il ruolo del traduttore in termini sia culturali che politici.

Per Tejaswini Niranjana «[t]he post-colonial translator must be wary of essentialist anti-colonial narratives; in fact, s/he must attempt to deconstruct them, to show their complicity with the master-narrative of imperialism»³⁴³.

Michel Serres sostiene che il traduttore debba assumere la posizione del “parassita” – al centro del flusso di significazione che scorre da una cultura all’altra³⁴⁴. Sulla stessa falsariga, Michael Cronin, proprio prendendo spunto dagli studi di Serres, rileva un’ambiguità nell’immagine del parassita, affermando: «is a key to the ambivalence felt towards translation itself. The parasite feeds on another organism, breaks it down, destroys it. It is the symbol

³⁴² Cfr. Theo Hermans, *The Manipulation of Literature*, Croom Helm, Beckenham, 1985, pp. 10-11. Questo testo diventerà il manifesto di quella che verrà definita la scuola dei manipolatori - di cui tra gli altri fa parte anche André Lefevere - i cui affiliati condividono, come dichiarerà Theo Hermans nell’introduzione: «a view of literature as a complex and dynamic system; a conviction that there should be a continual interplay between theoretical models and political case studies; an approach to literary translation which is descriptive, target-organized, functional and systemic; and an interest in the norms and constraints that govern the production and reception of translations, in the relation between translation and other types of text processing, and in the place and role of translations both within a given literature and in the interaction between literatures».

³⁴³ Cfr. Tejaswini Niranjana, *Siting Translation: History, Post-Structuralism, and the Colonial Context*, University of California Press, Berkeley/Los Angeles, 1992, p. 167.

³⁴⁴ Cfr. Michel Serres, *The Parasite*, The John Hopkins University Press, Baltimora/Londra, 1982, pp. 42-43..

of aggression, rot, decay. The parasite also transforms, recycles and ensures the continuity of the cycle of life»³⁴⁵.

Da una lettura di questo tipo trapela che l'atto del tradurre si configura come continuo "attraversamento" di confini e di soglie anche all'interno del più semplice e quotidiano atto di comunicazione.

E allora il traduttore si pone nei termini di Umberto Eco come negoziatore tra una cultura di partenza e una di arrivo³⁴⁶ e l'atto della traduzione diviene a sua volta processo di negoziazione

La traduzione è, o dovrebbe essere, per antonomasia un'eterologia, una pratica attraverso cui ci si relaziona con l'Altro, un atto performativo che se da una parte ospita l'alterità all'interno del Sé, dall'altra rende l'Altro ben visibile e udibile. Paul Ricoeur afferma «[translation] is really a matter of living with the other in order to take that other to one's home as a guest»³⁴⁷. D'altronde Maurice Blanchot asserisce «la traduzione non è affatto destinata a far sparire la differenza di cui essa è, al contrario, il gioco»³⁴⁸.

Antoine Berman dà un'idea della posta in gioco implicata nel fondamentale rapporto che intercorre tra la traduzione e l'Altro: «translation is not mere mediation: It is a process in which our entire relation to the Other is played out.»³⁴⁹ Moreover, he holds that "we must go through the experience [épreuve] of translation, incessantly»³⁵⁰.

³⁴⁵ Cfr. Michael Cronin, *Translating Ireland: Translation, Languages, Cultures*, Cork University Press, Cork, 1996, p. 143.

³⁴⁶ Cfr. Umberto Eco, *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*, Bompiani, Milano, 2003, p. 12. Il libro nasce da una serie di conferenze e seminari tenuti a Toronto, a Oxford e all'Università di Bologna, e più che proporsi l'elaborazione di una teoria generale della traduzione, cerca piuttosto di «mantenere il tono di conversazione» prendendo le mosse «da esperienze concrete e personali» essendo egli stesso traduttore e autore tradotto.

³⁴⁷ Cfr. Paul Ricoeur, *Reflections on a New Ethos for Europe*, in Richard Kearney (a cura di), *Paul Ricoeur: The Hermeneutics of Action*, Sage, Londra, 1996, p. 5. L'autore pensa alla traduzione come un possibile modello di integrazione per l'Europa, considerando il fatto che la traduzione è essenzialmente un atto di ospitalità.

³⁴⁸ Cfr. Maurice Blanchot, *Sulla traduzione* (1971), «Aut Aut», n. 189-190, Maggio-Agosto 1982, p. 99.

³⁴⁹ Cfr. Antoine Berman, *The Experience of the Foreign: Culture and Translation in Romantic Germany*, State University of New York, New York, 1992, p. 180.

³⁵⁰ Ibidem.

Quindi, l'esperienza della traduzione è di estrema difficoltà; non a caso Jacques Derrida parla con voluto paradosso del «compito necessario e impossibile della traduzione»³⁵¹. Lette in tal modo, queste due affermazioni suggeriscono che ogni relazione con l'Altro è un compito necessario e impossibile, e che tale dinamica è intrinseca a qualsivoglia processo di traduzione. Detto altrimenti, se da un lato la traduzione è un impegno continuo per il riconoscimento dell'Altro, dall'altro ci rende consapevoli dell'impossibilità di comprenderlo appieno. Questo paradosso e quest'ambivalenza presenti nel cuore del processo della traduzione generano una difficile etica di quest'ultima: la necessità per il traduttore di produrre una traduzione che “restituisca” le differenze, per dirla con George Steiner³⁵². Teoricamente, tale traduzione è quella in cui si riesce a raggiungere un precario equilibrio tra l'intelligibilità interna e l'alterità del testo straniero. In pratica, come nota Lawrence Venuti, questa traduzione ideale è costantemente sotto la minaccia «of being hollowed out» dal momento che, allo scopo di comunicare le differenze culturali, il traduttore deve ricorrere a:

another set of differences, basically domestic, drawn from the receiving language and culture to enable the foreign to be received there. The foreign text, then, is not so much communicated as inscribed with domestic intelligibilities and interests. [...] Hence, the domesticating process is totalizing, even if never total, never seamless or final³⁵³.

Il linguaggio usato per descrivere i processi di traduzione attinge regolarmente al vocabolario relativo al topos della casa, come, ad esempio, “addomesticamento”. In effetti, il termine addomesticamento - concetto chiave negli studi sulla traduzione - risulta fondamentale per indicare uno stile di traduzione notevolmente sbilanciato in favore delle istanze della lingua e della cultura d'arrivo. Venuti delinea questo modo di tradurre e il suo contraltare, un

³⁵¹ Cfr. Jacques Derrida, *Des Tours de Babel* (1985), in Siri Nergaard (a cura di), *Teorie contemporanee della traduzione*, Bompiani, Milano, 1995, p. 375.

³⁵² Berman aggiunge: «on the theoretical level, the *ethics of translation* consists of bringing out, affirming, and defending the pure aim of translation as such. It consists of defining what “fidelity” is». Cfr. Antoine Berman, *The Experience of the Foreign: Culture and Translation in Romantic Germany*, cit., p.5.

³⁵³ Cfr. Lawrence Venuti, *Translation, Community, Utopia*, in Id. (a cura di), *The Translation Studies Reader*, Routledge, Londra e New York, 2000, p. 468.

approccio “foreignising”, citando le indicazioni di Schleiermacher riguardo al processo della traduzione³⁵⁴:

Schleiermacher allowed the translator to choose between a domesticating method, an ethnocentric reduction of the foreign text to target-language cultural values, bringing the author back home, and a foreignizing method, an ethnodeviant pressure on those values to register the linguistic and cultural difference of the foreign text, to send the reader abroad³⁵⁵.

Il processo della traduzione si sviluppa attraverso questi continui passaggi tra riconoscimento delle specificità culturali e contemporaneo addomesticamento del testo tradotto, un equilibrio sottile tra ospitalità ed ostilità nei confronti dell’Altro - «ospitalità» detto con Derrida³⁵⁶. Ciò cui deve continuamente tendere la traduzione è, con le parole di George Steiner, una condizione in cui «the dialectic of impenetrability and ingress, of intractable alienness and felt ‘at-homeness’ remains unresolved, but expressive»³⁵⁷.

La traduzione non vive di certezze, di stabilità, di completezza, ma al contrario suggerisce continui slittamenti di senso, vuoti incolmabili, definizioni impossibili.

Rada Iveković, ad esempio, coglie perfettamente la radicalità del gesto e al contempo l’incompletezza rappresentate dall’atto del tradurre; l’autrice colloca il processo di formazione dell’identità all’interno del flusso infinito della traduzione. Nel passo che segue, Iveković sottolinea le contraddizioni e gli effetti di senso della traduzione:

Translation [...] is a vital form of resistance (through the *differential* critical expression of differences) to the hegemonic lines of imposition of *the* meaning (of a meaning), as well as a possible vehicle of power (but also its opposite). It is a whole field of degrees, nuances, divergences; a range of (im)possibilities of traversals of meaning. This is why every translation is imperfect and incomplete³⁵⁸.

³⁵⁴ Venuti fa riferimento al fondamentale saggio sulla traduzione Friedrich Schleiermacher, *Über die verschiedene Methoden des Übersetznes*, in *Abhandlungen der Königlich-Preussischen Akademie der Wissenschaften zu Berlin, Philosophische Klasse, 1812-1813*, 1816, ora in *Sämmtliche Werke. Dritte abteilung: Zur Philosophie*, vol. 2, Reimer, Berlino, 1838.

³⁵⁵ Cfr. Lawrence Venuti, *The Translator’s Invisibility: A History of Translation*, Routledge, Londra e New York, 1995, p. 20.

³⁵⁶ Cfr. Jacques Derrida, *Sull’ospitalità* (1997), Baldini&Castoldi, Milano, 2000, p. 64.

³⁵⁷ George Steiner, *After Babel: Aspects of Language and Translation*, cit., p. 413.

³⁵⁸ Cfr. Rada Iveković, *De la traduction permanente (Nous sommes en traduction) / On Permanent Translation (We are in Translation)*, «Transeuropéennes», n. 22, Primavera-Estate, 2002, pp. 121-122.

Risulta subito evidente come l'approccio proposto dalla Iveković sia in gran parte ricollegabile con quanto teorizzato da Walter Benjamin nel già citato saggio sul compito del traduttore a proposito del rapporto esistente tra ciò che egli definisce come il nucleo intraducibile e le parole traducibili del testo originale:

il rapporto del contenuto alla lingua è affatto diverso nell'originale e nella traduzione. Se essi formano, nel primo, una certa unità come il frutto e la scorza, la lingua della traduzione avvolge il suo contenuto come un mantello regale in ampie pieghe. Poiché essa significa una lingua superiore a quella che essa è, e resta quindi inadeguata rispetto al suo contenuto, possente ed estranea³⁵⁹.

Il problema sollevato da Benjamin non è da poco, ed in proposito si può fare riferimento a Paola Zaccaria, secondo cui:

Per non rischiare l'intraducibilità, e nello stesso tempo lasciare che la voce straniera affiori dentro al testo, chi traduce può scegliere di lasciare qualcosa di non tradotto, evitando per quanto possibile di proiettare o sovrapporre le categorie interpretative della lingua traducete su quella tradotta. [...] Si tratta di accettare anche l'incomprensione. [...] Se si lavora entro la consapevolezza che non sempre ci sono soluzioni e risposte esaurienti, né è sempre possibile ricreare equivalenze stilistiche e semantiche, s'imparerà ad esaltare le differenze, a mantenere sempre viva l'interazione dialogica. [...] Le traduzioni sono cartografie del contatto³⁶⁰.

Un grosso contributo per tentare di risolvere alcune delle questioni aperte nel campo degli studi sulla traduzione ci giunge dall'opera di Hélène Cixous, la cui scrittura tradisce un meticcio linguistico a metà fra lo spagnolo, il francese e l'inglese, che rappresenta una sfida alla traduzione; e la cui intenzione, come osserva Cristina Demaria in *Teorie di genere* (2003), «è mostrare una vera e propria politica della scrittura e della traduzione, dove l'elemento estraneo, straniero, incongruo viene continuamente inserito e non tradotto. [...] Nella sua stessa struttura, è quindi un testo che mette in discussione il concetto dell'originale come unità di lingua e di stile»³⁶¹.

Dei problemi connessi alla traducibilità, sia linguistica che culturale, si occupano in particolare i *post-colonial studies*. La coesistenza in uno stesso territorio, in situazioni di differenza linguistica e culturale, di discriminazione e disagio, di

³⁵⁹ Cfr. Walter Benjamin, *Il compito del traduttore* (1923), in Renato Solmi (a cura di), *Angelus Novus*, cit., p. 46.

³⁶⁰ Cfr. Paola Zaccaria, *La lingua che ospita*, Meltemi, Roma, 2004, p. 154.

³⁶¹ Cfr. Cristina Demaria, *Teorie di genere*, Bompiani, Milano, 2003, p. 137.

perdita della propria lingua e delle proprie tradizioni, di tentativi di preservare la propria memoria culturale, è certamente un fenomeno che riguarda tutte le vicende di migrazione. Ne è derivata un'evidente mescolanza di genti, di lingue, di intonazioni e inflessioni diverse, che devono coesistere e coabitare negli stessi spazi, quasi sempre in situazioni conflittuali e mai realmente pacificate. L'ibridismo linguistico che caratterizza quasi sempre i paesi colonizzati, o "post"colonizzati, è spesso frutto di negoziazioni fra due lingue – quella del colonizzatore e quella del colonizzato – ma soprattutto fra due culture molto diverse fra loro.

Questa situazione polimorfica ha certamente influito sul problema della traduzione, che in questi casi non è mai estranea a questioni di identità, resistenza, egemonia e potere. Come afferma Susan Bassnett:

translation does not happen in a vacuum, but in a continuum; it is not an isolated act, it is part of an ongoing process of intercultural transfer. Moreover, translation is a highly manipulative activity that involves all kinds of stages in that process of transfer across linguistic and cultural boundaries³⁶².

La dimensione postcoloniale è stata strettamente collegata alla questione della traduzione da Gayatri C. Spivak, la quale in un saggio dal titolo *The Politics of Translation* del 1993, si fa portavoce di una cultura subalterna e colonizzata, quella bengalese da cui proviene, e accusa la cultura occidentale di aver dato preminenza all'inglese e alle altre lingue egemoni tanto da rendere quasi impossibile il passaggio inverso, da una lingua e una cultura minoritaria ad una egemonica; traduzione che, in questo caso, è sempre più spesso caratterizzata dalla forte tendenza ad addomesticare l'estraneità e l'esoticità della lingua dell'Altro culturale, per agevolare il Sé occidentale.

Per questo, secondo Spivak, è fondamentale che un traduttore, prima di affrontare l'ardua impresa del tradurre – che sempre più spesso diventa un'operazione di ri-scrittura – si confronti innanzitutto con la specificità culturale della lingua di partenza. In modo particolare Spivak attacca le scrittrici

³⁶² Cfr. Susan Bassnett e Harish Trivedi, *Introduction: Of Colonies, Cannibals and Vernaculars*, in Id. (a cura di), *Post-Colonial Translation: Theory and Practice*, Routledge, Londra e New York, 1999, p. 2.

femministe occidentali e la loro pretesa di tradurre nella lingua del potere, l'inglese, gli scritti di femministe appartenenti a contesti culturali non europei. In questo caso la traduzione finisce con l'eliminare e l'appiattare l'identità di individui e culture politicamente meno influenti:

In the act of wholesale translation into English there can be a betrayal of the democratic ideal into the law of the strongest. This happens when all the literature of the Third World gets translated into a sort of with-it translatese, so that the literature by a woman in Palestine begins to resemble, in the feel of its prose, something by a man in Taiwan³⁶³.

Questo spiega l'uso, da parte Spivak, dell'espressione *politics of translation*, per indicare che la politica (di genere, di razza e culturale) è implicita in ogni traduzione – un processo in cui un testo si muove dalla cornice ideologica dell'autore a quella del traduttore – soprattutto quando in gioco vi sono questioni identitarie e di genere.

Quella della Spivak è la reazione ad una politica della traduzione che per secoli ha appoggiato la supremazia della cultura europea egemone, basata sulla mercificazione dei testi tradotti. Per secoli, infatti, la traduzione è stata un processo a senso unico; solo da qualche decennio la cultura occidentale ha cominciato a rivolgere la sua attenzione alla letteratura subalterna.

Inoltre, è bene sottolineare, che nel passaggio dalla fase coloniale a quella postcoloniale (se di “post” si può parlare) anche la traduzione ha assunto nuove valenze: in un contesto coloniale, questa era strumento di sopraffazione poiché dava espressione al potere del colonizzatore di assoggettare, innanzitutto linguisticamente, il colonizzato; in un contesto simile, scopo del tradurre era quello di ricondurre una realtà “aliena” all'interno dei termini imposti dalla trionfante cultura occidentale. L'idea iniziale della traduzione come copia inferiore dell'originale ben si sposava metaforicamente con l'idea della colonia come copia della madre patria, l'Originale europeo, come l'ha definito Susan Bassnett. In un contesto “post”-coloniale, dominato, così almeno ci si augura, dalla ri-costruzione identitaria delle colonie, la traduzione diventa condizione

³⁶³ Cfr. Gayatri C. Spivak, *The Politics of Translation*, in Lawrence Venuti (a cura di), *The Translation Studies Reader*, Routledge, Londra e New York, 2000, pp. 399-400.

esistenziale del colonizzato, che vive in spazi, come direbbe Homi Bhabha, di “in-betweeness”:

To that end we should remember that it is the “inter”- the cutting edge of translation and negotiation, the *in-between* space that carries the burden of the meaning of culture. It makes it possible to begin envisaging national, anti-nationalist histories of the “people”. And by exploring this Third Space, we may elude the politics of polarity and emerge as the others of our selves³⁶⁴.

Al di là delle differenti linee interpretative suggerite dagli autori citati in merito ai problemi della traduzione, ciò che ricorre come tratto comune di queste riflessioni è la visione della traduzione come processo inscindibile dal piano culturale su cui i soggetti della traduzione si stagliano e, parallelamente, la considerazione sull’assoluta autonomia del testo tradotto rispetto al testo originale.

Gli studi sulla traduzione da una parte abbandonano i dibattiti intorno a temi quali l’equivalenza (concetto considerato fino ad allora universalmente applicabile), per concentrarsi maggiormente sui fattori che interessano la produzione dei testi; dall’altra riconoscono l’importanza di comprendere i processi di manipolazione che avvengono nella produzione dei testi, poiché ogni scrittore è il prodotto di una particolare cultura e di una specifica epoca, e le opere riflettono fattori quali la razza, il genere, l’età, la classe, così come le caratteristiche stilistiche e individuali. Il traduttore dunque non può più limitarsi a una mera analisi linguistica del testo da tradurre, deve anche essere a conoscenza delle relazioni tra quel testo e il sistema.

Per sottolineare l’importanza del contesto culturale di riferimento nel processo di traduzione, è opportuno fare riferimento a Juri Lotman secondo cui «il testo generale non esiste in se stesso, esso è inevitabilmente incluso in un contesto storicamente determinato o convenzionale»³⁶⁵.

³⁶⁴ Cfr. Homi K. Bhabha, *The Commitment to Theory*, in Id., *The Location of Culture*, cit., pp. 38-39.

³⁶⁵ Cfr. Juri Lotman, *Il problema del testo* (1964), in Siri Nergard (a cura di), *Teorie contemporanee della traduzione*, Bompiani, Milano, 1995, pp. 88-89.

È in quest'ottica che la categoria di traduzione culturale si sviluppa e trova spazio nelle analisi degli studiosi contemporanei nonché come vedremo nella messinscena di Friel.

Concepire la categoria di traduzione culturale è possibile solo se si modifica il modo di pensare la cultura: quest'ultima non è più vista come un'unità stabile, ma come un processo dinamico che implica differenza e incompletezza e che richiede alla fine una negoziazione, di cui la traduzione si fa portatrice; come pratica che pone al centro non semplicemente il sistema linguistico, ma l'intera sfera culturale.

Tale mutamento, che ha luogo nell'ultimo quarto del secolo scorso e prende il nome di "cultural turn", o svolta culturale, pervade l'intero campo delle scienze sociali, compresi naturalmente gli studi sulla lingua e sulla traduzione: in quest'ambito il testo di André Lefevere *Translation/History/Culture*³⁶⁶, che indaga in maniera approfondita le implicazioni culturali della traduzione, è sicuramente depositario di tale "svolta culturale".

La lingua, materia prima di ogni traduzione, e la cultura sono entità mobili e dinamiche in continuo dialogo fra loro. La traduzione inter ed endolinguistica - per citare due definizioni di Roman Jakobson - diviene di conseguenza uno strumento fondamentale di comunicazione a prescindere dal suo utilizzo intra o interculturale, come ci ricorda Steiner in *After Babel*³⁶⁷.

Ovviamente la traduzione non può mai evitare di ricorrere a metafore per esprimersi e, a sua volta, non può evitare di essere usata come metafora per altri tipi di traduzione, per esempio quella che ora abbiamo definito come traduzione culturale. La traduzione culturale non è un termine alternativo per il terzo tipo di traduzione di Jakobson, la traduzione intersemiotica, perché non comporta la traduzione della lingua in un sistema di segni differente, né delle traduzioni tra diversi sistemi segnici. Jakobson presuppone sempre che la traduzione concerna delle relazioni di esatta equivalenza, come se la traduzione fosse una sorta di

³⁶⁶ Cfr. André Lefevere, *Translation/History/Culture. A Sourcebook*, Routledge, Londra e New York, 1992.

³⁶⁷ Cfr. George Steiner, *After Babel: Aspects of Language and Translation*, cit.

pulsantiera, in grado di realizzare agilmente un'equivalenza tra differenze. È difficile dispiegare un concetto di traduzione senza presupporre una qualche sorta di equivalenza fissa, di stabilità persistente. Anche se abbandoniamo l'idea di tradurre un testo A in un testo B, e pensiamo alla traduzione come maggiormente performativa, un processo in cui il testo B rifletta anche l'esperienza della lettura di A in una lingua straniera e porti, diremmo con Schleiermacher, i segni ossessivi del proprio essere straniero (foreignness), il testo A rimarrà sempre un testo, cioè qualcosa di fissato sulla pagina, a meno che non prendiamo in considerazione le ambiguità del processo di lettura, in seguito al quale tutti i testi divengono meno stabili di quanto appaiano. La traduzione culturale, dal canto suo, riguarda sempre delle traduzioni tra parole, categorie, pratiche che aleggiano nel regno dell'intraducibile, giustapponendo bruscamente lo straniero contro lo straniero. La traduzione culturale riguarda sempre quelle incespicanti incertezze che rimangono in gola, le traduzioni che hanno luogo tra non-equivalenze che rimangono ostinatamente non-equivalenti e mediano la creazione di nuove forme.

Uno dei problemi è che il concetto di traduzione culturale implicitamente compie un'analogia tra i testi e le culture. Nel modello classico, il traduttore è la persona che trasforma un testo da una lingua in un'altra, di modo che il testo tradotto suoni idealmente come se fosse stato originariamente scritto nella lingua di arrivo.

Risultano subito evidenti le ricadute di un tale approccio allo studio della traduzione sulla costituzione, sullo sviluppo e sulle eventuali modificazioni dell'identità.

La procedura diventa così destabilizzata che, a questo punto, ci è di aiuto ritornare sulle riflessioni proposte da Benjamin a proposito della traduzione. Lo studioso tedesco suggerire che tutti i testi contengono in sé potenzialmente le proprie forme di traducibilità; è ciò che protrarrà la sopravvivenza del testo e saranno proprio le traduzioni a costituire la sopravvivenza dei testi, la loro ripetizione-come-differenza attraverso una traduzione che li mette in condizione

di vivere oltre il loro particolare momento. Un testo, nella visione di Benjamin, diviene una sorta di macchina di riproduzione o, più precisamente, un corpo riproduttivo che produce costantemente effetti traduttivi, che si riproduce nuovamente in nuove lingue e in nuovi momenti storici. Se pensiamo alla traduzione culturale secondo il modello storico dinamico di Benjamin, possiamo pensarla non come la trasformazione di una cultura in un'altra, o come l'intervento di uno o più agenti culturali in un'altra cultura; possiamo invece pensare la traduzione culturale come comprendente le conseguenze storiche di una cultura originale sulla lingua e sulle pratiche della seconda. Ciò consentirebbe dunque qualcosa di più simile a una visione post-coloniale di traduzione culturale, che non concepisca più la traduzione sulla base di un modello di trasformazione spaziale, ma come un effetto di ripetizione storica - in cui la cultura coloniale traduce e riemerge come differente decenni, secoli più tardi, per ritrovarsi tradotta dal proprio Altro colonizzato.

A questo punto la traduzione diventa un atto di reiterazione trasformativa, il riconoscibile ma non più medesimo che si ritrova ripetuto nella lingua dello straniero, la quale, in un contrappunto, diviene a sua volta mediata contemporaneamente dall'intraducibilità e dall'inserimento, o dalla salvaguardia, del proprio essere straniera [foreignness]. Ancora una volta, ciò che appare centrale per questa nozione di traduzione è una modalità dell'instabilità, della fluttuazione, dell'oscillazione. La traduzione culturale perciò implicherà sempre un processo bidirezionale - attraverso cui la traduzione culturale dell'Altro trasformerà anche colui che compie la traduzione, portando entrambe le culture fuori da se stesse, verso nuove modalità operative. Così la traduzione culturale come forma della cultura colonizzata, non solo muterà la cultura in cui i colonizzati si trovano, ma nel tempo vivrà anche un contraccolpo che trasformerà anche "gli originali" del colonizzatore.

La traduzione culturale, in maniera simile, implica un processo dialettico in cui i processi trasformativi si muovono simultaneamente in entrambe le direzioni,

bruciando il passato nello stesso momento in cui rilasciano sogni di liberazione e di futuro possibile.

Visto il peso dato, nel contesto irlandese, alle diverse appartenenze - religiose, sociali, culturali, politiche - che delimitano gli spazi reali e metaforici tra i soggetti in conflitto, è facile capire che la traduzione, nella sua declinazione culturale, assume un ruolo decisivo.

III.2 Tradire o conciliare culture? *Translations*

The history of language is often a story of possession and dispossession, territorial struggle and the establishment or imposition of a culture³⁶⁸

Tom Paulin, *A New Look at the Language Question*

We must learn those new names.[...] We must learn where we live. We must learn to make them our own. We must make them our new home³⁶⁹.

Brian Friel, *Translations*

III.2.1 Friel “traduttore” di Steiner

La teoria sulla traduzione proposta da Gorge Steiner in *After Babel* viene ripresa da Friel in *Translations* come chiave di volta della propria riflessione sulla lingua e sulla cultura.

Per certi aspetti la pièce di Friel può essere letta come un’applicazione pratica del modello ermeneutico di traduzione proposto da Steiner in *After Babel*, che in un certo senso Friel articola drammaturgicamente in *Translations*. Non si tratta semplicemente della traduzione di una teoria letteraria in un testo drammatico, ma vi è molto di più in ballo; come notano Mehrez and Niranjana «Steiner’s text is a model of liberal, humanist, if not near-omniscient, ‘high-European’ learning»: di conseguenza Friel propone un esperimento davvero audace nell’attribuire passi tratti direttamente dal testo di Steiner ai personaggi del dramma che vivono negli stretti confini dell’Irlanda di metà Ottocento; è certamente un gesto emancipatore e ironico allo stesso tempo.

Kearney descrive l’uso che Friel fa di Steiner come «felicitous translation or exchange between English and Irish cultures», e inoltre come «a fine example of how literary theory may be reclaimed as literature, of how criticism may be

³⁶⁸ Cfr. Tom Paulin, *A New Look at the Language Question*, in Seamus Deane (a cura di), *Ireland's Field Day*, cit., p. 3.

³⁶⁹ Cfr. Brian Friel, *Translations*, cit., p. 444.

retranslated into imaginative practice»³⁷⁰. In queste parole di elogio è possibile rintracciare un'eco della descrizione fornita da Steiner a proposito della traduzione "ideale" cui ogni testo tradotto dovrebbe teoricamente pervenire al termine di un ciclo ermeneutico suddiviso in quattro parti.

Nel quinto capitolo di *After Babel*, Steiner parla di "hermeneutic motion" della traduzione. Si tratta di un quadruplice movimento. In primo luogo si ha un'"initiative trust": «we venture a leap: we grant *ab initio* that there is something to be understood, that the transfer will not be void. All understanding, and the demonstrative statement of understanding which is translation, starts with an act of trust»³⁷¹.

Successivamente, vi è un'"aggression"³⁷²: «the second move of the translator is incursive and extractive»³⁷³. Segue l'"incorporative motion" «in the strong sense of the word. The import, of meaning and of form, the embodiment, is not made in or into a vacuum. The native semantic field is already extant and crowded»³⁷⁴.

Il ciclo si completa con una sorta di "restitution", movimento che Steiner spiega attraverso una sintesi dell'intero ciclo ermeneutico:

we 'lean towards' the confronting text [...] We encircle and invade cognitively. We come home laden, thus again off-balance, having caused dis-equilibrium throughout the system by taking away from 'the other' and by adding, though possibly with ambiguous consequence, to our own. The system is now off-tilt. The hermeneutic act must compensate. If it is to be authentic, it must mediate into exchange and restored parity.

The enactment of reciprocity in order to restore balance is the crux of the *métier* and morals of translation³⁷⁵.

³⁷⁰ Cfr. Richard Kearney, *Language Play: Brian Friel and Ireland's Verbal Theatre*, «Studies: An Irish Quarterly Review», n. 72, Primavera 1983, p. 39.

³⁷¹ Cfr. George Steiner, *After Babel: Aspects of Language and Translation*, cit., p. 312.

³⁷² Questo movimento ricorda la famosa visione della traduzione proposta da San Gerolamo. Nel *De optimo genere interpretandi*, San Gerolamo usa la metafora della conquista per fare riferimento alla traduzione, affermando che «translator considers thought content a prisoner which he transplants into his own language with the prerogative of a conquer». Cfr. Hugo Friedrich, *On the Art of Translation*, in R. Schulte e J. Biguenet (a cura di), *Theories of Translation: An Anthology of Essays From Dryden to Derrida*, Chicago University Press, Chicago, 1992, pp. 12-13.

³⁷³ Cfr. George Steiner, *After Babel: Aspects of Language and Translation*, cit., p. 313.

³⁷⁴ *Ivi*, p. 314.

³⁷⁵ *Ivi*, p. 316.

Naturalmente le perplessità sollevate da un modello del genere non sono poche; in questa sede vorrei soffermarmi in particolare sulle reazioni di due teorici post-coloniali, già citati in precedenza, che si occupano di problemi della traduzione: Samia Mehrez e Tejaswini Niranjana. La prima individua una lacuna nell'opera di Steiner, rappresentata da:

precisely the political context and power relations within which language acquisition takes place. Having located his own personal experience within the confines of humanism, Steiner is bound to exclude, in his otherwise classic work on translation theory, questions of colonialism and cultural hegemony which many [...] postcolonial plurilingual writers, writing in the language of the ex-colonizer, must confront³⁷⁶.

Tejaswini Niranjana è ancora più critica nei confronti di Steiner, sottolineando una certa “cecità” nel suo lavoro «to the relations of power implicit in translation»³⁷⁷ e rileva in ciò un «lapse into the classical ahistoricism that Derrida warns against in *Of Grammatology*»³⁷⁸. La studiosa sviluppa tale critica citando l'idea di Steiner secondo il quale:

the faithful translator “creates a condition of significant exchange. The arrows of meaning, of cultural, psychological benefaction, move both ways. There is ideally exchange without loss.” I need not reiterate the idea of the futility of such remarks in the colonial context, where the “exchange” is far from equal and the “benefaction” highly dubious, where the asymmetry between languages is perpetuated by imperial rule³⁷⁹.

Alla luce di queste critiche, potrebbe sembrare piuttosto strano che il testo di Steiner sia così importante per *Translations*, una messinscena che mostra un incontro-scontro di carattere coloniale. In realtà, la condizione post-coloniale irlandese è piuttosto sui generis rispetto a quella delle altre colonie britanniche, proprio a causa dell'esistenza dell'Irlanda del Nord e del bisogno di proporre nuovi modi di pensare e nuove chiavi di lettura che possano suggerire una strada

³⁷⁶ Cfr. Samia Mehrez, *Translation and the Postcolonial Experience: The Francophone North African Text*, in Lawrence Venuti (a cura di), *Rethinking Translation: Discourse, Subjectivity, Ideology*, Routledge, Londra e New York, 1992, p. 121.

³⁷⁷ Cfr. Tejaswini Niranjana, *Siting Translation: History, Post-Structuralism, and the Colonial Context*, cit., p. 59.

³⁷⁸ *Ivi*, p. 68.

³⁷⁹ *Ivi*, p. 59.

verso una riconciliazione tra le due comunità in conflitto. Quindi i termini meno ambigui della critica di Niranjana tendono quasi ad avallare questa performance della situazione coloniale irlandese in un modo ambivalente, un modo che non vede la traduzione come un processo esclusivamente unidirezionale, in cui si ha un solo vincitore. Inoltre, Niranjana sembra leggere la descrizione di Steiner della traduzione “ideale”, come l’unico modo di traduzione possibile permesso dalla teoria del linguista britannico, secondo il quale in realtà il concetto di una «“perfect” translation is no more than a formal ideal»³⁸⁰. È un passaggio molto significativo, e per certi versi complementare all’osservazione di Derrida riguardo al “necessario e impossibile” gesto della traduzione. Pertanto, come chiarisce Steiner, lo sviluppo completo di tutti e quattro i movimenti del suo modello ermeneutico all’interno di una traduzione è un’aspirazione ideale cui sono giunti vicino solo alcuni testi esemplari:

there are, none the less, examples which seem to approach the limits of empirical possibility. There are texts in which initial commitment to the emotional and intellectual risks of unmapped, resistant alterity continues vital and scrupulous even to the finished product. There are translations which are supreme acts of critical exegesis, in which analytic understanding, historical imagination, linguistic expertness articulate a critical valuation which is at the same time a piece of totally lucid, responsible exposition. There are translations which not only represent the integral life of the original, but which do so by enriching, by extending the executive means of their own tongue. Lastly, most exceptionally, there are translations which restore, which achieve an equilibrium and poise of radical equity between two works, two languages, two communities of historical experience and contemporary feeling. For a translation to realize all four aspects equally and to the full is, obviously, “a miracle of rare device”³⁸¹.

Se da una parte Steiner non si occupa direttamente del problema delle traduzioni post-coloniali, il suo lavoro assume comunque grande importanza per l’analisi di questo tema. Esso fornisce un’analisi dell’atto di traduzione e una descrizione del processo di traduzione che potrebbe consentire di mettere ordine fra le diverse modalità ad essa relative. Anche i termini impiegati da Steiner nel proprio studio sono perfettamente adeguati all’analisi dell’incontro-scontro coloniale e della

³⁸⁰ Cfr. George Steiner, *After Babel: Aspects of Language and Translation*, cit., p. 428.

³⁸¹ *Ivi*, pp. 428-429.

successiva condizione post-coloniale: aggressione, incursione, estrazione e (parola particolarmente congeniale al contesto dell'Irlanda del Nord) restituzione. Quest'ultimo termine, che nel ciclo ermeneutico corrisponde all'ultimo movimento, è per Steiner il punto cruciale per una traduzione ideale; probabilmente è anche il più difficile da concepire. Nella parte finale di *After Babel*, Steiner prende in prestito dalla poesia "The Extasie" di John Donne l'espressione "interanimates" per descrivere il movimento di restituzione. Va subito notato come Steiner utilizzi un termine che, nella poesia di Donne, descrive la scena d'amore tra due anime³⁸². Ecco come Steiner interpreta questo termine:

"interanimation" signifies a process of totally attentive interpenetration. It tells of a dialectic of fusion in which identity survives altered but also strengthened and redefined by virtue of reciprocity. There is annihilation of self in the other consciousness and recognition of self in a mirroring motion. Principally, there results a multiplication of resource, of affirmed being. 'Interanimated', two presences, two formal structures, two bodies of utterance assume a dimension, an energy of meaning far beyond that which either could generate in isolation or in mere sequence. The operation is, literally, one of raising to a higher power.
 [...] Intensely focused penetration, the establishment of mutual identity through conjunction, the heightening of a work's existence when it is confronted and re-enacted by alternate versions of itself – these are the structural features of translation proper³⁸³.

Un simile approccio alla costruzione di un nuovo linguaggio dell'identità a partire dalla traduzione, alla ricerca di una via per giungere a quella forma di restituzione attraverso la reciprocità - di cui parla Steiner e cui aspira la Field Day Theatre Company³⁸⁴ - consente di mettere in discussione le versioni alternative, tradotte, di forme di *Irishness*, e la reazione ad esse, dal momento che la traduzione sottolinea la necessità di un continuo dialogo con l'"Altro".

In quest'ottica, una lettura basata sull' "interanimation" rende completamente vana ogni possibile interpretazione di *Translations* che vorrebbe dividere i

³⁸² Cfr. John Donne, *The Extasie*, citato in George Steiner, *After Babel: Aspects of Language and Translation*, cit., p. 476: «When love with one another so / Interanimates two soules / The abler soule which thence doth flow / Defects of loneliness controules».

³⁸³ Ibidem.

³⁸⁴ Un simile approccio può essere sicuramente riferito ai personaggi di Yolland e Maire e alla scena d'amore da essi vissuta

personaggi presenti sulla scena in compartimenti stagni non comunicanti tra loro, con la comunità irlandese votata all'ontologia linguistica da una parte e i soldati inglesi pregni di positivismo dall'altra. Sulla base del pensiero di Steiner, dunque, Friel intende la traduzione come processo di negoziazione che coinvolge la lingua, ma anche e soprattutto la cultura.

La teoria della traduzione di Steiner rappresenta dunque una griglia flessibile all'interno della quale vanno analizzati i processi di traduzione che avvengono nella performance; un modello che permette di rivelare le molteplici articolazioni dell'identità a partire dalla "differenza". Detto in altri termini, indagare la trasposizione di *After Babel* compiuta da Friel ci permette di far luce sulla complessa modalità di rappresentazione dell'identità culturale in *Translations*.

III.2.2 Progetto, contesto, trama

Nello *Sporadic Diary*, il taccuino che Friel era solito redigere durante il processo di ideazione di *Translations* si legge:

I don't want to write a play about Irish peasant being suppressed by English sappers. I don't want to write a threnody on the death of the Irish language. I don't want to write a play about land-surveiving. Indeed I don't want to write a play about naming palces [...] The play has to do with language and only language [...] The play must concern itself only with the exploration of the dark and private places of individual souls³⁸⁵.

In realtà, come avremo modo di vedere, tutti i punti tematici che Friel indica come ciò di cui non dovrebbe trattare la propria pièce sono esattamente quelli su cui si baserà la messinscena e che ne determineranno la grande fortuna.

Infatti, qualche anno dopo la messinscena di *Translations* il drammaturgo rivela:

For about five years before I wrote *Translations* there were various nebulous notions that kept visiting me and leaving me: a play set in the nineteenth century; somewhere between the Act of Union and the Great Famine; a play about Daniel O'Connell and Catholic Emancipation; a play about colonialism; and the one constant – a play about the death of the Irish language and the acquisition of English and the profound effect that that change-over would have on a people. These were the kind of shadowy notions that visited me and left me³⁸⁶.

Del resto, basta passare rapidamente in rassegna le letture che Friel conduceva in quel periodo - citate anch'esse nello *Sporadic Diary*: «I keep returning to the same texts: the letters of John O'Donovan, Colby's *Memoir*, *A Paper Landscape*, *The Hedge-Schools of Ireland* by Dowling, Steiner's *After Babel*»³⁸⁷.

Il *Memoir of the City and of North-West Liberties of LondonDerry* (1837) è il testo scritto dal Colonnello Colby in quanto responsabile dell'Ordnance Survey of Ireland; le *Letters containing information relative to the antiquities of the county of Donegal collected during the process of the Ordnance Survey* di John

³⁸⁵ Cfr. Brian Friel, *Extracts from a Sporadic Diary*, in Tim Pat Coogan (a cura di), *Ireland and the Arts*, Namara, Londra, 1986, p. 60.

³⁸⁶ Cfr. Brian Friel, John Andrews e Kevin Barry, *Translations and A Paper Landscape: Between Fiction and History*, in Mark Patrick Hederman and Rochard Kearney (a cura di), «The Crane Bag», Vol. 7, N. 2, 1983, p. 122.

³⁸⁷ Cfr. Brian Friel, *Extracts from a Sporadic Diary*, in Tim Pat Coogan (a cura di), *Ireland and the Arts*, cit., p. 57.

O'Donovan³⁸⁸ – filologo irlandese che collaborò al progetto di mappatura soprattutto per quel che riguarda la traduzione dei toponimi - rappresentano un'importantissima testimonianza delle attività concrete dell'Ordnance Survey; *The Hedge Schools of Ireland* (1935) di Joe Dowling è dedicato al particolare sistema di istruzione diffuso nell'Irlanda rurale; *A Paper Landscape: The Ordnance Survey in Nineteenth Century Ireland* (1976) di John Andrews è la storia “ufficiale” per così dire dell'Ordnance Survey; e naturalmente *After Babel* (1972) di George Steiner rappresenta come già si è visto uno dei più importanti testi degli studi sulla traduzione.

Mettere insieme riferimenti così diversi, ma al contempo così determinanti, diviene una sfida fondamentale per Friel, «still circling around the notion of the hedge-school – ordnance survey play»³⁸⁹.

Ed ecco che la mappa diviene la possibile metafora che consente di tenere insieme tutti questi discorsi; il processo di “map-making” rappresenta «the perfect metaphor to accommodate all those shadowy notions»³⁹⁰. Friel aggiunge:

And suddenly here was the confluence – the aggregate – of all those notions that visiting me over the previous years: the first half of the nineteenth century: an aspect of colonialism; the death of the Irish language and the acquisition of English. Here were all the elements I had been dealing with, all synthesised in one very comprehensive and precise text³⁹¹.

La mappa, dunque, come possibile chiave di lettura, mette in grande rilievo la dimensione spaziale, reale e metaforica della pièce; e all'interno della mappa la corretta denominazione dei luoghi attraverso i toponimi rappresenta il trait d'union tra la questione spaziale e le questioni della lingua e della traduzione. *Translations* indaga infatti il ruolo di questo binomio nel processo di formazione delle culture, e inoltre il potere dell'enunciazione e della nominazione per la

³⁸⁸ Cfr. John O'Donovan, *Letters containing information relative to the antiquities of the county of Donegal collected during the process of the Ordnance Survey*, Bray, 1927.

³⁸⁹ Cfr. Brian Friel, *Extracts from a Sporadic Diary*, in Tim Pat Coogan (a cura di), *Ireland and the Arts*, cit., p. 57.

³⁹⁰ Cfr. Brian Friel, John Andrews e Kevin Barry, *Translations and A Paper Landscape: Between Fiction and History*, in Mark Patrick Hederman and Rochard Kearney (a cura di), «The Crane Bag», Vol. 7, N. 2, 1983, p. 123.

³⁹¹ Ibidem.

creazione di nuovi mondi³⁹², le interconnessioni tra le questioni linguistiche e quelle del nazionalismo, lo strettissimo rapporto esistente tra la lingua e la storia.

La lingua, soggetto-oggetto dell'opera di Friel, è nella fattispecie legata al potere di auto-nominarsi. È senz'altro possibile annoverare *Translations* nel filone dei testi "post"- coloniali, poiché la traduzione dall'irlandese all'inglese non è un mero esercizio di parole, ma una ridefinizione di un popolo e di una cultura.

In questa pièce la Field Day Theatre Company indaga le strette dinamiche che intercorrono tra il processo di costruzione dell'identità e quello della denominazione, a partire dall'operazione cartografica dell'Ordnance Survey basata sulla traduzione e standardizzazione dei toponimi irlandesi in lingua inglese. I nomi svolgono pertanto un ruolo vitale nel dramma³⁹³: tenendo ben presenti gli insegnamenti di Heidegger e Steiner, il drammaturgo mette in scena le tensioni esistenti tra le differenti modalità di costruzione dell'identità a partire dalla lingua, tra ciò che Kearney ha definito visione "ontologica" e visione "positivista" della lingua³⁹⁴. Nell'esaminare la trasformazione in lingua inglese dei luoghi della memoria culturale irlandese, *Translations* getta nuova luce sulle dinamiche e sui rapporti che intercorrono tra nozioni fondamentali ai fini del nostro lavoro, quali quelle di traduzione, storia, spazio e identità.

Friel tiene assieme tutti questi temi a partire da un tessuto drammaturgico orchestrato fin nei minimi particolari.

³⁹² «I draw the line / At being robbed of what is mine, / My patria, my deep design / To be at home / In my own place and dwell within / Its proper name». Seamus Heaney, nel secondo pamphlet pubblicato dalla Field Day, *An Open Letter*, protesta in questi termini riguardo alla sua inclusione in *The Penguin Book of Contemporary British Poetry*. Dal momento che questo pamphlet viene pubblicato per la prima volta nel 1983, è possibile presumere che sia stato influenzato nell'articolazione dei contenuti da *Translations* di Brian Friel, dato che la messinscena della Field Day Theatre Company riguarda precisamente i temi della mappa e dei confini, ("I draw the line"), dei nomi e del modo in cui questi permettono di identificare la propria "casa". Oltretutto, questi argomenti sono rappresentati sulla scena come un preciso momento della crisi coloniale. Cfr. Seamus Heaney, *An Open Letter*, in Seamus Deane (a cura di), *Ireland's Field Day*, cit., p. 26.

³⁹³ Friel stesso commenta: «the play found expression in the issue of actual place names». Cfr. Brian Friel, *In Interview with Ciaran Carty (1980)*, in Christopher Murray (a cura di), *Brian Friel: Essays, Diaries, Interviews 1964-1999*, cit., p. 80.

³⁹⁴ Cfr. Richard Kearney, *Language Play: Brian Friel and Ireland's Verbal Theatre*, «Studies: An Irish Quarterly Review», cit., pp. 44-46.

Egli sceglie di ambientare quest'opera nel 1833, nella contea di Donegal, in una *hedge school* del fittizio villaggio di Baile Beag – Ballybeg nella traduzione inglese³⁹⁵. Hugh, l'anziano insegnante dedito all'alcol e dall'aspetto trasandato, ha due figli, Manus e Owen. Il maggiore è colui che decide di essere fedele alla propria cultura e soprattutto alla propria lingua: piuttosto che tentare la carriera in una scuola nazionale decide di rimanere nel suo villaggio, lavorando come apprendista al fianco del padre, e di insegnare in una *hedge school* senza tra l'altro guadagnare un quattrino. Owen, il minore, è un giovane sopraffatto dai modi "civilizzatori" britannici che ha deciso di intraprendere una strada diversa raggiungendo Dublino e diventando un benestante uomo d'affari.

Translations si apre sul ritorno a Baile Beag, dopo molti anni, di Owen - il cui nome viene erroneamente pronunciato come Roland dal capitano Lancey, uomo risoluto e pragmatico, cartografo ufficiale della spedizione, e dal tenente Yolland, un giovane studioso di toponomastica, idealista e romantico sul quale l'Irlanda esercita un profondo fascino (tipico esempio di "Hibernophilia").

La comunità del piccolo villaggio è rappresentata, oltre che dai personaggi citati, dagli allievi della *hedge school*: Sarah, un'allieva della *hedge school*, ha uno «speech defect so bad that all her life she has been considered locally to be dumb and she has accepted this: when she wishes to communicate, she grunts and makes unintelligible nasal sounds»³⁹⁶; Maire, che sogna da tempo di emigrare in America; Jimmy Jack Cassie, un solitario scapolo sulla sessantina conosciuto come «the Infant Prodigy» che parla perfettamente latino e greco e che vive in un mondo di dei e miti ancestrali che per lui «is as real and as immediate as everyday life in the townland of Baile Beag»³⁹⁷; infine, Doalty e Bridget, due

³⁹⁵ Ballybeg rappresenta il set di molte delle pièce frieliane: si tratta di un luogo immaginario, ma che al contempo può essere ritrovato nel Donegal, sull'altro versante del confine della città di Derry. Il processo che ha prodotto la traduzione ufficiale di Baile Beag - un'espressione del gaelico irlandese che potrebbe essere tradotta come "piccola città" - in Ballybeg fornisce esattamente il plot della storia. In altri termini, la messinscena è un atto di traduzione che cerca di ricondurre il frutto di un particolare processo di traduzione all'Irlanda di fine XX secolo.

³⁹⁶ Cfr. Brian Friel, *Translations*, cit., p. 383.

³⁹⁷ *Ivi*, p. 384.

allievi piuttosto esuberanti. Sono tutti riuniti nel granaio che funge da “scuola rurale” in attesa di seguire la lezione del giorno: latino, greco, aritmetica.

Owen fa il suo ingresso in scena annunciando alla comunità di Baile Beag che gli ufficiali dell’esercito inglese, per i quali lavora come “interprete”, avvieranno un rilevamento del territorio irlandese attraverso un’opera di “traduzione” dal gaelico all’inglese di tutti i nomi locali. Il compito affidato ad Owen non si limita alla toponomastica, ma consiste anche nel fare da tramite - linguisticamente e politicamente - tra gli ufficiali e gli abitanti, che non parlano l’inglese.

L’esistenza di questa barriera linguistica non impedisce comunque che sbocci un idillio fra Máire e il Luogotenente George Yolland. Nella scena d’amore che chiude il secondo atto, i due personaggi riescono a trasmettere i loro sentimenti reciproci superando le differenze linguistiche (l’uno parla in inglese, l’altra in gaelico irlandese). Manus, che sperava da tempo di sposare Maire, alla scoperta di tale relazione decide di abbandonare Baile Beag.

Quando Yolland scompare (ad opera del “fuggitivo” Manus secondo gli inglesi, ma in realtà molto probabilmente ucciso dai gemelli Donnelly, misteriose figure che, mai presenti fisicamente sulla scena, ricorrono tuttavia sovente nei discorsi dei personaggi e che rappresentano la “physical force tradition” della storia irlandese), l’esercito annuncia rappresaglie terribili e si intuisce lo sgretolarsi imminente del mondo come finora lo conoscevano gli abitanti di Ballybeg, della sua civiltà e della sua cultura. Il villaggio rischia di essere raso al suolo, Máire è decisa a partire per l’America (e il maestro le insegnerà l’inglese), Owen sembra voler abbandonare il suo ruolo di traduttore-traditore. Solo Jimmy Jack continua ad inseguire il miraggio di un matrimonio con Pallade Atena in un distacco totale dagli eventi in corso.

La pièce si conclude con il maestro Hugh intento a recitare a memoria i versi di apertura dell’Eneide, passo che non a caso racconta la natura mutevole delle conquiste umane.

Molti degli spunti narrativi proposti da Friel in *Translations* fanno riferimento a situazioni ed eventi storici realmente accaduti.

In particolare, la cornice contestuale entro cui ha luogo la vicenda del dramma è quella degli anni in cui ha inizio l'emancipazione cattolica dalle "leggi penali irlandesi", emanate a partire dal 1695 con lo scopo di escludere i cattolici da qualsiasi ufficio statale, dal Parlamento, dall'esercito, dal voto e, ovviamente, dal sistema educativo. È in questo contesto che entrano in gioco le cosiddette *hedge schools* che rappresentano e rappresenteranno per lungo tempo la risposta cattolico-irlandese, in materia di istruzione, al sistema coercitivo britannico, iniziando però a scomparire con l'istituzione delle prime "scuole nazionali" negli anni Trenta dell'Ottocento. Si trattava di istituzioni educative pubbliche, eccellenti soprattutto nell'insegnamento dei classici e rivolte ai contadini irlandesi, ai quali era data la possibilità di leggere Omero e Ovidio dall'originale. Dapprima furono sistemate dietro siepi, da qui il nome (*hedge*: siepe), in seguito, nel XVIII secolo, furono spostate in baracche o cottages, per effetto di una più flessibile applicazione legislativa. Sebbene all'inizio l'insegnamento avvenisse in gaelico, col tempo questa lingua cominciò a declinare nelle stesse *hedge schools*. Gli irlandesi, infatti, cominciarono a rendersi sempre più conto dell'importanza e del potere della lingua inglese che, già a quel tempo, era la lingua dominante in ambito commerciale, politico e legislativo. Mentre fino al 1845 più della metà della popolazione irlandese parlava come prima lingua il gaelico, improvvisamente e nel giro di pochi decenni, l'Inglese divenne la lingua principale. A tal proposito Declan Kiberd afferma: «the native language declined, nota s an out come of British policy so much as because an entire generation of the Irish themselves decided no longer to speak it»³⁹⁸.

Oltre alla rievocazione delle *hedge school*, Friel si rifà a un episodio realmente accaduto in quegli anni, che prese il nome di Ordnance Survey, progetto imperiale di espansione, sorveglianza e controllo territoriale³⁹⁹. L'Irlanda fu usata

³⁹⁸ Cfr. Declan Kiberd, *Inventing Ireland*, cit., p. 616.

³⁹⁹ Il significato dell'Ordnance Survey in Irlanda, e la creazione del sistema scolastico nazionale (che costituisce lo sfondo della vicenda affrontata in *Translations*) vengono discusse in due dei pamphlet della Field Day Theatre Company. In particolare, il resoconto che ne dà Seamus Deane in *Civilians and Barbarians* risulta particolarmente critico: «the various State-run enterprises in nineteenth century Ireland – in health, through the dispensary system; in education, through the national schools; in cartography,

come laboratorio per la ri-mappatura geografica dell'Impero compiuta dall'esercito britannico negli anni Trenta del XIX secolo, epoca in cui, in seguito a problemi derivati dall'imposizione di una tassa locale chiamata *county cess* (imposta sulla contea), fu necessario un nuovo rilevamento per definire i confini e calcolare gli acri di terra di ogni provincia⁴⁰⁰.

Il primo distaccamento britannico venne mandato in Irlanda nel 1825, disarmato. Le reazioni della gente locale furono di vario tipo, ma in generale gli ufficiali britannici erano guardati con sospetto.

L'impresa venne affidata al Colonnello Colby (il Capitano Lancey in *Translations*), già direttore dell'Ordnance Survey in Gran Bretagna, che reclutò a sua volta il Lieutenant Larcom (il Luogotenente Yolland nella pièce) come suo

through the Ordnance Survey; in policing, through the establishment, in 1836, of a nationally controlled para-military force; in law, through the system of Resident Magistrates – all had a highly Spenserian aim in view – the civilization of the wild natives. All these schemes were, in effect, pieces of preventative legislation.» (Cfr. Seamus Deane, *Civilians and Barbarians* in Seamus Deane (a cura di), *Ireland's Field Day*, cit., p. 38) L'autore è convinto che nessuna di queste misure - ad esempio nei settori della sanità e dell'istruzione - abbia portato dei benefici tangibili agli irlandesi. In *Anglo-Irish Attitudes* Declan Kiberd cita anch'egli una di queste misure all'interno della sua analisi degli stereotipi anglo-irlandesi, dimostrando di pensarla diversamente da Seamus Deane: «it should be added that the manifestations of the “laboratory theory” can be positive and encouraging. Because Ireland was a testing-ground for the new educational theories of the 1830s, her people had the benefits of efficient, nationalised schools long before their counterparts in Britain itself». (Cfr. Declan Kiberd, *Anglo-Irish Attitudes*, in Seamus Deane (a cura di), *Ireland's Field Day*, cit., p. 84). Le tensioni tra queste due posizioni piuttosto contrastanti sono particolarmente percepibili in *Translations*.

⁴⁰⁰ Nel 1824 un comitato istituito dal parlamento di Westminster – the Spring Rice Committee – raccomanda un rilevamento completo e una stima precisa del territorio irlandese, operazione che viene intrapresa immediatamente. Lo scopo iniziale di questo rilevamento era quello di predisporre un sistema di tassazione più equo per l'Irlanda. Come dimostra il resoconto dello Spring Rice Committee, si trattò certamente di un'operazione piuttosto controversa: «It is not unworthy of remark that all former surveys of Ireland originated in forfeitures and violent transfers of property; the present has for its object the relief which can be afforded to the proprietors and occupiers of land from unequal taxation.» (Cfr. Patricia Boyne, *John O'Donovan (1806-1861): A Biography*, Boethius, Kilkenny, 1987, p. 8). Questo passaggio fa riferimento all'annosa questione delle plantations of Ireland, e allo stesso tempo accenna ai benefici del nuovo sistema fiscale. A tale proposito Mary Hamer ha stimato che, a causa delle leggi penali che limitavano di molto i possedimenti terrieri dei cattolici, coloro che ne beneficiarono maggiormente furono circa 2-3.000 famiglie Anglicano-Protestanti (Cfr. Mary Hamer, *Putting Ireland on the Map*, «Textual Practice», 3: 2, Estate 1989, p. 188). Va inoltre notato che l'Ordnance Survey nasce in Gran Bretagna nel XVIII secolo per assistere i militari (Cfr. Paddy John Browne, *Wonderful Knowledge: the Ordnance Survey of Ireland*, «Éire-Ireland», 20: 1, Primavera 1985, pp. 15-27), e che in Irlanda, anche il lavoro sul campo è stato effettuato dai soldati del Genio Reale, conosciuti come “zappatori”, mentre in Inghilterra, tale lavoro veniva svolto dai civili (Cfr. Mary Hamer, *Putting Ireland on the Map*, «Textual Practice», cit., p. 190). Quindi, si tratterebbe di una palese operazione militare britannica condotta in Irlanda; la Field Day Theatre Company, infatti, utilizza nel programma di sala per la prima rappresentazione di *Translations* una citazione di Lord Salisbury che inquadra perfettamente quest'aspetto della vicenda: «the most disagreeable part of the three kingdoms is Ireland; and therefore Ireland has a splendid map». Questa stessa situazione la si ritrova sulla copertina del testo di John H. Andrews, *A Paper Landscape: The Ordnance Survey in Nineteenth-Century Ireland*, Clarendon Press, Oxford, 1975.

rappresentante in Irlanda. I due ebbero quasi carta bianca, tanto da ampliare in modo considerevole gli obiettivi del progetto. Fu prevista la redazione di un “Domesday Book” del paese – «a full face portrait of Ireland»⁴⁰¹, con le parole dello stesso Larcom. A tal fine, sarebbe stato pubblicato un “memoir” da allegare ad ogni singola mappa. Il “memoir” avrebbe dovuto contenere informazioni su una vasta gamma di argomenti - dalla flora e dalla fauna dell’area fino ad arrivare agli usi e costumi della popolazione⁴⁰². Le istruzioni fornite da Larcom ai suoi ufficiali di campo danno un’idea del tipo di informazioni che avrebbero dovuto essere raccolte essere raccolte:

Habits of the people. Note the general style of the cottages, as stone, mud, slated, glass windows, one story or two, number of rooms, comfort and cleanliness. Food; fuel; dress; longevity; usual number in a family; early marriages; any remarkable instances on either of those heads? What are their amusements and recreation? patrons and patrons’ days; and traditions respecting them? What local customs prevail, Beal tinne, or fire on St John’s Eve? Driving the cattle through fire, and through water? Peculiar games? Any legendary tales or poems recited around the fireside? Any ancient music, as clan marches or funeral cries? They differ in different districts, collect them if you can. Any peculiarity of custom? Nothing more indicates the state of civilisation and intercourse⁴⁰³.

L’Ordnance Survey presenta sicuramente dei tratti piuttosto ambigui. Da una parte, raccoglie un’enorme quantità di informazioni e di saperi che altrimenti sarebbero andati perduti; a tal proposito, il più celebre scrittore nazionalista del tempo, Thomas Davis, sosteneva di studiare e utilizzare i risultati dell’Ordnance Survey addirittura come parte della più generale strategia di rivendicazione dell’“Ireland for the Irish”. Egli afferma che «to be able to keep [Ireland], and use it, and govern it, the men of Ireland must know what it is, what it was, and what it

⁴⁰¹ Cfr. Patricia Boyne, *John O’Donovan (1806-1861): A Biography*, cit., p. 9.

⁴⁰² Nel 1828 Larcom istituì un Historical Department al fine di coordinare quest’enorme mole di informazioni. Tale dipartimento è stato definito un’ “università peripatetica” (Cfr. J. H. Andrews, *History in the Ordnance Map: An Introduction for Irish Readers*, David Archer, Kerry, 1993, p. 2), guidato da alcuni dei più importanti studiosi irlandesi del tempo: George Petrie, John O’Donovan, Eugene O’Curry e, per un breve periodo, da James Clarence Mangan, uno dei più celebri poeti irlandesi dell’Ottocento. Questi sono stati definiti come: «the rescue team of Irish antiquarianism, the men who set the investigation of Gaelic antiquity on a new, scientific and critical footing, and whose enormous labours laid the groundwork for all subsequent work in the field» (Cfr. Joep Leerssen, *Remembrance and Imagination: Patterns in the Historical and Literary Representation of Ireland in the Nineteenth Century*, Cork University Press, Cork, 1996, p. 102).

⁴⁰³ Cfr. Mary Hamer, *Putting Ireland on the Map*, «Textual Practice», cit., pp. 190-191.

can be made»⁴⁰⁴. Ma, allo stesso tempo, questa mole di informazioni e conoscenze viene raccolta e catalogata nell'ambito di un'operazione condotta e orchestrata da un potere coloniale. Mary Hamer propone una lettura che si potrebbe definire foucaultiana dell'Ordnance Survey⁴⁰⁵, osservando:

the tenor of these inquiries is not neutral: evidence of squalor, improvidence [...] aberration and superstition are specifically invited. The ambiguous power of the inscriber is sharply demonstrated in the reference to the Irish past. Writing up ancient customs could represent itself as antiquarian and disinterested but it could with at least equal justice be seen as a means of appropriating the past in order to legitimize the colonized present⁴⁰⁶.

Queste parole ci riconducono all'operazione cartografica, alla mappa come metafora dell'intera impalcatura teorica di *Translations*.

Siamo in un periodo in cui le carte geografiche e le mappe devono essere ancora riempite fin nei minimi dettagli e servono a rappresentare il mondo, addirittura in certi casi sostituendosi ad esso; solo più tardi si raggiungerà quella saturazione cartografica che conduce, paradossalmente, ad una condizione in cui «la mappa

⁴⁰⁴ Cfr. Thomas Davis, *The History of Ireland*, in Id., *Essays, Literary and Historical*, Dundalgan Press, Dundalk, 1914, p. 382.

⁴⁰⁵ Va inoltre osservato che sin dal tempo di Giraldus Cambrensis esistono già diverse topografie e cartografie britanniche dell'Irlanda, e a tal proposito l'analisi condotta da Joep Leerssen sulla trasmissione degli stereotipi letterari da un testo all'altro attraverso i secoli ci mette in guardia da ogni tipo di aspettativa riguardo alla presunta imparzialità e veridicità scientifica del discorso cartografico.

Cfr. Joep Leerssen, *Mere Irish and Fíor-Ghael: Studies in the Idea of Irish Nationality, Its Development and Literary Expression Prior to the Nineteenth Century*, Cork University Press, Cork, 1996, pp. 32-76.

Lo stereotipo "civilians and barbarians", ad esempio, è ben rintracciabile in questo estratto del *Topographia Hiberniae* di Gerald of Wales risalente al XII secolo: «this people is, then, a barbarous people, literally barbarous. Judged according to modern ideas, they are uncultivated, not only in the external appearance of their dress, but also in their flowing hair and beards. All their habits are the habits of barbarians. Since conventions are formed from living together in society, and since they are so removed in these distant parts from the ordinary world of men, as if they were in another world altogether and consequently cut off from well-behaved and law-abiding people, they know only of the barbarous habits in which they were born and brought up, and embrace them as another nature. Their natural qualities are excellent. But almost everything acquired is deplorable». Cfr. Giraldus Cambrensis [Gerald of Wales], *The History and Topography of Ireland [Topographia Hiberniae]*, Dolmen Press, Portlaoise, 1982, pp. 102-103.

Come si nota, questo stereotipo precede il periodo della Riforma Protestante, e rappresenta uno degli elementi e delle giustificazioni alla base del colonialismo britannico in Irlanda; al contempo va tenuto in conto il fatto che la famiglia di Giraldus Cambrensis in Irlanda «were the chief instruments in the conquest». Cfr. Giraldus Cambrensis [Gerald of Wales], *The History and Topography of Ireland [Topographia Hiberniae]*, cit., p. 12.

⁴⁰⁶ Cfr. Mary Hamer, *Putting Ireland on the Map*, «Textual Practice», cit., p. 191.

non serve più a quadrettare il pieno, ma a scoprire il vuoto, il buco da cui potrà emergere uno spazio di libertà»⁴⁰⁷.

Mappare un territorio non ha una valenza esclusivamente geografica, significa anche riconfigurare cognitivamente e culturalmente la geografia umana. Per un verso il processo di mappatura è un atto di conquista a tutti gli effetti, un esercizio simbolico attraverso cui si manifesta il potere: ogni mappa rappresenta una scoperta, da parte di un potere superiore, delle risorse dei “nativi” ed equivale a un atto di demarcazione di un territorio entro il quale è sconsigliato avventurarsi. Dall’altro lato l’operazione cartografica, conducendo colui che traccia la mappa all’interno del paese inesplorato, rappresenta al contempo un atto di auto-conoscenza in cui ci si inizia a confrontare con l’alterità e in certi casi anche a comprenderla.

Come osserva Bernhard Klein, le mappe nel loro complesso ci forniscono, in maniera quasi impercettibile, una visione parziale, a partire dalla prospettiva di ciò che nei termini di un geografo elisabettiano sarebbe possibile definire come «the eye of History»⁴⁰⁸. Klein prosegue affermando:

[maps] manage [...] to pass off for evident truth what is hard won, culturally acquired knowledge about the world we inhabit; a reality unverifiable by the naked eye: by making us see what eludes our visual perception, by dragging into open view literally invisible spaces, maps promise with each line to transcend the limited powers of human eyesight⁴⁰⁹.

In altri termini le mappe forniscono un punto di vista altamente selettivo: non sono affatto documenti neutrali, ma testi che producono significato, ed è dunque

⁴⁰⁷ Cfr. Bertrand Westphal, *Geocritica* (2007), Armando, Roma, 2009, p. 91.

⁴⁰⁸ Questa citazione è tratta da Abraham Ortelius, che chiamò il suo atlante del globo *Theatrum Orbis Terrarum* – “Teatro del Mondo Intero” (1606). Cfr. Bernhard Klein, *Partial Views: Shakespeare and the Map of Ireland*, «Early Modern Literary Studies», 4.2/ Edizione speciale n. 3, Settembre 1998, p. 5, reperibile all’URL: <http://purl.oclc.org/emls/04-2/kleipart.htm>. Del resto Paul Ricoeur in *Tempo e Racconto* scrive: «the secret dream of a cartographer or diamond cutter moves the historical enterprise». Cfr. Brian Friel, John Andrews e Kevin Barry, *Translations and A Paper Landscape: Between Fiction and History*, in Mark Patrick Hederman and Rochard Kearney (a cura di), «The Crane Bag», Vol. 7, N. 2, 1983, p. 118.

In aggiunta, Norman Davies sottolinea come il legame che intercorre tra storia politica e geografia, detto altrimenti tra spazio e potere, sia talmente vecchio da essere stato rimosso. Cfr. Norman Davies, *The Isles: A History*, Palgrave Macmillan, Londra, 1999, p. xxv.

⁴⁰⁹ Cfr. Bernhard Klein, *Partial Views: Shakespeare and the Map of Ireland*, «Early Modern Literary Studies», cit., p. 12.

come tali che vanno interpretate se si vogliono scoprire le relazioni di sapere e potere che vi sono alla base. Tutto ciò è particolarmente appropriato dunque al caso dell'Ordnance Survey che stiamo esaminando.

Il potenziale dirompente insito in un'operazione di questo tipo andrebbe misurato tenendo conto dell'influenza che il modo in cui i confini vengono compresi e immaginati esercita sul senso di identità, Oliver MacDonagh fa notare come «in one sense, the Irish problem has persisted because of the power of geographical images over men's minds. In particular, the image of the island, with the surrounding water carving out a territorial identity, has been compelling»⁴¹⁰.

È esattamente attraverso la riconfigurazione cartografica che i personaggi del dramma di Friel sperimentano una profonda modificazione di quel “sense of place”, descritto da Seamus Heaney, basato sullo strettissimo rapporto che lega l'identità irlandese alla dimensione dello spazio e della memoria dei luoghi.

Attraverso l'Ordnance Survey, infatti, il Capitano Lancey impone un nuovo modo più efficiente e razionale di percepire lo spazio. La mappa di Ballybeg in particolare trasforma la comunità mitica e decadente in uno “spazio reale”: essa salva il piccolo villaggio dall'idilliaca condizione in cui versa inscrivendone le coordinate nella realtà storica del tempo. Paradossalmente il rigido reticolo della mappa trasforma la piccola comunità di Ballybeg in una società che «incorporates changes and recollects a plurality of histories and interpretations of [itself]»⁴¹¹.

Un chiaro esempio di quanto detto è la scena in cui Maire finge di disegnare una mappa del Norfolk sul pavimento, quello stesso pavimento in cui pochi istanti prima Owen lavorava sulla propria versione della mappa di Ballybeg. La riproduzione che Maire propone dei toponimi inglesi (Winfarthing, Barton Bendish o Little Walsingham) - che per i personaggi irlandesi presenti sulla scena non hanno alcun apparente significato - collega la mappa allo “spazio

⁴¹⁰ Cfr. Oliver MacDonagh, *States of Mind: A Study of Anglo-Irish Conflict, 1780-1980*, cit., p. 15.

⁴¹¹ Cfr. Brian Friel, John Andrews e Kevin Barry, *Translations and A Paper Landscape: Between Fiction and History*, in Mark Patrick Hederman and Rochard Kearney (a cura di), «The Crane Bag», Vol. 7, N. 2, 1983, p.119.

reale”. Disegnando la mappa e nominando i luoghi sulla stessa, lo spazio mitico di Ballybeg viene alla luce facendo il proprio ingresso nel mondo reale⁴¹². L’iscrizione di una nuova geografia all’interno della mappa, unita alla traduzione dei toponimi dall’irlandese all’inglese, diviene metafora del processo di profonda trasformazione culturale che ha luogo in Irlanda a metà dell’Ottocento.

Translations mette perfettamente in scena questo momento di passaggio e auto-consapevolezza, questo slittamento da una cultura e da un’identità ad un’altra. L’opera comincia con l’espone una problematica relativa al linguaggio, ma finisce chiaramente per coinvolgere questioni più specificamente sociali, politiche e culturali.

⁴¹² *Ivi*, p. 121, in cui Andrews sottolinea come il fatto che Maire sia l’unico personaggio che traccia realmente una mappa sul palcoscenico possa essere interpretato come l’«ultimate ineffectiveness» di Lancey. «In a more literal way, it could be a measure of Maire’s failure that despite her geographical gifts she has never thought of putting her own parish on the map. But that simple gesture of tracing part of Norfolk on the floor reminds us that Lancey, like so many earlier map-makers in Ireland, has perverted the science of cartography by making it an instrument of imperialism».

III.2.3 Sulla scena e sulla pagina

Translations venne messa in scena per la prima volta il 23 settembre del 1980 nella Guild Hall di Derry. Il successo dell'opera di Friel fu tale che tutte le repliche andarono esaurite e fu necessario aggiungere altre due date dello spettacolo. A questo allestimento seguì un tour di due mesi che attraversò ben quattordici città sia in Irlanda del Nord che nella Repubblica (che vide come tappe principali Belfast e Dublino).

Da allora sono state innumerevoli le messinscena della pièce di Friel (dall'Abbey Theatre di Dublino ai gruppi di teatro amatoriale) divenuta negli anni un vero e proprio "classico" del teatro internazionale (con allestimenti che vanno dalla Francia al Canada, dall'Australia alla Germania). Esistono inoltre delle versioni del dramma prodotte per la radio dalla BBC.

La prima rappresentazione di *Translations* venne affidata al regista Art O'Brian che segue seguì molto fedelmente le indicazioni contenute nel testo di Friel riguardo alla messa in scena del dramma.

Il ricorso alla tecnologia fu limitato all'essenziale: al di là del gioco di luci e ombre creato sulla scena dal pregevole lavoro del Rupert Murray, gli spettatori in sala assistono assistettero ad una messinscena piuttosto sobria, interrotta a volte da alcuni suoni di sottofondo e dall'utilizzo della musica per scandire i passaggi cruciali della rappresentazione.

A sancire la grande fortuna di *Translations* è inoltre la scelta di un cast che, come afferma Michael Sheridan, includeva «some of the most talented young actors from the North and South», rimarcando in tal modo «the transborder nature of the Field Day Company»⁴¹³.

È ancora una volta Stephen Rea a vestire i panni di quello che forse rappresenta il personaggio principale del dramma: Owen. Gli altri interpreti sono Ray MacAnally (Hugh), David Heap (il Capitano Lancey), Shaun Scott (il Luogotenente Yolland), Nuala Hayes (Maire), Mick Lally (Manus), Ann Hasson

⁴¹³ Cfr. Michael Sheridan, *Translated Logic ...*, "Irish Press", 23 settembre 1980.

(Sarah), Roy Hanlon (Jimmi Jack), Brenda Scallon (Bridget). Infine ritroviamo un giovanissimo Liam Neeson nei panni di Doalty, uno degli allievi della *hedge school* in cui è ambientata gran parte della pièce.

Al di là dei differenti stili di recitazione la prova complessiva degli attori venne molto apprezzata: in particolare *The Belfast Telegraph* insignì Ray MacAnally come miglior attore del 1980 per la sua interpretazione del personaggio di Hugh. Questo riconoscimento assume ancora più valore se rapportato alle parole di Richtarik riguardo alle difficoltà incontrate dagli attori di una compagnia itinerante: «this type of tour is exceedingly hard work for cast and crew alike, as there is no time to rest and the suitability of the “theatres” visited varies widely»⁴¹⁴.

La natura itinerante della compagnia condizionò inoltre le scelte scenografiche. Dovendo fare i conti con le dimensioni piuttosto ridotte dei palcoscenici improvvisati che ospitavano gli allestimenti della pièce (sala della Guild Hall, aule scolastiche, palestre), il “peso” di scene e costumi doveva essere ridotto all’essenziale, prediligendo di conseguenza un impianto scenografico molto semplice e scarno. D’altro canto la scenografia doveva suggerire l’idea di un mondo in decadimento, come si evince chiaramente dalle indicazioni di Friel per la messa in scena della pièce, brillantemente recepite dal regista Art O’Brian e dalla scenografa Consolata Boyle.

The hedge-school is held in a disused barn or hay-shed or byre. Along the back wall are the remains of five or six stalls-wooden posts and chains-where cows were once milked and bedded. [...] A wooden stairway without a banister [...] Around the room are broken and forgotten implements: a cart-wheel, some lobster-pots, farming tools, a battle of hay, a churn, etc [...] At the door a pail of water and a soiled towel. The room is comfortless and dusty and functional⁴¹⁵.

Anche i personaggi del dramma simboleggiano il declino della comunità di Ballybeg: il maestro Hugh, «shabbily dressed»⁴¹⁶, e quasi sempre ubriaco sulla scena; Manus, il figlio maggiore del maestro, indossa abiti logori ed è zoppo sin

⁴¹⁴ Cfr. Marilyn J. Richtarik, *Acting Between the Lines: The Field Day Theatre Company and Irish Cultural Politics 1980-1984*, cit., p. 52.

⁴¹⁵ Cfr. Brian Friel, *Translations*, cit., pp. 383-384.

⁴¹⁶ *Ivi*, p. 397.

dalla nascita; Sarah; Jimmy Jack Cassie «never washes. His clothes – heavy top coat, hat, mittens, which he wears now – are filthy and he lives in them summer and winter, day and night»⁴¹⁷.

I costumi indossati dagli abitanti di Ballybeg sono molto poveri e trasandati, ispirati all'Irlanda contadina di metà Ottocento; insieme alla scenografia, contribuiscono a creare nella mente dello spettatore l'immagine di una comunità decadente e prossima al tracollo.

La società gaelica di metà Ottocento, rappresentata da Friel sulla scena ricorrendo al microcosmo chiuso di Ballybeg e della sua *hedge school*, non appare per nulla come l'eden che i cantori del nazionalismo irlandese hanno esaltato per oltre un secolo; più che un'età dell'oro l'Irlanda gaelica di metà Ottocento appare come una società sull'orlo dell'abisso, un mondo che illustra bene l'immagine proposta da Steiner di una “paralysed community”, una civiltà imbrigliata in un circolo temporale e in un disperato bisogno di cambiamento. Il declino di Ballybeg è dunque iniziato molto tempo prima dell'arrivo dei genieri britannici.

Sottolineare quest'aspetto apparentemente lontano dal nostro discorso è in realtà fondamentale perché consente di capire come la Field Day Theatre Company, spesso accusata di simpatie nazionaliste, critichi in realtà profondamente l'ideologia nazionalista più classica basata su una concezione nostalgica, fissa e immutabile dell'identità.

È una critica che si sviluppa a partire dal riconoscimento del ruolo complesso e centrale che la lingua svolge nella costruzione dei confini tra le diverse identità e del modo in cui essa diviene nodo fondamentale di una rete di interrelazioni che coinvolge elementi centrali per il processo di costruzione dell'identità quali la storia e lo spazio.

Friel indaga pertanto i modi in cui la lingua rispecchia la concreta esistenza della comunità di Ballybeg. La scena iniziale mostra Manus intento ad insegnare a Sarah la pronuncia del proprio nome. Le difficoltà di enunciazione incontrate

⁴¹⁷ *Ivi*, p. 384.

dalla ragazza per esprimere la propria identità delineano perfettamente il fulcro della questione: la denominazione come creazione, come maniera di venire al mondo, determina sia l'essenza delle persone che dei luoghi; questi risultano fossilizzati nello scenario di Ballybeg e hanno dunque bisogno di essere rinominati per poter rinascere una seconda volta. Quest'immagine di stagnazione culturale ci riconduce ancora una volta alla riflessione proposta da Steiner riguardo alle civiltà governate da «sacred and magical tongues», all'abuso di parole e miti in uno spazio storico reale considerato come entità mitologica, spazio condannato all'estinzione:

Languages are wholly arbitrary sets of signals and conventionalized counters. [...] In certain civilizations there come epochs in which syntax stiffens, in which the available resources of live perception and restatement wither. Words seem to go dead under the weight of sanctified usage; the frequency and sclerotic force of clichés, of unexamined similes, of worn tropes increases. Instead of acting as a living membrane, grammar and vocabulary become a barrier to new feeling. A civilization is imprisoned in a linguistic contour which no longer matches, or matches only at certain ritual, arbitrary points, the changing landscape of fact. [...] Is there some linguistic factor in the riddle of the collapse of Mayan culture? Did the language [...] no longer provide a usable, generative model of reality? "Words, those guardians of meaning, are not immortal, they are not invulnerable," wrote Adamov in his notebook for 1938; "some may survive, others are incurable"⁴¹⁸.

In *Translations*, che come già anticipato potrebbe essere letta per certi aspetti come una "traduzione" del testo di Steiner, Hugh suggerisce la stessa immagine nel dialogo con Yolland relativamente all'intenzione del Luogotenente di imparare il gaelico irlandese: «but remember that words are signals, counters. They are not immortal. And it can happen – to use an image you'll understand – it can happen that a civilization can be imprisoned in a linguistic contour which no longer matches the landscape of ... fact»⁴¹⁹.

Ad ogni modo, la descrizione che Hugh propone della società irlandese come carente e priva di un forte legame tra linguaggio e realtà allude anche alla ricchezza immaginifica di tale società. Al di là della decadenza (anche fisica come nel caso di Hugh) che si presenta di fronte allo spettatore, vi è un'intera dimensione della civiltà irlandese che oltrepassa i limiti del mondo fisico. Con le

⁴¹⁸ Cfr. George Steiner, *After Babel: Aspects of Language and Translation*, cit., pp. 21-22.

⁴¹⁹ Cfr. Brian Friel, *Translations*, cit., p. 419.

parole di Hugh, che rispecchiano quasi fedelmente il testo di Steiner citato in precedenza: «You'll find, sir, that certain cultures expend on their vocabularies and syntax acquisitive energies and ostentations entirely lacking in their material lives ... Yes, it is a rich language, Lieutenant, full of mythologies of fantasy and hope and self-deception – a syntax opulent with tomorrows»⁴²⁰.

La ricchezza spirituale e linguistica della comunità di Ballybeg non rappresenta necessariamente qualcosa di positivo nell'ambito delle dinamiche che intercorrono tra il linguaggio e la realtà. Come afferma Herder - citato in *After Babel* - esiste un collegamento diretto tra la costituzione delle identità nazionali e lo sviluppo della lingua, tale che se la lingua si ritira in territori immaginari di formulazione mitologica, l'identità nazionale viene costruita a partire da questi frammenti dell'immaginazione, non rispecchiando più in alcun modo il mondo reale. È esattamente in questa direzione che si sviluppa la critica di Friel, e della Field Day Theatre Company, nei confronti dei movimenti e delle ideologie che tendono alla mitologizzazione di una “pura e originaria” identità irlandese.

A prima vista *Translations* esplora i due diversi approcci al linguaggio indagati da Richard Kearney: da una parte la visione gaelica della lingua, ontologica e romantica, che vede quest'ultima come uno strumento per esprimere «an essential privacy, the hermetic core of being, the divine origins and etymologies»⁴²¹; dall'altra la visione inglese della lingua, positivista e pragmatica, in cui le parole sono viste come segni «representing, mapping, and categorizing»⁴²².

In realtà la pièce di Friel va ben oltre questa contrapposizione binaria sfuggendo così al gioco opprimente delle dicotomie oppositive. La comunicazione sembra essere impossibile anche tra i personaggi che parlano la stessa lingua: Yolland incontra delle difficoltà a dialogare con il Capitano Lancey, Manus, ha gli stessi problemi nel comunicare col proprio padre e con Maire. Paradossalmente le difficoltà di comunicazione tendono ad essere risolti attraverso l'uso di un'altra

⁴²⁰ *Ivi*, pp. 418-419.

⁴²¹ Cfr. Elmer Andrews, *The art of Brian Friel*, cit., p. 170.

⁴²² *Ibidem*.

lingua, o meglio della lingua dell'Altro: Yolland cerca di fuggire dalle restrizioni del suo stesso mondo cercando di imparare il gaelico irlandese, mentre i personaggi irlandesi ricorrono al latino, al greco e persino all'inglese (è il caso di Maire) per tentare di sfuggire alla comunità "fossilizzata" in cui vivono.

Ciò che serve, dunque, è la creazione di un nuovo linguaggio che possa fornire modalità imparziali di guardare al passato e percorsi differenti attraverso cui ripensare una moderna identità irlandese.

La necessità di ricercare un linguaggio che possa scardinare e disarticolare le strutture cristallizzate della comunicazione, deriva principalmente dallo sguardo critico rivolto dalla Field Day Theatre Company alla situazione politica e sociale dell'Irlanda del Nord. La tesi principale della compagnia - tra l'altro ampiamente sviluppata nei pamphlet - sostiene che le due comunità in conflitto nell'Ulster, pur parlando la stessa lingua, non riescono a intendersi l'un l'altra. Il modello di comunicazione è difettoso a causa delle divergenti visioni riguardo al passato che determinano dissidi apparentemente insanabili. La realtà è costruita attraverso una lingua che reitera continuamente il passato senza però trasformarne i contenuti in positivo, ma al contrario interpretandolo a seconda delle differenti ideologie adottate da ciascuna delle due comunità. In opposizione a questa situazione paradossale, la Field Day Theatre Company esplicita con *Translations* la necessità di trovare un nuovo linguaggio comune in grado di dissolvere la conflittualità e il caos imperanti nel Nord.

Nel programma di sala per la prima rappresentazione dell'opera, Friel afferma: «I think that the political problem of this island is going to be solved by language, not only the language of negotiation across the table, but the recognition of what language means for us in this island»⁴²³.

⁴²³ L'arte in generale e il teatro in particolare possono probabilmente rappresentare il medium attraverso cui generare un tale linguaggio di riconciliazione. Data l'importanza vitale della lingua nel determinare lo spazio sociale circostante, occorre prestare attenzione al processo della comunicazione. Sebbene nel mondo contemporaneo, così frammentato, risulti difficile cogliere la completezza di un tale processo, Brian Friel considera tale dinamica come la condizione moderna della realtà: «[...] far from destroyng our powers of ethical self-determination, actually offers them new opportunities, new forms and contexts, new possibilities for reshaping the world and renegotiating identity». Cfr. *Programme Note*, in *Field Day 'Translations' by Brian Friel* - Programma di sala per la prima, 1980.

In *Translations*, questa nuova possibilità di un linguaggio libero dai vincoli della sfera sociale e politica, in grado di raggiungere un livello ulteriore della comunicazione e di “ascoltare” «the dreadful silences, cultural and personal, lying underneath the surfaces of language»⁴²⁴, è rintracciabile nella scena d’amore tra Maire e Yolland. Una lingua “pura” delle emozioni che si basa sul rapporto umano e sul gesto, piuttosto che sulle regole preordinate del processo di comunicazione, consegna ai due amanti nuovi strumenti e possibilità per la creazione di senso. Il rigido ordine del discorso e delle parole viene sovvertito dai nuovi significati collegati alle parole pronunciate dai due protagonisti. Il suono delle parole è più importante del loro significato:

Maire: See anything at all. I love the sound of your speech.

Yolland: Go on – go on – say anything at all - I love the sound of your speech⁴²⁵.

Entrambi i personaggi avviano l’atto comunicativo nella lingua dell’Altro, ma dal momento che le loro competenze linguistiche sono limitate, ricorrono agli elementi primitivi, basilari del linguaggio. Nel caso di Maire, queste unità linguistiche corrispondono ai tre elementi fondamentali dell’esistenza biologica, acqua, fuoco e terra; per Yolland si tratta invece dei toponimi che egli modifica e traduce in inglese con l’aiuto di Owen. I toponimi che plasmano il paesaggio di Ballybeg vengono interiorizzati, il pubblico diviene privato nel disperato tentativo dei due innamorati di esprimere i propri sentimenti.

Tra il Luogotenente britannico e la giovane irlandese non avviene alcun tipo di traduzione né sul piano linguistico, né su quello culturale: il processo della traduzione ha inizio ma si inceppa quasi subito cominciando a girare a vuoto.

Yolland, in maniera estremamente consapevole, realizza l’impossibilità di comprendere appieno la cultura dell’Altro: «even if I did speak Irish I’d always be an outsider here, wouldn’t I? I may learn the password but the language of the

⁴²⁴ Cfr. Elmer Andrews, *The art of Brian Friel*, cit., p. 169.

⁴²⁵ Cfr. Brian Friel, *Translations*, cit., p. 427.

tribe would always elude me, won't it? The private core will always be ... hermetic, won't it?»⁴²⁶.

Così, egli re-immagina i confini tra le due culture: questi non rappresentano più i limiti dell'avidità di una cultura colonizzatrice, ma piuttosto tracciano uno spazio radicalmente differente che permette un'articolazione più completa dell'identità⁴²⁷:

un *Raum* [uno spazio, NdA] è qualcosa di sgombrato (*etwas Eingeräumtes*), di libero, e ciò entro deliberati limiti, quel che in greco si chiama *peras*. Il limite non è il punto in cui una cosa finisce, ma come sapevano i greci, ciò a partire da cui una cosa *inizia la sua essenza* (*Wesen*)

Questo passaggio inoltre propone una teoria della soggettività e una modalità di interpretazione dei confini del soggetto, dato che suggerisce come questi confini non siano ermeticamente sigillati proprio perché sarebbero coinvolti in un continuo processo di negoziazione e, nel senso più pieno del termine, di comunicazione. Il sesso, come afferma Steiner, «is a profoundly semantic act»⁴²⁸, ed è quindi implicato nel nostro essere-nel-mondo:

Eros and language mesh at every point. Intercourse and discourse, copula and copulation, are sub-classes of the dominant fact of communication. They arise from the life-need of the ego to reach out and comprehend, in the two vital senses of 'understanding' and 'containment', another human being⁴²⁹.

È esattamente a questo livello che Yolland tenta di comunicare con Maire: mette in luce le profonde difficoltà, ma al contempo le enormi possibilità presenti in un tale atto di comunicazione. I due personaggi parlano lingue diverse, e man mano che la scena va avanti, la comunicazione inizia a scorrere senza grossi problemi: i due trovano un modo di intendersi quasi alla perfezione. Nel giro di poche battute da quando Yolland afferma «I wish to God you could understand me», i confini vengono ri-negoziati:

YOLLAND: I would tell you ...

⁴²⁶ *Ivi*, p. 416.

⁴²⁷ Cfr. Martin Heidegger, *Costruire, abitare, pensare* (1951), in *Id.*, *Saggi e Discorsi*, Mursia, Milano, 1991, p. 103.

⁴²⁸ Cfr. George Steiner, *After Babel: Aspects of Language and Translation*, cit., p. 40.

⁴²⁹ *Ivi*, pp. 39-40.

MAIRE: Don't stop - I know what you're saying.

YOLLAND: I would tell you how I want to be here – to live here – always – with you – always, always.

MAIRE: 'Always'? What is that word – 'always'?

YOLLAND: Yes – yes; always.

MAIRE: You're trembling.

YOLLAND: I'm trembling because of you.

MAIRE: I'm trembling, too.⁴³⁰

Comunicare attraverso un tale linguaggio - per certi aspetti ontologico, essenziale - sembrerebbe escludere del tutto la possibilità di una traduzione: ma forse è proprio in questo spostamento verso possibilità altre offerte dal linguaggio che consiste la cosiddetta “traduzione ideale” teorizzata da Steiner. Agli antipodi vi è la possibilità della scoperta di un nuovo linguaggio, attraverso cui portare avanti il dialogo, offerta dal rapporto tra Yolland e Owen riguardo alla traduzione dei toponimi; in questo secondo caso viene tradotto tutto nell'ottica di quello che potremmo definire un paradigma positivista della lingua e della traduzione. Ricorrendo alle parole di Kearney:

Positivism maintains that words are mechanically given (*positum*) - no more mysterious than objects in a world of similar objects. They are eminently unmysterious entities to be used as instruments for the representation, mapping or classification of reality. And the reductionist goal of positivism is to produce an exact decoding of the world by establishing a one-to-one correlation between *words* and the *facts* of empirical experience. Language is thus reduced to a utilitarian weapon for the colonization of Being⁴³¹.

È da questo punto di vista che va inquadrato l'intero processo di ri-mappatura. Il paesaggio, come la lingua e la traduzione, nella prospettiva ontologica funge da ricettacolo vivente – potremmo forse dire da “santuario” o da rifugio – e da vera e propria fonte di identità; nel processo di mappatura “positivista” esso diviene esclusivamente una collezione di significanti inerti, tali da rendere possibile almeno in apparenza una traduzione “trasparente” dalla cosa al segno. Come

⁴³⁰ Cfr. Brian Friel, *Translations*, cit., pp. 429-430.

⁴³¹ Richard Kearney, *Language Play: Brian Friel and Ireland's Verbal Theatre*, «Studies: An Irish Quarterly Review», cit., p. 45.

afferma Lancey «a map is a representation on paper»⁴³². In tal modo, il significato verrebbe del tutto racchiuso e inglobato all'interno dei confini dei significanti. Inoltre, sebbene questo tipo di approccio filosofico proponga di esaltare la chiarezza e la trasparenza, esso finisce con l'occultare in realtà – anche se in modo non del tutto efficace – l'agenda politica che sta alla base dell'Ordnance Survey. Quest'ultima non è affatto un'impresa puramente accademica e scientifica, ma un'operazione ben più complessa; come nota Brian Friel nello *Sporadic Diary* che accompagna l'ideazione di *Translations*: «the naming-taming process is what the play is about»⁴³³.

Nulla esprime meglio delle parole di Friel contenute nella pièce il senso di quest'operazione:

YOLLAND's official task, which OWEN is now doing, is to take each of the Gaelic names – every hill, stream, rock, even every patch of ground which possessed its own distinctive Irish name – and Anglicize it, either by changing it into its approximate English sound or by translating it into English words. For example, a Gaelic name like Cnoc Ban could become Knockban or – directly translated – Fair Hill. These new standardized names were entered into the Name-Book, and when the new maps appeared they contained all these new Anglicized names. OWEN's official function as translator is to pronounce each name in Irish and then provide the English translation⁴³⁴.

Nella messinscena della Field Day Theatre Company dunque, Yolland e Owen condividono il compito che nell'Ordnance Survey era stato affidato a John O'Donovan⁴³⁵.

⁴³² Cfr. Brian Friel, *Translations*, cit., p. 405.

⁴³³ Brian Friel, *Extracts from a Sporadic Diary*, in Tim Pat Coogan (a cura di), *Ireland and the Arts*, cit., p. 58.

⁴³⁴ Cfr. Brian Friel, *Translations*, cit., p. 409.

⁴³⁵ L'uomo cui venne affidato il compito di studiare e tradurre i toponimi per l'Ordnance Survey fu John O'Donovan. Egli era lo studioso della lingua irlandese più eminente dell'epoca. Il suo compito era quello di percorrere in lungo e in largo l'Irlanda in modo da verificare la versione più corretta del nome di un luogo, e quindi di consigliare l'ortografia più corretta da utilizzare sulle mappe. Al di là dell'impegno nella Survey, il suo lavoro più celebre è *A Grammar of the Irish Language* (1845), e la sua traduzione degli *Annals of the Four Masters* (sei volumi, 1848-1851). Si noti che questi annali «intended to correct the view of Ireland as a rude and unlettered country, sunk in ignorance and barbarism, which the Anglo-Irish chronicles promulgated». Cfr. Robert Welch (a cura di), *The Oxford Companion to Irish Literature*, Clarendon Press, Oxford, 1996, p. 17. Per una biografia completa di John O'Donovan, si veda Patricia Boyne, *John O'Donovan (1806-1861)*, cit.

È attraverso i toponimi che la riflessione sulla lingua si intreccia alla questione dello spazio, conducendoci nei labirinti della storia e della memoria che strutturano la nostra identità⁴³⁶.

Richard Pine insiste su «the role of place-names in the symbolic rituals of performance, of social action»⁴³⁷, quegli stessi rituali simbolici che per Victor Turner sono «a factor in social action, a positive force in an activity field ... crucially involved in situation of societal change ... associated with human interests, purposes, ends and means, aspirations and ideals, individual and collective»⁴³⁸.

A tal proposito, è importante sottolineare come già nell'Irlanda gaelica ci fosse una lunga tradizione riguardo allo stretto legame esistente tra i toponimi, il “sense of place” e la poesia. Come osserva Robert Fitzroy Foster:

in traditional Bardic culture, the terrain was studied, discussed and referenced: every place had its legend and its own identity. *Dindsenchas*, the celebration of place-

⁴³⁶ Ad un certo punto, Yolland – il personaggio liberamente ispirato a Larcom – afferma: «And your place-names – what was the one we came across this morning? – Termon, from Terminus, the god of boundaries» (Cfr. Brian Friel, *Translations*, cit., p. 418). Nel *Memoir* vi è una discussione piuttosto lunga riguardo all'etimologia della parola “Termon”, dato che la città Londonderry eraprecedentemente conosciuta come «Termonderry» (Cfr. Ordnance Survey, *Memoir of the City and North Western Liberties of Londonderry, Parish of Templemore*, (1837), North-West Books, Derry, 1990, p. 208-210). Si tratta di un esempio molto significativo del lavoro di O'Donovan's e più in generale dell'Ordnance Survey. Si comincia respingendo alcuni «fanciful etymologies» (*Ivi*, p. 209) fornite da autorità del passato, e procede citando usi del termine termon presenti in vari testi irlandesi – rivelando in tal modo l'approfondita conoscenza della letteratura da parte di O'Donovan – per finire citando, in francese, una lettera di «one of the most profound philologists of the present day» (*Ibidem*), un professore di Ginevra che aveva letto la prima bozza del *Memoir*, e che, riconduce il termine direttamente al Sanscrito. Questa parola riunisce bene il senso della nostra argomentazione: non è riferita esclusivamente allo spazio e ai confini fisici, ma anche alla lingua (“term”) e al tempo (“term” è anche un lasso di tempo). Inoltre, cosa ancor più importante, in gaelico irlandese ha finito per significare “santuario” (*tearmann*). E per questa ragione che “Termonderry” è stata chiamata così. Nel *Memoir* segue una parte in cui O'Donovan spiega l'etimologia di questa parola del gaelico irlandese; egli inizia citando uno studioso precedente, Usher: «who supposed it to have been derived from the Latin *terminus*, and that it signified an asylum, or sanctuary, “because such privileged places were usually designated by special marks or bounds.” It is probable indeed that they were always so, in accordance with the canon of the Irish synod, given by D'Achery: - “Let the *Terminus* of a holy place have marks about it: whenever you find the sign of the cross of Christ, do not do any injury.” “Three persons consecrated a *Terminus* of a holy place – a king, a bishop, and the people.” Such *termini*, or boundary-stones, still remain in the vicinity of many Irish *termons*. They are usually four in number, placed towards the cardinal points, and in the form of crosses [...] From the application of the word *termon*, to signify a sanctuary, it afterwards came into general use to signify shelter, refuge, or protection, and so is employed by the Irish to the present day» (*Ibidem*).

⁴³⁷ Cfr. Richard Pine, *The Diviner The art of Brian Friel*, cit., p. 191.

⁴³⁸ Cfr. Victor Turner, *The forest of symbols: Aspects of Ndembu Ritual*, Cornell University Press, New York, 1967, p. 20.

names, was a feature of this poetic topography; what endured was the mythic landscape, providing escape and inspiration⁴³⁹.

Naturalmente i toponimi irlandesi non si mantengono immutati nei secoli. Al contrario subiscono diverse mutazioni e “corruzioni” dovute all’uso comune, in altri termini diverse forme di traduzione.

Per quanto potessero essere scrupolose le indagini etimologiche condotte dai ricercatori coinvolti nella Survey, ed in particolare da John O’Donovan, gli studiosi dovevano far fronte a quest’ultimo problema e ricevevano istruzioni affinché i toponimi da riportare sulle «maps should be recogizable and “pronounceable” by the English map-reader»⁴⁴⁰. A tal fine venivano consultate «the best authorities»⁴⁴¹ di una determinata area geografica per individuare l’ortografia corretta del nome. Le fonti principali erano «local landowners, agents, clergy, and schoolmasters, county records such as grand-jury presentments and lists of freeholders, and [...] existing maps both printed and in manuscript⁴⁴²» ed in genere, come sottolinea Hamer, seguivano il principio secondo cui: «the power of naming is restricted, by implication, to those with authority over the land or to those with a special responsibility for transmitting values enshrined in written language»⁴⁴³.

⁴³⁹ Cfr. Robert Fitzroy Foster, *Modern Ireland, 1600-1972*, cit., p. 5. Un breve esempio di *Dindshenchas* è rappresentato dal secondo verso in cui viene narrata l’origine del nome “Mide” or “Meath”, che veniva considerato il centro dell’Irlanda.

«Whence is the name of Meath given to the plain? / To the heritage of the seed of Conn the Hundred Fighter / What pure bold scion (bright the hero), / What warrior was it whence it got its naming?» Cfr. Edward Gwynn, *The Metrical Dindshenchas*, Parte II, Vol. IX, Hodges, Figgis & Co., Dublino, 1903, p. 43. Anche in questo breve estratto, sono evidenti le interconnessioni tra i nomi, i luoghi, il mito e la storia.

⁴⁴⁰ Cfr. Paddy John Browne, *Wonderful Knowledge: the Ordnance Survey of Ireland*, «Éire-Ireland», cit., p. 23.

⁴⁴¹ Cfr. Le istruzioni del Colonnello Colby citate in J. H. Andrews, *A Paper Landscape: The Ordnance Survey in Nineteenth-Century Ireland*, cit., p. 120.

⁴⁴² Ibidem..

⁴⁴³ Cfr. Mary Hamer, *Putting Ireland on the Map*, «Textual Practice», cit., p. 193. Questo era molto più evidente quando si aveva a che fare con i grandi proprietari terrieri, che erano considerati le uniche autorità ad aver diritto di decidere i nomi dei loro possedimenti.. Forse è proprio per tale ragione che Friel afferma, nel diario che accompagna la scrittura della pièce, di: «the naming-taming process is what the play is about». (Cfr. Brian Friel, *Extracts from a Sporadic Diary*, in Tim Pat Coogan (a cura di), *Ireland and the Arts*, cit., p. 58).

È in questo contesto che si inquadra l'attività di traduzione portata avanti da Yolland e Owen in *Translations*. All'inizio del secondo atto, i due personaggi sono intenti a tradurre dei nomi, credendo di essere alle prese con un "rituale adamitico", un gioco di corrispondenze perfette tra parole e cose:

OWEN: Eden's right! We name a thing and – bang! – it leaps into existence!

YOLLAND: Each name a perfect congruence with its roots.

OWEN: A perfect congruence with its reality.⁴⁴⁴

Poco dopo, però, queste certezze iniziano a incrinarsi (soprattutto in Owen) davanti a un toponimo che nasconde alcune insidie di traduzione: Tobair Vree. "Tobair" è il termine gaelico irlandese che sta per "polla d'acqua". Owen, che vorrebbe standardizzarlo e anglicizzarlo, è però a conoscenza di un racconto piuttosto curioso a proposito del significato profondo che nasconde questo toponimo, racconto che non ne permette la semplice traduzione nel corrispettivo in lingua inglese. Tobair Vree è un incrocio il cui significato letterale è la "Polla d'acqua di Brian" – essendo "Vree" una corruzione del gaelico irlandese "Bhriain". Un tempo vi era una polla d'acqua all'altezza di quest'incrocio, in cui un vecchio di nome Brian era solito recarsi per lavare il proprio volto segnato da un bubbone nella convinzione che l'acqua, ritenuta miracolosa, potesse risanarlo. Ogni giorno, per sette mesi, vi aveva immerso il volto, ma un mattino venne trovato annegato in fondo al pozzo. Da ciò, il nome Tobair Vree "spalanca una porta nella casa dell'essere" di questo preciso luogo. Ciò che viene rivelato improvvisamente è la memoria culturale di quel posto; riportare alla luce i ricordi che ad esso sono legati permette di riaffermare lo strettissimo rapporto esistente tra quello specifico luogo della memoria e l'identità stessa della comunità che lo abita. Owen e Yolland sono posti di fronte alla difficile scelta di come tradurre questo toponimo nel loro "Libro dei Nomi"; Owen è letteralmente esterrefatto dalla totale mancanza di logica positivista dietro la storia di questo particolare nome:

⁴⁴⁴ Cfr. Brian Friel, *Translations*, cit., p. 422.

do we scrap Tobair Vree altogether and call it – what? – the Cross? Crossroads? Or do we keep piety with a man long dead, long forgotten, his name ‘eroded’ beyond recognition, whose trivial little story nobody in the parish remembers?⁴⁴⁵

La risposta di Yolland è semplice e netta: «except you»⁴⁴⁶, una reazione che conferma il suo crescente allontanamento dalla logica positivista. Poche battute prima aveva definito la propria attività «an eviction of sorts»⁴⁴⁷, e che pertanto, «something is being eroded»⁴⁴⁸. Yolland ha la consapevolezza che le parole sono molto più dei loro meri significanti perché rappresentano i guardiani dell’identità e le chiavi di volta della memoria⁴⁴⁹.

Owen dal canto suo tradisce una certa ingenuità nella percezione del linguaggio: dal suo punto di vista la lingua non è che un mero assemblaggio di parole, intese come segni arbitrari. Preferisce dimenticare che questi stessi segni acquistano significato e si caricano di esperienza nell’arco del tempo. È sulla base di tali convinzioni che non ha problemi ad aiutare l’esercito inglese a rinominare i luoghi del suo paese con i termini di una lingua che non riflette la sua cultura, ma anzi quella del paese oppressore e sfruttatore. Ma Owen non sembra dare peso a questa operazione, mentre paradossalmente - come accennato in precedenza - è Yolland che sembra accorgersene e preoccuparsene, cominciando a dare la giusta interpretazione alla loro azione militare:

Yolland: Your father knows what’s happening.

Owen: What is happening?

Yolland: I’m not sure. But I’m concerned about my part in it. It’s an eviction of sort.

Owen: We’re making a six-inch map of the country. Is there something sinister in that?

Yolland: Not in...

Owen: And we’re taking place-names that are riddled with confusion and...

Yolland: Who’s confused? Are the people confused?

⁴⁴⁵ *Ivi*, 420.

⁴⁴⁶ *Ibidem*.

⁴⁴⁷ *Ibidem*.

⁴⁴⁸ *Ibidem*.

⁴⁴⁹ Cfr. George Steiner, *After Babel: Aspects of Language and Translation*, cit., p. xiv: «even where it is spoken by a handful, by the harried remnants of destroyed communities, a language contains within itself the boundless potential of discovery, of re-compositions of reality, of articulate dreams, which are known to us as myths, as poetry, as metaphysical conjecture and the discourse of the law».

Owen: ...and we're standardising those names as accurately and as sensitively as we can.

Yolland: Something is being eroded.

Owen: Back to the romance again⁴⁵⁰.

Yolland decide dunque di riportare il nome "originale"⁴⁵¹, Tobair Vree. Le sue argomentazioni e il cambiamento del suo approccio filosofico sembrano accrescere le pressioni sulla posizione di indeterminatezza in cui si trova Owen, dal momento che subito dopo questa discussione il giovane irlandese - che continua ad essere chiamato Roland dal Luogotenente britannico - inizia a rivendicare la propria identità.

OWEN: (*Explodes*) George! For God's sake! *My name is not Roland!*

YOLLAND: What?

OWEN: (*softly*) My name is Owen⁴⁵².

Owen sembra così raggiungere un certo livello di auto-consapevolezza. Allo stesso modo di Sarah, che all'inizio del dramma soffre di un difetto di pronuncia, anch'egli deve imparare ad enunciare il suo stesso nome. Vi è un rischio piuttosto elevato in un atto del genere. Steiner parla del «the perilous gift a man makes when he gives his true name into the keeping of another»; e sostiene inoltre che il nascondere il proprio nome e la pretesa di essere qualcun altro «is to employ the "alternative" powers of language in the most thorough, ontologically liberating way»⁴⁵³. Tuttavia, in questo caso, Owen usa un nome che gli è stato imposto, e non quello che manteneva celato. Di conseguenza egli sembra essere

⁴⁵⁰ Cfr. Brian Friel, *Translations*, cit., pp. 419-420.

⁴⁵¹ Cfr. Lionel Pilkington, *Language and Politics in Brian Friel's Translations*, «Irish University Review», 20: 2, Autunno 1990, p. 288: «The irony [...] is that not only is "Tobair Vree" itself an anglicization, since traditionally the letter "v" is not used in the Irish alphabet, but that "Tobair Vree" is also a phonetic impossibility since the Irish language would never lose a final consonant in the manner that "Tobair Vree"/"Tobair Bhriain" implies. A similar irony is evident at the beginning of Act 3 when, in the case of "The Murren", Owen decides on aesthetic grounds [...] to revert to the original: the "original" that he chooses is the English "Saint Muranus", rather than "Naomh Muirenn" or "Cill Muirenn" which would be its literal Irish equivalents». Pilkington come in maniera ancora più ironica: «no such saint exists in the lexicon of Irish saints and that no such place-naming convention, using simply the formula Naomh + saint's name, exists in Irish topography». (*Ivi*, p. 288n).

⁴⁵² Cfr. Brian Friel, *Translations*, cit., p. 421.

⁴⁵³ Cfr. George Steiner, *After Babel: Aspects of Language and Translation*, cit., p. 236.

stato colonizzato, per cui la lotta foucaultiana per l'identità subisce un brusco arresto. L'esser stato rinominato equivale all'esser stato dominato.

Il processo di nominazione – e di autonominazione – rappresenta il fulcro di *Translations*: passaggi come quello precedentemente analizzato sembrano suggerire che un nome consiste in ciò che Yolland definisce «the private core»⁴⁵⁴ di una cultura. Come osserva John Banville:

the nominative is the case of art. [...] To name is to cast a spell. And in the spelling out, worlds ramify. The proper name, says Roland Barthes, is a 'precious object, compressed, embalmed, which must be opened like a flower', it is 'a sign always pregnant with a dense texture of meaning'⁴⁵⁵.

Anche l'atto della denominazione, come mostra l'opera di Friel, deve comunque passare attraverso un processo di traduzione attraverso l'Altro, altrimenti rischia di tramutarsi in un gesto solipsistico e auto-referenziale. Come osserva Kiberd riguardo al mito biblico della Torre di Babele: «the builders of the tower were guilty, after all, of wanting to make a name for themselves, of wishing to construct themselves solely by the act of self-naming»⁴⁵⁶.

«Names were not for negotiation. Right names were the first foundation for telling truth»⁴⁵⁷: è dell'importanza e al contempo della potenza dei nomi che Owen sembra improvvisamente rendersi conto. Ma è un'illusione che non dura molto, infatti poco più avanti, egli afferma: «I was getting fond of Roland»⁴⁵⁸, scoppiando a ridere insieme a Yolland.

Owen/Roland è la figura più complessa dell'opera e innegabilmente la più controversa: egli stesso, infatti, si definisce un “gobetween” (intermediario), manifestando, in tal modo, la sua posizione ambigua e potremmo dire, di frontiera.

È probabilmente il personaggio cardine della messinscena, in quanto rappresenta il tipico esempio di traduttore-traditore sia della propria lingua che della propria

⁴⁵⁴ Cfr. Brian Friel, *Translations*, cit., p. 416.

⁴⁵⁵ Cfr. John Banville, *Place Names: The Place*, in Tim Pat Coogan (a cura di), *Ireland and the Arts*, cit., p. 62.

⁴⁵⁶ Cfr. Declan Kiberd, *Inventing Ireland*, cit., p. 636.

⁴⁵⁷ Cfr. Seamus Heaney, *An Open Letter*, in Seamus Deane (a cura di), *Ireland's Field Day*, cit., p. 13.

⁴⁵⁸ Cfr. Brian Friel, *Translations*, cit., p. 421.

cultura. In certi momenti Owen sembra rinnegarle entrambe: addirittura considera la lingua come qualcosa da adulterare con destrezza per soddisfare i propri bisogni di arrivista.

Owen interpreta apparentemente in modo perfetto la sua funzione di traduttore che, come osserva Kiberd, rischia spesso di essere un calunniatore, quando opera all'interno di una lingua imperialista superiore ed estranea alle dinamiche di una lingua politicamente inferiore.

Il suo stile di traduzione consiste fundamentalmente nell'addomesticare il messaggio per il suo pubblico. Come risultato, egli filtra radicalmente la lingua offrendo interpretazioni piuttosto "intrusive". Le ripercussioni politiche del suo modo di tradurre sono estremamente evidenti. Nel primo atto, fa da interprete tra i soldati inglesi e gli abitanti del villaggio di Baile Beag:

LANCEY: This enormous task has been embarked on so that the military authorities will be equipped with up-to-date and accurate information on every corner of this part of the Empire.

OWEN: The job is being done by soldiers because they are skilled in this work⁴⁵⁹.

Suo fratello Manus capisce l'inglese, ma si rifiuta di parlarlo in quanto lingua del colonizzatore, soprattutto perché capisce immediatamente cosa c'è dietro la missione dell'esercito britannico: certamente il suo carattere romantico, anacronistico, incapace di agire e destinato infine al fallimento viene messo in risalto proprio dalla sua riluttanza alla traduzione.

Manus – perfettamente consapevole del fatto che Owen sta alterando profondamente il senso delle parole pronunciate dal Capitano Lancey - dimostra di comprendere appieno il compito che la traduzione svolge in questa circostanza: falsificare l'originale per coprire e mascherare il significato reale dell'operazione sociale e culturale che l'esercito britannico sta mettendo in atto.

MANUS: What sort of a translation was that, Owen?

OWEN: Did I make a mess of it?

⁴⁵⁹ *Ivi*, p. 406.

MANUS: You weren't saying what Lancey was saying!

OWEN: 'Uncertainty in meaning is incipient poetry' - who said that?

MANUS: There was nothing uncertain about what Lancey said: it's a bloody military operation, Owen! And what's Yolland's function? What's 'incorrect' about the place-names we have here?

OWEN: Nothing at all. They're just going to be standardized.

MANUS: You mean changed into English?

OWEN: Where there's ambiguity, they'll be Anglicized.

MANUS: And they call you Roland! They both call you Roland!

[...]

OWEN: Easy, man, easy. Owen – Roland – what the hell. It's only a name. It's the same me, isn't it? Well, isn't it?⁴⁶⁰

Owen sta tentando una difficile negoziazione con la sua stessa identità. La situazione di indeterminatezza in cui versa è sottolineata e può essere letta a partire dall'invocazione che egli rivolge sia all'approccio positivista che all'approccio ontologico alla lingua. Egli ha dimestichezza con entrambi i paradigmi: in questo caso giustifica la propria traduzione facendo ricorso ad un'argomentazione ontologica, nello specifico una citazione di Steiner, «'Uncertainty in meaning is incipient poetry - 'who said that?」⁴⁶¹. Tuttavia tale frase ad effetto è utilizzata esclusivamente per spazzare via le domande di Manus e in modo strumentale poiché l'interpretazione che egli fornisce serve gli interessi dell'Impero. In realtà, la funzione del suo modo di tradurre è totalmente ascrivibile al paradigma positivista: i nomi «just going to be standardized» e «there was nothing uncertain about what Lancey said». A guardar bene però, Owen non si fida delle parole di Lancey, e tale mancanza di fiducia - che traspare piuttosto nitidamente dalla traduzione che ci offre - viene mostrata nella performance dai suoi continui tentennamenti e dalle numerose esitazioni. In

⁴⁶⁰ *Ivi*, p. 408.

⁴⁶¹ «Man has 'spoken himself free' of total organic constraint. Language is a constant creation of alternative worlds. There are no limits to the shaping powers of words, proclaims the poet. [...] Uncertainty in meaning is incipient poetry. In every fixed definition there is obsolescence or failed insight». Cfr. George Steiner, *After Babel: Aspects of Language and Translation*, cit., pp. 245-246.

questo modo, egli tradisce anche la fiducia del suo pubblico (la comunità irlandese), come viene notato da Manus. Alla fine, Owen serve i soldati inglesi molto meglio di quanto essi stessi si rendano conto, dal momento che riesce a mascherare le loro reali intenzioni in modo da ottenere l'accondiscendenza dei "nativi" irlandesi.

Alla fine però Owen stesso diventa vittima del processo di assimilazione che ha contribuito a determinare, nel momento in cui si rende conto che non potrà mai essere un vero inglese, ma solo un "traduttore", vale a dire un mero "ponte", e un filtro tra le due culture. È il capitano inglese Lancey, responsabile dell'operazione, a riportare Owen alla realtà quando lo liquida con parole per lui piuttosto amare: «Do your job. Translate»; ma lo stesso Owen comprende che ciò in cui si è imbracato è «a mistake – my mistake – nothing to do with us»⁴⁶².

Come fanno notare Bassnett and Trivedi, «translation is not an innocent, transparent activity but is highly charged with significance at every stage; it rarely, if ever, involves a relationship of equality between texts, authors or systems»⁴⁶³.

Gli esempi di Tobair Vree e dello stesso Owen sono molto significativi. Ammesso che funzioni la traduzione linguistica tra l'inglese e il gaelico irlandese, è della traduzione culturale – così come l'intendiamo in questo lavoro – che non vi è traccia.

Da una parte McCormack ci invita a guardare in modo diverso al processo di traduzione dei toponimi:

rather than see this phenomenon [transliteration of place names] simply as damning evidence of colonialism, we should additionally see it as a negotiation between languages, even to some extent a compromise imposed by the defeated upon their aggressors⁴⁶⁴.

⁴⁶² Cfr. Brian Friel, *Translations*, cit., p. 444.

⁴⁶³ Cfr. Susan Bassnett e Harish Trivedi, *Introduction: Of Colonies, Cannibals and Vernaculars*, in Id. (a cura di), *Post-Colonial Translation: Theory and Practice*, cit., p. 2.

⁴⁶⁴ Cfr. William J. McCormack, *From Burke to Beckett: Ascendancy, Tradition and Betrayal in Literary History*, Cork University Press, Cork, 1994, p. 251.

Dall'altra, non vi è dubbio che ci troviamo di fronte ad un'operazione coloniale in cui solo la mappatura consente di rivelare la reale natura di una specifica area geografica; tradurre i toponimi di un determinato territorio equivale a trasformarli e a "corromperli". Come ci ricorda Nietzsche «translation [is] a form of conquest»: il tipo di traduzione dei toponimi illustrato in *Traslations* non si sottrae a quest'assioma.

In termini più generali, si potrebbe sostenere che lo stesso colonialismo sia una forma di traduzione incompleta, dal momento che non è in grado di riconoscere realmente l'interazione tra lingue diverse alla base del processo di traduzione. Al contrario, considera quest'ultima come se fosse a senso unico, come una mera acquisizione tendente a dimenticare ed eliminare le differenze. Come nota Cheyfitz, «at the heart of every imperial fiction [...] there is a fiction of translation»⁴⁶⁵. L' "Altro" coloniale viene tradotto nei termini del "Sé" imperiale, con il risultato finale dell'alienazione per il colonizzato e di una comprensione fittizia, solo immaginata per il colonizzatore⁴⁶⁶.

Le pretese di una traduzione completa, "trasparente", a-problematica, vengono quindi deluse nella scena in cui Owen deve tradurre le intimidazioni del Capitano Lancey alla comunità di Ballybeg. In quest'occasione Friel mostra come sia quasi impossibile giungere ad una traduzione integrale e "scientifica" -

⁴⁶⁵ Cfr. Eric Cheyfitz, *The Poetics of Imperialism: Translation and Colonisation From The Tempest to Tarzan*, Oxford University Press, Oxford, 1991, p. 15.

⁴⁶⁶ Una maniera completamente diversa di tradurre i toponimi è riscontrabile nella traduzione dell'espressione *Buile Suibhne* fornita Seamus Heaney in *Sweeney Astray*, un'altra delle pubblicazioni della Field Day Theatre Company (Cfr. Seamus Heaney, *Sweeney Astray*, Field Day, Derry, 1983). Heaney adotta deliberatamente uno stile di traduzione anacronistico, come indica egli stesso: «part of my intention of doing *Sweeney* was in the deepest sense political. I wanted the Unionist population to feel that they could adhere to it, that something could be shared. For example, names and landscapes. And that's why I changed all the place names into their modern equivalents. This is hopefully very subtle [...] Glens of Antrim, Dunseverick, Bushmills, Strangford, County Down, [...] these are all places which are kind of sacral Unionist sites in some ways. So [there is] a little subversive intent saying beneath this layer, there's Sweeney [...] I wanted the *Sweeney* to be a help; something that Ulstermen of both persuasions could have some identity with. You see the problem with translations from the Irish is that, on the whole they have been perceived – and *Sweeney* will too, of course – be perceived as a [...] declaration of Sinn Fein culture. But I think *Sweeney*'s different because he's from the North, he's from Antrim, I did him, and he's got all these places». (Cfr. Mitchell Harris, *Field Day and the Fifth Province*, «An Gael», Estate 1985, p. 11).

La differenza sta nel fatto che, naturalmente, in questa traduzione post-coloniale, una traduzione anacronistica di questo tipo diviene la ricerca di una forma di risoluzione o riconciliazione.

potremmo dire specularlo in termini positivisticici - tra le due lingue e tra le due culture. E lo dimostra proprio a partire dal personaggio di Owen che se all'inizio del dramma incarna le possibilità, le speranze della traduzione tra i due mondi (irlandese e britannico), alla fine diviene l'emblema del fallimento di questo tentativo di traduzione tra lingue e culture così diverse ma anche del linguaggio della conciliazione che da tale gesto dovrebbe nascere.

Come trovare allora un nuovo linguaggio che consenta il dialogo tra le diverse identità in conflitto nell'Ulster ed eventualmente tracci il percorso verso un possibile futuro di riconciliazione? La risposta di Friel è molto chiara: attraverso una traduzione culturale che rispetti le differenze e gli eventuali elementi di intraducibilità esistenti nelle varie lingue e culture.

La figura che a mio avviso rappresenta sulla scena le nuove potenzialità contenute negli insegnamenti steineriani è quella di Hugh, il maestro della *hedge school*. Non a caso è proprio lui il personaggio che, più di ogni altro durante la pièce, cita quasi letteralmente passi dell'opera di Steiner ed è in Hugh, inoltre, che possiamo rintracciare qualche segno di quella traduzione culturale sulla cui possibilità ci stiamo interrogando.

Questo personaggio rappresenta la chiave di volta del ragionamento proposto dalla Field Day Theatre Company sulla scena, una riflessione in cui ancora una volta le questioni della lingua, della storia e della traduzione si intrecciano.

Hugh, probabilmente il personaggio più saggio del dramma, sembra essere il riluttante custode della memoria della sua comunità. È al contempo l'iniziatore degli esercizi etimologici che per tutto il dramma propone ai propri allievi, ma anche un ubriaco che perde spesso il filo del discorso.

Hugh, è colui che da un lato incarna il principio più nazionalista e tradizionalista, tentando addirittura un anacronistico recupero dei classici greci e latini, dall'altro però è l'unico personaggio che si rende realmente conto della necessità di accettare il cambiamento al fine di sopravvivere. In altre parole, Hugh capisce l'importanza della costante mutabilità del linguaggio, aspetto sul quale lo stesso Steiner insiste molto: «Language is in perpetual change. [...] Every language act

has a temporal determinant. No semantic form is timeless: when using a word we wake into resonance, as it were, its entire previous history. A text is embedded in specific historical time»⁴⁶⁷.

Hugh è alle prese con un delicatissimo tentativo di negoziazione tra memoria e oblio, tra i ricordi e la storia di una cultura che rischia il tramonto e le nuove vie offerte dalla modernità britannica. Come osserva Kearney, la lingua secondo l'interpretazione ontologica è:

celebrated as a way to truth in the Greek sense of the term, *A-letheia*, meaning un-forgetfulness, un-concealing, dis-closure. Language tells us the truth by virtue of its capacity to unlock the secret privacies of our historical being (the "interiority of the heart's space")⁴⁶⁸.

Tuttavia, è fondamentale notare come queste "privacies" rivelate possano benissimo essere delle finzioni. Sulla base di Nietzsche⁴⁶⁹, Steiner sottolinea come le lingue non servano esclusivamente a comunicare, ma anche a celare: «the uses of language for 'alternity', for mis-construction, for illusion and play, are the greatest of man's tools by far»⁴⁷⁰. Steiner sostiene che la «dialectic of "alternity", the genius of language for counter-factuality, are overwhelmingly positive and creative. They [...] are rooted in defence. [...] Language is centrally fictive because the enemy is reality»⁴⁷¹.

Spetta a Hugh, come detto in precedenza, riportare alla lettera queste riflessioni tratte da *After Babel*:

it is a rich language, Lieutenant, full of the mythologies of fantasy and hope and self-deception – a syntax opulent with tomorrows. It is our response to mud cabins and a diet of potatoes; our only method of replying to ... inevitabilities⁴⁷².

⁴⁶⁷ Cfr. George Steiner, *After Babel: Aspects of Language and Translation*, cit., p. 18, 24.

⁴⁶⁸ Richard Kearney, *Language Play: Brian Friel and Ireland's Verbal Theatre*, «Studies: An Irish Quarterly Review», cit., p. 44.

⁴⁶⁹ «There is only *one* world and that world is false, cruel, contradictory, misleading, senseless. [...] we need lies to vanquish this reality, this 'truth', we need lies *in order to live*. [...] that lying is a necessity of life is itself a part of the terrifying and problematic character of existence». Cfr. la citazione tratta dalla *Volontà di potenza* di Friedrich Nietzsche presente in George Steiner, *After Babel: Aspects of Language and Translation*, cit., p. 238.

⁴⁷⁰ *Ivi*, p. 234.

⁴⁷¹ *Ivi*, p. 237.

⁴⁷² Cfr. Brian Friel, *Translations*, cit., pp. 418-419.

Questo passaggio viene immediatamente bilanciato da una riflessione in cui il maestro mette in guardia il Luogotenente Yolland dalle insidie della lingua:

But remember that words are signals, counters. They are not immortal. And it can happen – to use an image you’ll understand – it can happen that a civilization can be imprisoned in a linguistic contour which no longer matches the landscape of ... fact. Gentlemen⁴⁷³.

E più avanti rincara la dose sottolineando come le strutture linguistiche determinino gli statuti della storia nel processo attraverso cui viene costruita l’identità: «it is not the literal past, the ‘facts’ of history, that shape us, but images of the past embodied in language, [...] we must never cease renewing those images; because once we do, we fossilize»⁴⁷⁴.

Hugh invita dunque a ri-tracciare e rinnovare quelle «images of the past embodied in language»⁴⁷⁵ sulla base del principio, ripreso anche questa volta in maniera fedele dal testo di Steiner, secondo cui «to remember everything is a form of madness»⁴⁷⁶: frase seguita da un passaggio molto importante in cui il personaggio dimostra di aver già iniziato a rivedere quelle immagini del passato che rischiano di fossilizzare una cultura:

The road to Sligo. A spring morning. 1798. Going into battle. Do you remember, James? Two young gallants with pikes across their shoulders and the *Aeneid* in their pockets. Everyting seemed to find definition that spring – a congruence, a miraculous maching of hope and past and present and possibility. Striding across the fresh, green land. The rhythms of perception heightened. The whole enterprise of consciousness accelerated. We were gods that morning, James; and I had recently married *my* goddes, Caitlin Dubh Nic Reactainn, my she rest in peace. And to leave her and my infant son in his cradle –that was heroic, too. By God, sir, we were magnificent. We marched as far as – were was it? – Glenties! All of twenty-three miles in one day. And it was there, in Phelan’s pub, that we got homesick for Athens, just like Ulysses. The *desiderium nostrorum* – the need for our own. Our *pietas*, James, was for older, quieter things. And that was the longest twenty-three miles back I ever made. (*Toats JIMMY.*) My friend, confusion is not an ignoble condition⁴⁷⁷.

⁴⁷³ *Ivi*, p. 419.

⁴⁷⁴ *Ivi*, p. 445.

⁴⁷⁵ *Ibidem*.

⁴⁷⁶ *Ibidem*.

⁴⁷⁷ *Ivi*, pp. 445-446. Caithlín Dubh Nic Reactainn – Il nome della sposa di Hugh rimanda alla legenda della vecchia Caithlín (lo spirito d’Irlanda, la causa per cui combattere e morire), che si presenta ad una famiglia, intenta ai preparativi per le nozze del figlio Michael. Caithlín lamenta la perdita dei suoi quattro campi verdeggianti (le quattro regioni dell’isola) ad opera dello straniero invasore, che l’ha privata anche della casa. Arriva la notizia dello sbarco dei francesi. Sono i tempi della rivolta degli *United Irishmen*. Michael, sordo ai pianti della promessa sposa, decide di seguire la megera, per unirsi ai ribelli irlandesi

A differenza di Owen e Yolland, Hugh non si limita a tradurre termini, toponimi e concetti da una lingua all'altra, ma cerca di riconfigurare cognitivamente l'immaginario storico e culturale alla base dell'identità irlandese, operando esattamente in direzione di quel concetto di traduzione culturale che abbiamo esaminato nel precedente paragrafo.

In un certo senso Hugh prova a confutare ciò che afferma metaforicamente Jimmy Jack in relazione ai pericoli legati all'attraversamento di confini e limiti culturali:

JIMMY: Do you know the Greek word *endogamein*? It means to marry within the tribe. And the word *exogamein* means to marry outside the tribe. And you don't cross those borders casually – both sides get very angry. Now, the problem is this: Is Athene sufficiently mortal or am I sufficiently godlike for the marriage to be acceptable to her people and to my people? You think about that⁴⁷⁸.

Il personaggio consapevole del rischio cui va incontro, ma al contempo si rende conto della necessità di scardinare le cristallizzazioni storiche e identitarie della comunità di Ballybeg. Alla luce di ciò, decide di insegnare la lingua inglese a Maire, ma certamente non a partire dalla parola "always", che per lui rappresenta «a silly word»⁴⁷⁹: la avverte però che l'idillio adamitico ricercato da Yolland e Owen, è impossibile e pericoloso. Al contrario, le aspettative dovrebbero essere ridotte: «But don't expect too much. I will provide you with the available words and the available grammar. But will that help you to interpret between privacies? I have no idea. But it's all we have»⁴⁸⁰.

Si tratta di una lucidissima messa in guardia dalle lusinghe del pensiero a-storico, dal momento che "always" è probabilmente la parola maggiormente a-storica

contro l'usurpatore inglese. Il suo sacrificio sarà premiato, perché magicamente la brutta vecchia si trasforma in una splendida fanciulla. La fedeltà e l'attaccamento di Hugh alla sua sposa in carne e ossa (il *desiderium nostrorum*) vanno letti come l'ironico capovolgimento da parte di Friel dei valori dell'Irlanda eroica propugnati dal Rinascimento celtico e in particolare da Yeats, che alla mitica Cathleen Ni Houlihan ha dedicato un dramma. Cfr. Carla De Petris (a cura di), *Traduzioni e altri drammi*, Bulzoni Editore, Roma, 1996, pp. 261-262.

⁴⁷⁸ *Ivi*, p. 446.

⁴⁷⁹ *Ibidem*.

⁴⁸⁰ *Ibidem*.

presente in ogni lingua. Hugh è perfettamente consapevole dei terribili rischi nascosti nella volontà di vivere interamente nel passato, o nel futuro, e quindi è disposto a trovare un compromesso col presente: «we must learn where we live. We must learn to make them our own. We must learn to make them our new home»⁴⁸¹.

La decisione di Hugh, alla fine della messinscena, di imparare i nuovi toponimi in modo tale da poter re-immaginare lo spazio circostante Ballybeg e rinnovare le immagini del passato attraverso un'“altra” lingua, non va assolutamente letta come un atto di resa nei confronti del potere coloniale, o quanto meno, non soltanto in questi termini. Facendo propri i nuovi toponimi, la comunità di Ballybeg infrange il circolo temporale in cui si trova e si dirige verso nuovi e impegnativi sentieri dell'immaginazione. L'esperienza della colonizzazione viene trasformata così in un'esperienza di rinnovamento che implica modificazioni della memoria del mito.

Emblematica al riguardo la conclusione del dramma in cui Hugh non riesce più a ricordare il mito delle Torri di Tiro descritto nell'*Eneide*, passo che “conosceva alla perfezione”:

HUGH:*Urbs antiqua fuit* – there was an ancient city which, 'tis said, Juno loved above all the lands. And it was the goddess's aim and cherished hope that here should be the capital of all nations – should the fates perchance allow that. Yet in truth she discovered that a race was springing from Trojan blood to overthrow some day these Tyrian towers – a people *late regem belloque* superbum – komgs of broad realms and proud in war who would come forth Lybia's downfall – such was – such was the course – such was the course ordained – ordained by fate ...What the hell's wrong with me? Sure I know it backways. I'll begin again. *Urbs antiqua fuit* – there was an ancient city which, 'tis said, Juno loved above all the lands.
(*Begin to bring down the lights.*)

And it was the goddess's aim and cherished hope that here should be the capital of all nations – should the fates perchance allow that. Yet in truth she discovered that a race was springing from Trojan blood to overthrow some day these Tryan towers – a people kings of broad realms and proud in war who would come forth for Lybia's downfall ...⁴⁸²

La mappa dell'immaginazione si trasforma e con essa viene alterata anche la memoria culturale.

⁴⁸¹ *Ivi*, p. 444.

⁴⁸² *Ivi*, pp. 446-447.

La traduzione dunque diviene l'unico gesto a partire dal quale è possibile "rinnovare le immagini che ci giungono dal passato" che sono alla base dell'identità. Tradurre fa vacillare le certezze dell'essere, dell'appartenenza, della sicura dimora del soggetto; detto in altri termini mette in crisi le visioni statiche dell'identità in nome della differenza culturale.

Ad essere messi in discussione sono i testi, le lingue, le identità originali, o presunte tali. Ciò è particolarmente evidente nel paradosso linguistico presente in *Translations*.

In altre parole, sebbene l'opera sia scritta e messa in scena interamente in inglese - a parte le numerose citazioni in greco e latino che caratterizzano soprattutto il personaggio di Hugh - al pubblico è richiesto di immaginare che le lingue usate siano più di una: l'inglese usato dall'esercito britannico colonizzatore e da Owen, e il gaelico usato dalla gente del luogo. Questo spiega l'incomprensione e la confusione "babelica" fra i personaggi. Come ha notato Carla de Petris: «Nel caso del dramma di Friel, non c'è ibridazione: la traduzione è dall'inglese all'inglese. La lingua gaelica è proprio la "grande assente". Rimangono solo dei suoni fascinosi e ammaliatori, privi di senso»⁴⁸³.

Lo stesso atto di scrittura di *Translations* da parte di Friel è di per sé un atto di traduzione. L'autore scrive un'opera teatrale irlandese interamente in inglese, quasi a voler dimostrare, già nella genesi dell'opera, l'unica possibilità di sopravvivenza data all'identità irlandese. Partendo dall'assunto di Wilde secondo il quale «the concept of the "original" comes into existence only after it has been translated»⁴⁸⁴, Kiberd osserva che «what is different about Friel's *Translations* is that, although it is to be imagined enacted in Irish, in fact there is no original»⁴⁸⁵.

Robert Smith sviluppa questo paradosso in una lettura che ha grande importanza ai fini del nostro lavoro: l'autore fa esplicito riferimento alla metafora proposta da Hans Georg Gadamer relativa alla «"fusion of horizons" of the past and

⁴⁸³ Cfr. Carla De Petris (a cura di), *Traduzioni e altri drammi*, cit., p. 380.

⁴⁸⁴ Cfr. Declan Kiberd, *Inventing Ireland*, cit., p. 624.

⁴⁸⁵ Ibidem.

present, the ideal, if ever-elusive goal at which interpretation aims: the horizon recedes as the observer approaches it». Smith utilizza questo spunto per evidenziare il:

paradox of a play, in English, about an Irish-speaking community at the moment when it is being rendered, by translation, irrevocably past and speechless, [which] points to the paradox of understanding in general. 'Insofar as the fusion of horizons excludes the idea of a total and unique knowledge', comments Paul Ricoeur, 'this concept implies a tension between what is one's own and what is alien, between the near and the far; and hence the play of difference is included in the process of convergence'. The task of interpretation is not to remove, but to make productive the refractory distance and otherness. Brian Friel responds to the tension between near and far, in relation to the historical past, and between one's own and the other, in relation to language – that is, to what Paul Ricoeur calls the 'paradox of otherness' – by making it the subject of drama⁴⁸⁶.

Questo passaggio sottolinea ancora una volta il ruolo cruciale che la negoziazione con l'“Altro” gioca a tutti i livelli della comprensione linguistica e culturale: in *Translations*, «restitution is made under the sign of the “other”»⁴⁸⁷.

Traduzione, dunque, non come *reductio ad unum*, ma come apertura all'Altro per dislocare il Sé. Detto in altri termini, quelli di Ricoeur, si tratterebbe della condizione del “Sé come un Altro”. Kearney ci offre un'interpretazione molto utile di questo concetto: «the shortest route from self to self is through the other. [...] the self is never sufficient unto itself, but constantly seeks out signs and signals of meaning in the other»⁴⁸⁸.

Questo passaggio è molto significativo ai fini del nostro ragionamento sul processo di trasformazione dell'*Irishness* per mezzo della traduzione culturale che è possibile leggere nelle opere della Field Day Theatre Company ed in particolare in *Translations*.

Indubbiamente la pièce di Friel mette in scena un incolmabile iato tra le due culture, esemplificato dal tentativo dei britannici di “rinominare” e “riscrivere”

⁴⁸⁶ Cfr. Robert S. Smith, *The Hermeneutic Motion in Friel's Translations*, in *Modern Drama*, 34, 1991, pp. 392-393.

⁴⁸⁷ *Ivi*, p. 407.

⁴⁸⁸ Cfr. Richard Kearney, *Introduction*, in Id. (a cura di), *Paul Ricoeur: The Hermeneutics of Action*, cit., p. 1.

ciò che è esistito per secoli sotto altri nomi. In *Linguistic Imperialism*, Josephine Lee afferma, a ragione:

The history of English and Irish relations in the last two centuries might well present itself as a straightforward picture of England as oppressor, “rewriting” Ireland into cultural submission not only through political control, but also through the imposition of English as the language of high culture⁴⁸⁹.

Questa spoliazione culturale e linguistica ha creato una strana forma di “homelessness at home”, una condizione che produce da un lato un certo grado di ostilità/ospitalità nei confronti della lingua e della cultura inglese, dall’altro un ondivago atteggiamento di fedeltà e tradimento verso la lingua e la cultura irlandese.

La disuguaglianza tra le lingue porta inevitabilmente alla “confusione”, e dunque, a problemi di comunicazione tra culture. L’impressione è che inglesi e irlandesi non saranno mai in grado di comunicare fra loro, di intendersi, persino qualora arrivassero a parlare la stessa lingua, perché la loro non è semplicemente una differenza linguistica ma anche e soprattutto culturale.

Tuttavia, la traduzione rimane l’unico mezzo che irlandesi e inglesi hanno a disposizione per comunicare: resta, comunque, il dubbio se anche in seguito ad una operazione di rimappatura i due popoli riusciranno mai davvero a capirsi o se piuttosto, come afferma Kiberd, «once Anglicization is achieved the Irish and English, instead of speaking a truly identical tongue, will be divided most treacherously by a common language»⁴⁹⁰.

La lingua è nell’opera di Friel un sistema che unisce e divide al contempo; essa è tanto un’eredità gloriosa quanto una barriera dannata. I personaggi godono solo momentaneamente dell’illusione ottimistica che le differenze linguistiche possano essere colmate. Persino Owen è disilluso alla fine, poiché si rende conto che non basta giustapporre due sistemi linguistici per ottenere una traduzione culturalmente giusta; in gioco vi è molto di più. Il dilemma che si trovano ad

⁴⁸⁹ Cfr. Josephine Lee, *Linguistic Imperialism, The Early Abbey Theatre, And The Translations Of Brian Friel*, in Ellen. J.Gainor (a cura di), *Imperialism and Theatre, Essays on World Theatre, Drama and Performance 1795-1995*, Routledge, Londra e New York, p. 164.

⁴⁹⁰ Cfr. Declan Kiberd, *Inventing Ireland*, cit., p. 622.

affrontare Hugh e la sua comunità è la difficoltà di continuare a vivere in una cultura e in un luogo “tradotti” e non più riconoscibili.

La risposta data a tale interrogativo, da Friel e dalla Field Day Theatre Company, è che i personaggi irlandesi possono esistere solo “in traduzione”, perché la traduzione si configura come vera e propria metafora dell’*Irishness*, in altre parole della loro identità, e in definitiva, loro *raison d’être*. È un atteggiamento analogo a quello di Salman Rushdie il quale in *Imaginary Homelands* parla di se stesso e di altri scrittori postcoloniali della diaspora come di “translated men”, vale a dire uomini trapiantati da un paese all’altro, da una lingua all’altra, e condannati a vivere in bilico tra linguaggi, tra culture, tra patrie e mondi lontani⁴⁹¹.

In effetti, la traduzione continua ad essere una questione politica anche nella moderna Irlanda postcoloniale, dove la lingua irlandese e quella inglese coesistono. Come osserva l’irlandese Michael Cronin: «[the] faith in translation is strong because of an implied belief that an Irish nation can express its own distinctness in the English language. [...] translations, as Hugh notes, is “all we have”. [...] The alternative to translation is the muteness of fear»⁴⁹².

La traduzione stessa finisce così per diventare condizione culturale ed esistenziale degli irlandesi, fondamento della loro identità.

Cronin sostiene che la traduzione abbia svolto un ruolo essenziale in un periodo di crisi come quello che ha contraddistinto il contesto politico-sociale della fondazione della Field Day Theatre Company. Per Cronin:

translations [...] are the seismograms of crisis. Economic modernisation, social changes, the Northern conflict challenge fixed notions of identity and as in previous centuries the sense of indeterminacy and uncertainty leads to the interrogation of languages and traditions through translation⁴⁹³.

Sebbene, come lo stesso Friel precisa, non sia corretto riferire né realisticamente né metaforicamente gli eventi e le problematiche descritte in *Translations* alla

⁴⁹¹ Cfr. Salman Rushdie, *Patrie immaginarie* (1991), Mondadori, Milano, 1994.

⁴⁹² Cfr. Michael Cronin, *Translating Ireland: Translation, Languages, Cultures*, cit., pp. 116, 200.

⁴⁹³ Cfr. Michael Cronin, *Movie-Shows from Babel: Translation and the Irish Language*, «The Irish Review», 14, Estate 1993, p. 57.

situazione contemporanea dell'Irlanda del Nord, è tuttavia possibile considerare l'approccio "culturalista" alla lingua e alla traduzione come un valido strumento critico attraverso cui ripensare la questione dell'*Irishness* oggi.

In fin dei conti *Translations*, e in generale la Field Day Theatre Company, non propongono né un tradimento né una conciliazione linguistica e culturale, ma piuttosto una terza via che "colloca" l'identità irlandese nel flusso continuo della traduzione: per la compagnia di Derry non contano l'originale e il testo d'arrivo, ma ciò che sta in mezzo.

La traduzione culturale non conduce a risultati definitivi, a conclusioni certe, ma è al contrario un processo continuo che permette di pensare le identità "in divenire", in perenne trasformazione; non è un gesto che "definisce" posizioni di arrivo per il soggetto, ma performance in grado di creare forme nuove e "differenti".

In breve, si tratta di un'operazione che permette di riorganizzare cognitivamente ed in modo radicale la nozione di *Irishness*, problematizzando e riformulando profondamente i rapporti tra la lingua e la cultura irlandese. Non è affatto un gesto che opera per sottrazione rimuovendo e sintetizzando le differenze, ma un passo verso nuove possibilità di immaginazione dell'*Irishness* a partire dalla traduzione come negoziazione culturale.

Tale traduzione dev'essere improntata ad una precisa etica fondata su un radicale ripensamento della propria relazione con l'Altro, che faccia della tensione all'Altro la propria cifra.

Un'etica della traduzione grazie alla quale sia possibile rileggere e "ri-performare" le differenti versioni dell'identità irlandese in modo tale da rendere l'alterità inscritta in esse ben visibile e udibile; un'eterologia dunque votata al rispetto delle differenze e alla "restituzione" per riprendere le parole di George Steiner.

Una forma di traduzione/comunicazione basata su una tale etica assume una rilevanza particolare se applicata alla situazione conflittuale dell'Irlanda del Nord; in quest'ottica l'opera della Field Day Theatre Company invita entrambe le

comunità ad una esplorazione problematica dell'alterità all'interno delle proprie identità.

Solo quando entrambe le comunità verranno pienamente a capo delle proprie esperienze e saranno in grado di tradurle nella lingua e nella cultura dell'Altro si raggiungerà un livello di reciprocità tale da poter quantomeno ipotizzare una reale riconciliazione tra le parti. In termini di traduzione culturale, si tratta di un gesto difficile, ma nondimeno essenziale, che si basa sulla necessità di rileggere e ri-performare continuamente l'identità a partire dalla differenza, con la consapevolezza di non giungere mai a conclusioni immodificabili.

Come ci ricorda Declan Kiberd nella sua reinterpretazione del mito di Babele:

the myth [of Babel] insists that identity is dialogic, porous. Friel's *Translations* mocks the notion of a *cordon sanitaire* placed around a self-sufficient Ireland and it accepts that translation, however difficult, is absolutely necessary. The occupants of Babel were punished because of their vain belief that they could do away with evil and create an absolute purity.

Translation, however, allows a people to reach back longingly to a lost universal language, but only in the knowledge that it can never be repossessed. Banville's Copernicus suspects as much: "If such harmony had ever existed, he feared deep down, deep beyond admitting, that it was not to be regained"⁴⁹⁴.

La traduzione culturale legata alla «the performative nature of cultural communication»⁴⁹⁵ - per dirla con Homi Bhabha, - riconosce da un lato la propria impossibilità, dall'altro la parallela necessità di venir costantemente sperimentata⁴⁹⁶: un paradosso ben espresso dalle parole già citate in precedenza di Derrida a proposito del «compito necessario e impossibile della traduzione, la

⁴⁹⁴ Cfr. Declan Kiberd, *Inventing Ireland*, cit., p. 637.

⁴⁹⁵ Cfr. Homi K. Bhabha, *How Newness Enters the World: Postmodern Space, Postcolonial Times and the Trials of Cultural Translation*, in Id., *The Location of Culture*, cit., p. 228.

⁴⁹⁶ Cfr. inoltre Antoine Vitez, Georges Banu, Alain Girault, e François Rey, *The Duty to Translate: An Interview with Antoine Vitez*, in Patrice Pavis (a cura di), *The Intercultural Performance Reader*, cit., p. 126. Le intuizioni di Antoine Vitez hanno una rilevanza diretta per la nostra analisi, dal momento che egli collega tale etica alla traduzione e alla performance/rappresentazione teatrale. L'autore parla espressamente di «*mise en scène as translation*», poiché la traduzione è un atto, così come la performance teatrale, che deve essere ripetuto costantemente, proprio perché impossibile: «works of art are enigmas to which we must constantly endeavour to find an answer. [...] The object remains for ever insoluble, the trace of the text remains and we must translate it constantly. [...] And it is exactly because it is impossible to translate that I maintain: the production of a play is a translation. One cannot, but one has to try. There is an impulse in the heart of man which compels us to translate and produce for the theatre». (*Ivi*, pp. 126-127).

sua necessità *come* impossibilità»⁴⁹⁷. MEGLIO TRADURRE LA CITAZIONE IN ITALIANO n Nergaard, *Teorie contemporanee della traduzione*, Sonzogno, 2002, p. 413

È forse proprio in questa “*necessità e impossibilità*” di ogni traduzione che è possibile rintracciare nuove forme di *Irishness*.

⁴⁹⁷ Cfr. Jacques Derrida, *Des Tours de Babel* (1985), in Siri Nergaard (a cura di), *Teorie contemporanee della traduzione*, Bompiani, Milano, 1995, p. 375.

III.2.5 La ricezione di *Translations*

In un contesto conflittuale come quello dell'Ulster dei primi anni Ottanta in cui predominano il senso di appartenenza, la rivendicazione delle origini, la radicalità delle istanze identitarie, le dicotomie oppositive e il settarismo, proporre delle letture critiche - se non delle possibili soluzioni della crisi - in termini di traduzione culturale delle differenze, risulta un gesto piuttosto ardito.

Al riguardo Friel ha sempre negato che la vicenda di *Translations* avesse alcun riferimento simbolico o metaforico all'Irlanda del Nord di fine Novecento ed ha spesso manifestato preoccupazioni ancora una volta riportate nel proprio diario: «the thought occurred to me that what I was circling around was a political play and that thought panicked me. But it is a political play – how can that be avoided? If it is not political, what is it? Inaccurate history? Social drama?»⁴⁹⁸, e più avanti: «What worries me about the play – if there is a play – are the necessary peculiarities, especially the political elements»⁴⁹⁹.

Lungi dal configurarsi come una metafora della contemporaneità, risulta però evidente, sia dai temi trattati che dalle reazioni suscitate tra pubblico e critica, come la pièce tocchi delle corde delicatissime e riapra questioni della storia irlandese⁵⁰⁰ ancora insolute.

Non è un caso, infatti, che *Translations* susciti immediate ed intense reazioni da parte della critica che possono essere suddivise per comodità in tre categorie.

La reazione predominante alla messinscena di *Translations* è un entusiasmo ben riassunto dalle parole di Marilyn Richterik: «within a few years the play had acquired the status of a classic. *Translations* is now generally regarded as what

⁴⁹⁸ Cfr. Brian Friel, *Extracts from a Sporadic Diary*, in Tim Pat Coogan (a cura di), *Ireland and the Arts*, cit., p. 58.

⁴⁹⁹ *Ivi*, pp. 58-59.

⁵⁰⁰ Nel novero dei critici più incalliti della Field Day Theatre Company spicca indubbiamente Edna Longley; Seamus Deane, infatti, ironizza sul fatto che ella sia «always preternaturally alert to the next step in the Field Day conspiracy», (Cfr. Seamus Deane, *Hot House Flowers or Anthologica Hibernica*, in John Brown and Martin Crawford (a cura di), *Gown: Literary Supplement*, Primavera/Estate 1990, p. 19). La visione della Longley riguardo alla compagnia di Derry è riassumibile nelle seguenti parole: «in a curious way Field Day itself has enacted the process whereby political fixity shuts off imaginative possibility, the ideological tail wags the creative dog». Cfr. Edna Longley, *Poetry and Politics in Northern Ireland*, in Mark Patrick Hederman and Rochard Kearney (a cura di), «The Crane Bag», Vol. 9, N. 1, 1985, p. 33.

Michael Sheridan declared it to be two days after it opened: a watershed in Irish theatre»⁵⁰¹. O ancora, anche il commento di Lonegran: «[*Translations*] can allow people in such cities as Prague and Barcelona to explore their own different linguistic histories and their relationships to other dominant linguistic traditions nearby [so/and they can respond] to the play's exploration of the instability and flexibility of identity»⁵⁰².

Vi sono poi le interpretazioni in chiave ideologica proposte da alcuni critici nazionalisti romantici che vedono nella messinscena una rievocazione di un passato gaelico mitico e potremmo dire idilliaco. Desmond Rushe, ad esempio, nel recensire la performance, sviluppa un'interpretazione estremamente sentimentale, vedendovi «an astonishing evocation of a time when the flashing-eyed Athene of Grecian saga was as familiar to Donegal peasants as the Grainne of Irish legend»⁵⁰³.

Vi sono infine i critici come Edna Longley, che vedono invece nella pièce di Friel il pericolo di «refurbishing an old myth»⁵⁰⁴, di riattivare e fomentare vecchi miti nazionalisti che avrebbero inasprito il settarismo e la conflittualità nel Nord. Lynda Henderson, cita *Translations* come esempio delle pièces irlandesi contemporanee che «bleat plaintively of old wounds [reinforcing] a perverse desire to remain fallen, to make no attempt to rise, to spend your life contemplative your navel»⁵⁰⁵.

⁵⁰¹ Cfr. Marilyn J. Richtarik, *Acting Between the Lines: The Field Day Theatre Company and Irish Cultural Politics 1980-1984*, cit., p. 29.

⁵⁰² Cfr. Patrick Lonergan, *Martin McDonagh, Globalization, and Irish Theatre Criticism*, «Modern Drama», Volume XLVII, N. 4, Inverno 2004, pp. 636-655.

⁵⁰³ Cfr. Marilyn J. Richtarik, *Acting Between the Lines: The Field Day Theatre Company and Irish Cultural Politics 1980-1984*, cit., p. 56.

⁵⁰⁴ Cfr. Edna Longley, *Poetry and Politics in Northern Ireland*, in Mark Patrick Hederman and Richard Kearney (a cura di), «The Crane Bag», Vol. 9, N. 1, 1985, p. 28. Si vedano inoltre Edna Longley, *The Old Myth of Ireland* in «The Times Literary Supplement», 6-12 Ottobre, 1989; Edna Longley, *Writing, Revisionism and Grass-seed: Literary Mythologies in Ireland*, in Jean Lundy and Aodàn MacPòilin (a cura di), *Styles of Belonging: The Cultural Identity of Ulster* Lagan Press, Belfast, 1992, pp. 11-21; Edna Longley, *The Living Stream: Literature and Revisionism in Ireland*, Blodaxe Books, Newcastle-upon-Tyne, 1994.

⁵⁰⁵ Cfr. Lynda Henderson, *A Fondness for Lament*, «Theatre Ireland», 17, Dicembre 1988-Marzo 1989, p. 18.

Parallelamente a questi tre filoni della critica che abbiamo evidenziato, vanno menzionate le ricorrenti contestazioni su imprecisioni storiche effettivamente presenti nella pièce, ma giustificate da Friel in quanto elementi funzionali alla messinscena e alla scrittura di finzione a suo avviso complementare alla storiografia.

In particolare lo storico John Andrews - con il quale Friel avrà modo di confrontarsi qualche anno più tardi nel saggio *Translations and A Paper Landscape: Between Fiction and History*⁵⁰⁶ - sottolinea come l'uso delle baionette da parte dei soldati britannici e la cacciata dei contadini dalla loro terra in risposta alla scomparsa del Luogotenente Yolland, siano fatti storicamente indimostrabili⁵⁰⁷, che contribuiscono a dipingere un'immagine piuttosto cupa e negativa dell'Ordnance Survey⁵⁰⁸.

Al di là dei rapporti tra narrazione storica e narrazione di finzione – problema già trattato nel primo capitolo - vorrei sottolineare un punto piuttosto importante. La tendenza della critica a leggere in modo fuorviante la messinscena del mondo gaelico in *Translations* sembra un corollario inevitabile nelle interpretazioni della storia irlandese che tendono a elidere l'influenza del colonialismo sulla terra d'Irlanda.

⁵⁰⁶ Cfr. Brian Friel, John Andrews e Kevin Barry, *Translations and A Paper Landscape: Between Fiction and History*, in Mark Patrick Hederman and Rochard Kearney (a cura di), «The Crane Bag», Vol. 7, N. 2, 1983.

⁵⁰⁷ *Ivi*, p.122. In merito alle critiche di Andrews riguardo alle imprecisioni storiche, Friel replica: «I feel very lucky that I have been corrected only for using a few misplaced bayonets and for suggesting that British soldiers might have been employed to evict peasants. I felt that I had merited more reprimands than that».

⁵⁰⁸ Tuttavia, Andrews riconosce il diritto della narrazione di finzione di creare mondi immaginari basati sulla realtà della storia, e osserva come la pièce frieliana non sia tanto riferibile all'Irlanda del XIX secolo quanto piuttosto alla realtà irlandese del XX secolo. «My next reaction was to see *Translations* as a play about late twentieth-century Ireland. And then, following a hint from the text, I began to see it rather as a set of images that might have been painted on screens, each depicting some passage from Irish history, ancient or modern, the screens placed one behind the other in a tunnel with a light at one end of the tunnel and the audience at the other, so that it is only the strongest colours and the boldest lines that appear in the composite picture exhibited on stage». (*Ivi*, p. 120-121). Così, pur riconoscendo l'importanza della narrazione di finzione nella creazione di mondi storici, in modo tale da condividere ciò che egli chiama «the sharing of historical guilt» (*Ivi*, p. 120-122), Andrews sente il bisogno di chiarire i fatti storici che stanno alla base della pièce. Friel non ha alcuna intenzione di giustificare il proprio presunto travisamento dei fatti storici, ma sottolinea semplicemente il fatto che «the tiny bruises inflicted on history in the play» rispondono esattamente agli imperativi della narrazione di finzione, che sono «as exacting as the imperatives of cartography and historiography». (*Ivi*, p. 123).

Ad esempio, la lettura proposta da Sean Connolly è per certi aspetti riconducibile alla critica formulata da Andrews in merito alla rappresentazione storicamente imprecisa del colonizzatore britannico come distruttore dell'idilliaca società gaelica. La raffigurazione dei soldati britannici armati di baionette, che usano la forza per portare avanti le operazioni dell'Ordnance Survey, a detta del critico, rischia di sostituirsi, nella mente degli spettatori, ai fatti storici realmente accaduti⁵⁰⁹.

Il problema per questi critici è che una simile immagine sembrerebbe implicare chiaramente l'influenza del colonialismo sul declino della lingua gaelica irlandese; come fa notare Connolly «the decline of Irish in the face of English is thus presented as something imposed by outside forces on a passive and culturally self-sufficient community»⁵¹⁰.

In realtà, piuttosto che una cruda dicotomia oppositiva, la messinscena di Friel sviscera il problema, sentito dagli irlandesi, di come “trovare una sistemazione” all'interno della lingua inglese. Ciò è ben evidente nel desiderio di Maire di imparare l'Inglese; a supporto della propria decisione la giovane cita le parole del contemporaneo parlamentare cattolico e nazionalista Daniel O'Connell:

what he said was this: 'The old language is a barrier to modern progress.' He said that last month. And he's right. I don't want Greek. I don't want Latin. I want English. [...] I want to be able to speak English because I'm going to America as soon as the harvest's all saved⁵¹¹.

Pertanto *Translations* riconosce che una delle principali ragioni per cui si giunse al cambiamento linguistico è che quest'ultimo rappresentava per gli irlandesi l'unico modo possibile per andare avanti nel mondo⁵¹². Se tale trasformazione non si configura come una diretta imposizione del potere coloniale, risulta però

⁵⁰⁹ Connolly nota come il programma di sala realizzato per la prima messinscena di *Translations* includa «quotations from primary and secondary historical sources whose function can only be to vouch for the authenticity of the version of the past which it sets out». Cfr. Sean Connolly, *Dreaming History: Brian Friel's Translations*, «Theatre Ireland», 13, 1987, p. 42.

⁵¹⁰ Ibidem.

⁵¹¹ Cfr. Brian Friel, *Translations*, cit., p. 400.

⁵¹² Come afferma Oliver MacDonagh: «the major reason for the advance of English and the contraction of Gaelic – the two processes were practically if not necessarily linked – was the desire to survive in the modern world, or better still to improve one's lot». Cfr. Oliver MacDonagh, *States of Mind: A Study of Anglo-Irish Conflict, 1780-1980*, cit., p. 104.

piuttosto difficile scinderla del tutto dall'esperienza della dominazione britannica. Il fatto che Maire abbia bisogno di imparare l'Inglese per emigrare negli Stati Uniti è un elemento che mette in luce ancor di più le interdipendenze esistenti tra il cambiamento linguistico e il colonialismo. Connolly, dal canto suo, vede il desiderio di Marie di imparare l'Inglese come una delle «forces for change [...] within the Irish-speaking community»⁵¹³: la giovane irlandese a suo avviso rappresenterebbe il progresso (nella sua visione a-problematicamente positivo) e l'avvento della modernità in un paese arretrato come l'Irlanda.

L'interpretazione di *Translations* proposta in questo lavoro va esattamente in direzione contraria a letture come quella di Connolly che vede l'opera di Friel, e in generale l'intera esperienza della Field Day Theatre Company, come «[a representative force] of an obsessive, blinkered but intense commitment to “tradition”»⁵¹⁴.

⁵¹³ Cfr. Sean Connolly, *Dreaming History: Brian Friel's Translations*, «Theatre Ireland», cit., pp. 43-44. La debolezza di questa lettura è rivelata soprattutto nel passo in cui Connolly afferma che il desiderio di Maire: «is placed in a context which minimises or neutralises its force. Maire's outburst is a pupil's brief rebellion, easily brushed aside by her teacher». Tuttavia, alla fine della pièce - nella parte forse più importante del dramma - Hugh accetterà di insegnarle l'Inglese.

⁵¹⁴ Le «traumatic consequences» di dislocazione e perdita subite nell'Irlanda del XIX secolo «may be seen in the obsession of later generations of Irishmen with questions of cultural identity and in their blinkered but intense commitment to “tradition” – an obsession and a commitment which continue to be represented today in movements like Field Day». (*Ivi*, p. 44).

BIBLIOGRAFIA

TESTI LETTERARI

- Eagleton Terry**, *Saint Oscar*, Bookmarks, Londra, 2004.
- Friel Brian**, *Translations*, Faber and Faber, Londra, 1996.
- Friel Brian**, *Making History*, Faber and Faber, Londra, 1999.
- Heaney Seamus**, *Sweeney Astray*, Field Day, Derry, 1983.
- Joyce James**, *Ulysses*, Oxford University Press, Oxford, 1993.
- Kilroy Thomas**, *Double Cross*, Faber and Faber, Londra-Boston, 1986.
- Kilroy Thomas**, *The Madame Macadam Travelling Theatre*, Methuen, Londra, 1991.
- Shakespeare William**, *Coriolanus*, in William George Clarke e William Aldis Wright (a cura di), *William Shakespeare, The Plays and Sonnets*, Vol. II, Encyclopædia Britannica, Chicago, 1996.

STUDI CRITICI

- Andrews Elmer**, *The art of Brian Friel*, Palgrave Macmilan, Londra, 1995.
- Andrews John H.**, *A Paper Landscape: The Ordnance Survey in Nineteenth-Century Ireland*, Clarendon Press, Oxford, 1975.
- Andrews John H.**, *History in the Ordnance Map: An Introduction for Irish Readers*, David Archer, Kerry, 1993.
- Anon.**, *World première of Friel play to be staged in Derry*, "Irish News", 25 Agosto 1980.
- Anzaldúa Gloria**, *Borderlands/La frontera* (1987), trad. it. *Borderlands/La frontiera*, Palomar, Bari, 2000.
- Artaud Antonin**, *Le Théâtre de la cruauté* (1933), trad. it. *Il teatro e la crudeltà*, in Id., *Il Teatro e il suo Doppio*, Einaudi, Torino, 1978, pp. 200-203.
- Artaud Antonin**, *En finir avec les chefs-d'oeuvre* (1933), trad. it. *Basta con i capolavori*, in Id., *Il Teatro e il suo Doppio*, Einaudi, Torino, 1978, pp. 191-199.
- Aughey Arthur**, *Under Siege: Ulster Unionism and the Anglo-Irish Agreement*, Hurst

- & Company e St. Martin's Press, Londra e New York, 1989.
- Balzano Wanda**, *Irlandesità: sostantivo femminile, postcoloniale*, in Iain Chambers, Lidia Curti (a cura di), *La questione postcoloniale*, Liguori, Napoli, 1997, pp. 133-141.
- Barthes Roland**, *Le mythe, aujourd'hui* (1956), trad. it. *Il Mito, oggi*, in Id., *Miti d'oggi*, Einaudi, Torino, 1974, pp. 189-238.
- Bassnett Susan**, *Translation Studies*, Routledge, Londra e New York, 1980.
- Bassnett Susan, Trivedi Harish**, *Introduction: Of Colonies, Cannibals and Vernaculars*, in Id. (a cura di), *Post-Colonial Translation: Theory and Practice*, Routledge, Londra e New York, 1999, pp. 1-18.
- Beller Manfred**, *Studi sui pregiudizi e sugli stereotipi*, in Michele Cometa, *Dizionario degli Studi Culturali*, Meltemi, Roma, 2004, pp. 449-454.
- Benjamin Walter**, *Die Aufgabe des Übersetzers* (1923), trad. it. *Il compito del traduttore*, in Renato Solmi (a cura di), *Angelus Novus*, Einaudi, Torino, 1995, pp. 39-52.
- Benjamin Walter**, *Über den Begriff der Geschichte* (1940), trad. it. *Tesi di Filosofia della Storia*, in Renato Solmi (a cura di), *Angelus Novus*, Einaudi, Torino, 1995, pp. 75-86.
- Benjamin Walter**, *Das Passagenwerk* (1982), trad. it. *I «passages di Parigi»*, Einaudi, Torino, 2007.
- Bennett Susan**, *Theatre Audience - A theory of Production and Reception*, Routledge, Londra e New York, 1997.
- Berman Antoine**, *The Experience of the Foreign: Culture and Translation in Romantic Germany*, State University of New York, New York, 1992.
- Bhabha Homi K.**, *Nation and Narration* (1990), trad. it. *Nazione e Narrazione*, Meltemi, Roma, 1997.
- Bhabha Homi K.**, *The Commitment to Theory*, in Id., *The Location of Culture*, Routledge, Londra e New York, 1994, pp. 19-39.
- Bhabha Homi K.**, *How Newness Enters the World: Postmodern Space, Postcolonial Times and the Trials of Cultural Translation*, in Id., *The Location of Culture*, Londra e New York, 1994, pp. 212-235.
- Billington Michael**, *The man in the ironic mask*, "The Guardian", 12 Marzo 1990.

- Blanchot Maurice**, *Traduire* (1971), trad. it. *Sulla traduzione*, «Aut Aut», n. 189-190, Maggio-Agosto 1982, pp. 98-101.
- Bourke Angela** et al. (a cura di), *The Field Day Anthology of Irish Writings: Women's Writings and Traditions*, vol. 4 e 5, Cork University Press, Cork, 2002.
- Boveri Margaret**, *Treason in the twentieth Century*, Londra, MacDonald, 1956.
- Boyne Patricia**, *John O'Donovan (1806-1861): A Biography*, Boethius, Kilkenny, 1987.
- Brown Terence**, *The Whole Protestant Community: The Making of an Historical Myth*, Field Day, Derry, 1985.
- Browne Paddy John**, *Wonderful Knowledge: the Ordnance Survey of Ireland*, in «Éire-Ireland», 20: 1, Primavera 1985, pp. 15-27.
- Butler Judith**, *Gender Troubles: Feminism and the Subversion of Identity*, Routledge, Londra e New York, 1990.
- Butler Judith**, *Excitable Speech. A politics of the performative* (1997), trad. it. *Parole che provocano. Per una politica del performativo*, Raffaello Cortina Editore, Milano, 2010.
- Cambrensis Giraldus** [Gerald of Wales], *The History and Topography of Ireland [Topographia Hiberniae]*, Dolmen Press, Portlaoise, 1982.
- Canny Nicholas**, "Review of Making History", *The Galway Advertiser*, 27 Ottobre 1988.
- Chambers Iain**, *Migrancy, Culture, Identity* (1994), trad. it. *Paesaggi migratori*, Meltemi, Roma, 2003.
- Chambers Iain, Curti Lidia** (a cura di), *The Post-Colonial Question Comon Skies Divided Horizons* (1996), trad. It. *La questione postcoloniale*, Liguori, Napoli, 1997.
- Cheyfitz Eric**, *The Poetics of Imperialism: Translation and Colonisation From The Tempest to Tarzan*, Oxford University Press, Oxford, 1991.
- Cixous Helene**, *La fuggitiva*, «Lettera Internazionale», n. 97, 2008, pp. 39-41.
- Coakley Davis**, *Oscar Wilde: The Importance of Being Irish*, Town House, Dublino, 1994.
- Cometa Michele**, *Mitocritica*, in Id., *Dizionario degli studi culturali*, Meltemi, Roma, 2004, pp. 290-302.

- Connolly Sean**, *Dreaming History: Brian Friel's Translations*, «Theatre Ireland», 13, 1987, pp. 42-44.
- Cowley Martin**, *Making History with Echo of Today's Politics*, "The Irish Times", 21 Settembre 1988.
- Christopher Emma, Pybus Cassandra, Rediker Marcus**, *Many middle passages Forced Migration and the Making of the Modern World*, California University Press, Berkeley, 2007.
- Cronin Michael**, *Movie-Shows from Babel: Translation and the Irish Language*, «The Irish Review», 14, Estate 1993, pp. 56-63.
- Cronin Michael**, *Translating Ireland: Translation, Languages, Cultures*, Cork University Press, Cork, 1996.
- Davies Norman**, *The Isles: A History*, Palgrave Macmillan, Londra, 1999.
- Davis Thomas**, *The History of Ireland*, in Id., *Essays, Literary and Historical*, Dundalgan Press, Dundalk, 1914, pp. 28-38.
- Deane Seamus**, (a cura di), *Ireland's Field Day*, Hutchinson, Londra, 1985.
- Deane Seamus**, *What is Field Day?*, in *Field Day Presents Anton Chekhov's 'Three Sisters' in a New Translation by Brian Friel*, Programma di sala per la Prima, 1981.
- Deane Seamus**, *Remembering the Irish Future*, «The Crane Bag», Vol. 8, N. 1, 1984, pp. 81-92.
- Deane Seamus**, *Civilians and Barmarians*, in Id. (a cura di), *Ireland's Field Day* Hutchinson, Londra, 1985, pp. 33-42.
- Deane Seamus**, *Heroic Styles: the tradition of an idea*, in Id. (a cura di), *Ireland's Field Day* Hutchinson, Londra, 1985, pp. 43-58.
- Deane Seamus**, *Preface*, in Id. (a cura di), *Ireland's Field Day*, Hutchinson, Londra, 1985, pp. VII-VIII.
- Deane Seamus**, (a cura di), *Nationalism, Colonialism and Literature*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1990.
- Deane Seamus**, *Hot House Flowers or Anthologica Hibernica*, in John Brown and Martin Crawford (a cura di), «Gown: Literary Supplement», Primavera/Estate 1990, p.19.
- Deane Seamus**, *Cannon Fodder: literary mythologies in Ireland*, in Jean Lundy e

- Aodàn Mac Pòilin (a cura di), *Styles of Belonging: The Cultural Identities of Ulster*, Lagan Press, Belfast, 1992, pp. 22-32.
- Deane Seamus**, *Field Day's Greeks (and Russians)*, in Marianne McDonald e J. Michael Walton (a cura di), *Amid Our Troubles - Irish version of Greek Tragedy*, Methuen, Londra, 2002, pp. 148-164.
- Deane Seamus**, *In search of a story*, in *Field Day 'The Communication Chord'* by Brian Friel, Programma di sala per la Prima, 1982.
- Deane Seamus**, *General Introduction*, in Id. (a cura di), *The Field Day Anthology of Irish Writings*, vol. 1-3, Field Day, Derry, 1990, pp. xix-xxvi.
- Deane Seamus** (a cura di), *The Field Day Anthology of Irish Writings*, vol. 1-3, Field Day, Derry, 1990.
- De Certeau Michel**, *L'écriture de l'histoire* (1975), trad. it. *La scrittura della storia*, Jaca Book, Milano, 2006.
- Demaria Cristina**, *Teorie di genere*, Bompiani, Milano, 2003.
- De Marinis Marco**, *Capire il teatro*, Bulzoni, Roma, 2008.
- De Paor Liam**, *Liberty or Democracy?*, "The Irish Times", 25 Maggio 1985.
- De Petris Carla** (a cura di), *Traduzioni e altri drammi*, Bulzoni Editore, Roma, 1996.
- Derrida Jacques**, *Des Tours de Babel* (1985), trad. it. *Des Tours de Babel*, in Siri Nergaard (a cura di), *Teorie contemporanee della traduzione*, Bompiani, Milano, 1995, pp. 367-418.
- Derrida Jacques**, *L'autre cap* (1991), trad. it. *Oggi l'Europa*, Garzanti, Milano, 1991.
- Derrida Jacques**, *De l'hospitalité* (1997), trad. it. *Sull'ospitalità*, Baldini&Castoldi, Milano, 2000.
- Derrida Jacques**, *La parole soufflée* (1965), trad. it. *Artaud: la parole soufflée*, in Id., *La scrittura e la differenza*, Einaudi, Torino, 1990, pp. 219-254.
- Derrida Jacques**, *Le Théâtre de la cruauté et la clôture de la représentation* (1966), trad. it. *Il teatro della crudeltà e la chiusura della rappresentazione*, in Id., *La scrittura e la differenza*, Einaudi, Torino, 1990, pp. 299-324.
- Downey James**, *Review of Brian Friel's Making History*, «The New Nation», Novembre 1988, pp. 16-18.
- During Simon**, *Foucault and Literature - Towards a Genealogy of Writing*, Routledge, Londra e New York, 1992.

- Eagleton Terry**, *Oscar and George*, «Nineteenth-Century Contexts: An Interdisciplinary Journal», Vol. 18: 3, 1994, pp. 205-223.
- Eagleton Terry**, *The truth about the Irish*, St. Martin's Press, New York, 2001.
- Eco Umberto**, *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*, Bompiani, Milano, 2003.
- Edwards Christopher**, *Review of Brian Friel's Making History*, "The Spectator", 10 Dicembre 1988.
- Elliott Marianne**, *Watchmen in Sion*, Field Day, Derry, 1985.
- Fanning Ronan**, *Nationalist Perspectives on the Past: A Symposium. I. The U.C.D. Debate (a) The Meaning of Revisionism*, «The Irish Review», 4, Primavera 1988, pp. 15-19.
- Farrell Michael**, *The Apparatus of Repression*, Field Day, Derry, 1986.
- Fazio Ida**, *Microstoria*, in Michele Cometa, *Dizionario degli studi culturali*, Meltemi, Roma, 2004, pp. 283-289.
- Field Day Theatre Company**, *Saint Oscar by Terry Eagleton*, Programma di sala, 1989.
- Fitz-Gibbon Gerald**, *Historical obsessions in Recent Irish Drama*, in Geert Lernout (a cura di) *The Crows Behind the Plough – History and Violence in Anglo-Irish Poetry and Drama*, Rodopi, Amsterdam, 1991, pp. 41-59.
- Fogarty Anne**, *The Romance of History: Renegotiating the Past in Thomas Kilroy's The O'Neill and Brian Friel's Making History*, «Irish University Review: A Journal of Irish Studies», 32: 1, Primavera/Estate 2002, pp. 18-32.
- Foster Robert Fitzroy**, *Modern Ireland, 1600-1972*, Penguin, Londra, 1988.
- Foucault Michel**, *Nietzsche, la généalogie, l'histoire* (1971), trad. it. *Nietzsche, la genealogia, la storia*, in Mauro Bertani (a cura di), *Il discorso, la storia, la verità Interventi 1969-1984*, Einaudi, Torino, 2001, pp. 43-64.
- Frayne John P., Johnson Colton** (a cura di), *Uncollected Prose by W. B. Yeats*, Vol. II, Columbia University Press, New York, 1976.
- Friedrich Hugo** *On the Art of Translation*, in Rainer Schulte e John Biguenet (a cura di), *Theories of Translation: An Anthology of Essays From Dryden to Derrida*, Chicago University Press, Chicago, 1992, pp. 11-16.
- Friel Brian**, *Self-Portrait*, «Aquarius», n. 5, 1972, pp. 17-22.

- Friel Brian, Andrews John, Barry Kevin**, *Translations and A Paper Landscape: Between Fiction and History*, in Mark Patrick Hederman and Rochard Kearney (a cura di), «The Crane Bag», Vol. 7, n. 2, 1983, pp. 118-124.
- Friel Brian**, *Extracts from a Sporadic Diary*, in Tim Pat Coogan (a cura di), *Ireland and the Arts*, Namara, Londra, 1986, pp. 56-61.
- Friel Brian**, *Programme Note*, in *Field Day 'Making History' by Brian Friel*, Programma di sala per la prima, 1988.
- Friel Brian**, *Programme Note*, in *Field Day 'Translations' by Brian Friel* - Programma di sala per la prima, 1980.
- Friel Brian**, *In Interview with Paddy Agnew (1980)*, in Christopher Murray (a cura di), *Brian Friel: Essays, Diaries, Interviews 1964-1999*, Faber and Faber, Londra/New York, 1999, pp. 84-88.
- Friel Brian**, *In Interview with Fintan O'Toole (1982)*, in Christopher Murray (a cura di), *Brian Friel: Essays, Diaries, Interviews 1964-1999*, Faber and Faber, Londra/New York, 1999, pp. 105-115.
- Geertz Clifford**, *Politics Past, Politics Present: Some Notes on the Uses of Anthropology in Understanding the New States*, in Id., *The Interpretation of Cultures: Selected Essays*, Basic Books, New York, 1973, pp. 327-344.
- Gibbons Luke**, *Challenging the Canon: Revisionism and Cultural Criticism*, in Seamus Deane (a cura di), *The Field Day Anthology of Irish Writing*, Vol. III, Field Day, Derry, 1991, pp. 561-568.
- Gibbons Luke**, *Transformations in Irish Culture*, Cork University Press, Cork, 1996.
- Gibbons Luke, Whelan Kevin**, *In Conversation with Stephen Rea: 2 febbraio 2001*, «The Yale Journal of Criticism», 1, 15, 2002, pp. 5-21.
- Gilroy Paul**, *The Black Atlantic Modernity and Double Consciousness* (1993), trad. it. *The Black Atlantic L'identità Nera tra Modernità e Doppia Coscienza*, Meltemi, Roma, 2003.
- Graves Robert**, *The White Goddess* (1948), trad. it. *La Dea Bianca. Grammatiche storica del mito poetico*, Adelphi, Milano, 1992.
- Gregory Lady Augusta**, *Our Irish Theatre*, Colin Smythe, Gerrard Cross, 1972.
- Gwynn Edward**, *The Metrical Dindshenchas*, Parte II, Vol. IX, Hodges, Figgis & Co., Dublino, 1903.

- Hadfield Paul**, *Review of Terry Eagleton's Saint Oscar*, «Theatre Ireland», 15, 1990, pp. 32-47.
- Hall Stuart**, *Cultural identity and Diaspora* (1990), trad. it. *Identità culturale e diaspora*, in Id., *Il soggetto e la differenza*, Meltemi, Roma, 2006, pp. 243-261.
- Hamer Mary**, *Putting Ireland on the Map*, «Textual Practice», 3: 2, Estate 1989, pp. 184-201.
- Harrington John P.**, *Modern Irish Drama*, W.W. Norton, New York, 1991.
- Harris Mitchell**, *Field Day and the Fifth Province*, «An Gael», Estate 1985, pp. 10-12.
- Hart-Davies Rupert**, *Selected Letters of Oscar Wilde*, Oxford University Press, Oxford, 1962.
- Hayley Barbara**, *Self-Denial and Self-Assertion in Some Plays of Thomas Kilroy: The Madame MacAdam Travelling Theatre*, in Jacqueline Genet e Elisabeth Hellegouarc'h (a cura di), *Studies on the Contemporary Irish Theatre*. Centre de Publications de l'Université de Caen, Caen, 1991, pp. 47-56.
- Heaney Seamus**, *An Open Letter*, in Seamus Deane (a cura di), *Ireland's Field Day* Hutchinson, Londra, 1985, pp. 19-30.
- Hederman Mark Patrick, Kearney Richard**, *Editorial*, in Id. (a cura di), «The Crane Bag», Vol. 1, N. 2, 1977, pp. 10-12.
- Heidegger Martin**, *Bauen, Wohnen, Denken* (1951), trad. it. *Costruire, abitare, pensare*, in Id., *Saggi e Discorsi*, Mursia, Milano, 1991, pp. 96-108.
- Henderson Lynda**, *A Fondness for Lament*, «Theatre Ireland», 17, Dicembre 1988-Marzo 1989, pp. 18-20.
- Hermans Theo**, *The Manipulation of Literature*, Croom Helm, Bekkenham, 1985.
- Hohenleitner Kathleen**, *The Book at the Center of the Stage: Friel's Making History and The Field Day Anthology of Irish Witing*, in Stephen Watt, Eileen Morgan, Shakir Mustafa (a cura di), *A Century of Irish Drama: Widening the Stage*, Indiana University Press, Bloomington, 2000, pp. 239-255.
- Hyde Harford M.**, *Oscar Wilde. A Biography*, Methuen, Londra, 1976.
- Iveković Rada**, *De la traduction permanente (Nous sommes en traduction) / On Permanent Translation (We are in Translation)*, «Transeuropéennes», n. 22, Primavera-Estate, 2002, pp. 121-145.
- Jackson Kevin**, *Running wilde on the road*, «The Independent», 15 Settembre 1989.

- Jedlowski Paolo**, *Il racconto come dimora*, Bollati Boringhieri, Torino, 2009.
- Kearney Richard**, *Myth as the Bearer of Possible Worlds: An Interview with Paul Ricoeur*, in Richard Kearney e Mark Patrick Hederman (a cura di), «The Crane Bag», Vol. 2, N. 1 e 2, 1978, pp. 112-118.
- Kearney Richard**, *Myth and Terror*, in Richard Kearney e Mark Patrick Hederman (a cura di), «The Crane Bag», Vol. 2, N. 1 e 2, 1978, pp. 125-139.
- Kearney Richard**, *Language Play: Brian Friel and Ireland's Verbal Theatre*, «Studies: An Irish Quarterly Review», n. 72, Primavera 1983, pp. 20-56.
- Kearney Richard**, *Myth and Motherland*, in Seamus Deane (a cura di), *Ireland's Field Day*, Hutchinson, Londra, 1985, pp. 59-80.
- Kearney Richard**, *Postnational Ireland: Politics, Culture, Philosophy*, Routledge, Londra e New York, 1997.
- Keogh Dermot**, *Twentieth-Century Ireland: Nation and State*, Gill and Macmillan, Dublino, 1994.
- Kiberd Declan**, *Inventing Ireland The Literature of the Modern Nation*, Random House, Londra, 1995.
- Kiberd Declan**, *Anglo-Irish Attitudes*, in Seamus Deane (a cura di), *Ireland's Field Day*, Hutchinson, Londra, 1985, pp. 81-105.
- Kilroy Thomas**, *Two Playwrights: Yeats and Beckett*, in Joseph Ronsley (a cura di), *Myth and Reality in Irish Literature*, Wilfrid Laurier University Press, Ontario, 1977, pp. 183-195.
- Kilroy Thomas**, *From Page to Stage*, in Jacqueline Genet e Wynne Hellegouarc'h (a cura di), *Irish Writers and Their Creative Process*, Colin Smythe, Buckinghamshire, 1996, pp. 55-62.
- Kinsella Thomas**, *The Divided Mind*, in Seán Lucy (a cura di), *Irish Poets in English: The Thomas Davis Lectures on Anglo-Irish Poetry*, Mercier Press, Dublino/Cork, 1973, pp. 208-218.
- Kinsella Thomas**, *The Dual Tradition: An Essay on Poetry and Politics in Ireland*, Carcanet, Manchester, 1995.
- Klein Bernhard**, *Partial Views: Shakespeare and the Map of Ireland*, «Early Modern Literary Studies», 4.2/ Edizione speciale n. 3, Settembre 1998, pp. 1-26.
- Koselleck Reinhart**, *On the Need for Theory in the Discipline of History*, in Id., *The*

- Practice of Conceptual History: Timing History, Spacing Concepts*, Stanford University Press, Stanford, 2002, pp. 1-19.
- Lee Josephine**, *Linguistic Imperialism, The Early Abbey Theatre, And The Translations Of Brian Friel*, in Ellen J. Gainor (a cura di), *Imperialism and Theatre, Essays on World Theatre, Drama and Performance 1795-1995*, Routledge, Londra e New York, 1995, pp. 161-178.
- Leerssen Joep**, *Mere Irish and Fíor-Ghael: Studies in the Idea of Irish Nationality, Its Development and Literary Expression Prior to the Nineteenth Century*, Cork University Press, Cork, 1996.
- Leerssen Joep**, *Remembrance and Imagination: Patterns in the Historical and Literary Representation of Ireland in the Nineteenth Century*, Cork University Press, Cork, 1996.
- Lefevere André**, *Translation/History/Culture. A Sourcebook*, Routledge, Londra e New York, 1992.
- Lloyd David**, *Outside History: Irish New Histories and the 'Subalternity' Effect*, in Id., *Ireland After History*, Cork University Press, Cork, 1999, pp. 77-88.
- Lloyd David, O'Neill Peter D.**, *The Black and Green Atlantic: Cross-Currents of the African and Irish Diasporas*, Palgrave Macmillan, Hampshire, 2009.
- Longley Edna**, *A Reply*, in Richard Kearney e Mark Patrick Hederman (a cura di), «The Crane Bag», Vol. 9, N. 1, 1985, pp. 120-122.
- Lonergan Patrick**, *Martin McDonagh, Globalization, and Irish Theatre Criticism*, «Modern Drama», Volume XLVII, N. 4, Inverno 2004, pp. 636-658.
- Longley Edna**, *Poetry and Politics in Northern Ireland*, in Richard Kearney e Mark Patrick Hederman (a cura di), «The Crane Bag», Vol. 9, N. 1, 1985, pp. 26-40.
- Longley Edna**, *The Old Myth of Ireland*, "The Times Litterary Supplement", 6-12 Ottobre 1989.
- Longley Edna**, *Writing, Revisionism and Grass-seed: Literary Mythologies in Ireland*, in Jean Lundy and Aodàn MacPòilin (a cura di), *Styles of Belonging: The Cultural Identity of Ulster*, Lagan Press, Belfast, 1992, pp. 11-21.
- Longley Edna**, *The Living Stream: Litterature and Revisionism in Ireland*, Blodaxe Books, Newcastle-upon-Tyne, 1994.
- Lotito Leonardo** (a cura di), *Il mito e la filosofia*, Mondatori, Milano, 2003.

- Lotman Juri**, *Problema teksta* (1964), trad. it. *Il problema del testo*, in Siri Nergaard (a cura di), *Teorie contemporanee della traduzione*, Bompiani, Milano, 1995, pp. 85-102.
- Lowe Lisa**, *Critical Terrains: French and British Orientalisms*, Cornell University Press, Londra, 1991.
- MacDonagh Oliver**, *States of Mind: A Study of the Anglo-Irish Conflict, 1780-1980*, Allen and Unwin, Londra, 1983.
- MacDonald Ronan**, *Between Hope and History: the drama of the Troubles*, in Dermot Bolger (a cura di), *Druids, Dudes, and Beauty Queens*, New Island, Dublino, 2001, pp. 231-249.
- MacIntyre Alasdair**, *Tradition and Translation*, in Id., *Whose Justice? Which Rationality?*, Duckworth, Londra, 1988, pp. 370-388.
- McCarthy Conor**, *Modernisation, Crisis and Culture in Ireland, 1969-1992*, Four Courts Press, Dublino, 2000.
- McCartney Robert L.**, *Liberty and Authority in Ireland*, Field Day, Derry, 1985.
- McCormack William J.**, *From Burke to Beckett: Ascendancy, Tradition and Betrayal in Literary History*, Cork University Press, Cork, 1994.
- McGraph Francis C.**, *Brian Friel's (Post)colonial Drama: language, illusion and politics*, Syracuse University Press, New York, 1999.
- McGrath John**, *The Year of the Cheviot - the Cheviot, the Stag and the Black, Black Oil*, Methuen, Londra, 1981.
- McGrory Patrick J.**, *Law and the Constitution: Present Discontents*, Field Day, Derry, 1986.
- Mehrez Samia**, *Translation and the Postcolonial Experience: The Francophone North African Text*, in Lawrence Venuti (a cura di), *Rethinking Translation: Discourse, Subjectivity, Ideology*, Routledge, Londra e New York, 1992, pp. 120-138.
- McKeone Gary**, *Review of Brian Friel's Making History*, «Theatre Ireland», 1988, pp. 88-101.
- Michelucci Riccardo**, *Storia del conflitto Anglo-Irlandese*, Odoya, Bologna, 2009.
- Miglio Camilla**, *Metastoria*, in Michele Cometa, *Dizionario degli studi culturali*, Meltemi, Roma, 2004.
- Morgan Hiram**, *Making History: A Criticism and a Manifesto*, «Text and Context»,

- Autunno 1990, pp. 61-65.
- Morgan Hiram**, *Tyrone's Rebellion: The Outbreak of the Nine Years War in Tudor Ireland*, The Boydell Press, Londra, 1993.
- Mulloy Eanna**, *Dynasties of Coercion*, Field Day, Derry, 1986.
- Niranjana Tejaswini**, *Siting Translation: History, Post-Structuralism, and the Colonial Context*, University of California Press, Berkeley/Los Angeles, 1992.
- O'Donovan John**, *Letters containing information relative to the antiquities of the county of Donegal collected during the process of the Ordnance Survey*, Bray, 1927.
- O'Faolain Sean**, *The Great O'Neill: A Biography of Hugh O'Neill Earl of Tyrone 1550-1616*. Chester Spring, Dufour Editions, 1997.
- Ordnance Survey**, *Memoir of the City and North Western Liberties of Londonderry, Parish of Templemore*, (1837), North-West Books, Derry, 1990.
- O'Toole Fintan**, *Heaney Goes Back to the Roots*, "The Irish Times", 10 Novembre 1990.
- O'Toole Fintan**, *Review of Brian Friel's Making History*, "The Irish Times", 24 Settembre 1988.
- Paulin Tom**, *A New Look at the Language Question*, in Seamus Deane (a cura di), *Ireland's Field Day*, Hutchinson, Londra, 1985, pp. 1-18.
- Pilkington Lionel**, *Language and Politics in Brian Friel's Translations*, «Irish University Review», 20: 2, Autunno 1990, pp. 282-298.
- Pine Richard**, *Brian Friel and Ireland's Drama*, Routledge, Londra e New York, 1990.
- Pine Richard**, *The Diviner The art of Brian Friel*, University College Dublin Press, Dublino, 1999.
- Pinter Harold**, *Mac*, in *The Madame MacAdam Travelling Theatre*, Programma di sala per la Prima, The Field Day Theatre Company, Derry,
- Rea Stephen, Friel Brian**, *Interview*, "The Irish Times", 18 settembre 1989.
- Rea Stephen**, *Interview*, "The Irish Times", 21 settembre 1989.
- Richards Shaun**, *To Bind the Northern to the Southern Stars: Field Day in Derry and Dublin*, «The Irish Review», 4, Primavera 1988, pp. 52-58.
- Richtarik., Marilynn J.**, *Acting Between the Lines: The Field Day Theatre Company and Irish Cultural Politics 1980-1984*, Clarendon Press, Oxford, 1994.

- Ricoeur Paul**, *Philosophie de la volonté. Tome II: Finitude et culpabilité* (1960), trad. it. *Finitudine e colpa*, Il Mulino, Bologna, 1972.
- Ricoeur Paul**, *The Narrative Function*, in *Hermeneutics and the Human Sciences: Essays on Language, Action and Interpretation.*, Cambridge University Press e Editions de la Maison des Sciences de l'Homme Cambridge e Parigi, 1981, pp. 274-296.
- Ricoeur Paul**, *Temps et récit* (1983), trad. it. *Tempo e Racconto*, Jaca Book, Milano, 1994.
- Ricoeur Paul**, *Reflections on a New Ethos for Europe*, in Richard Kearney (a cura di), *Paul Ricoeur: The Hermeneutics of Action*, Sage, Londra, 1996, pp. 3-13.
- Ricoeur Paul**, *Memory and Forgetting*, in Richard Kearney e Mark Dooley (a cura di), *Questioning Ethics: Contemporary Debates in Philosophy*, Routledge, Londra e New York, 1999, pp. 5-11.
- Roche Anthony**, *Contemporary Irish Drama: From Beckett to McGuinness*, Gill and Macmillan, Dublino, 1994.
- Rokem Freddie**, *Performing History: Theatrical Representations of the Past in Contemporary Theatre*, University of Iowa Press, Iowa City, 2000.
- Rushdie Salman**, *Imaginary Homelands: Essays and Criticism, 1981-1991* (1991), trad. it. *Patrie immaginarie*, Mondadori, Milano, 1994.
- Said Edward**, *Orientalism* (1978), trad. it. *Orientalismo*, Feltrinelli, Milano, 1999.
- Samuel Raphael**, *Theatres of Memory: Past and Present in Contemporary Culture*, Vol. 1, Verso, Londra e New York, 1994.
- Schechner Richard**, *Performance Theory* (1977), trad. it. *La teoria della performance 1970-1983* (a cura di Valentina Valentini), Bulzoni, Roma, 1984.
- Serres Michel**, *The Parasite*, The John Hopkins University Press, Baltimora/Londra, 1982.
- Sheridan Michael**, *Translated Logic ...*, "Irish Press", 23 settembre 1980.
- Smith Robert S.**, *The Hermeneutic Motion in Friel's Translations*, «Modern Drama», 34, 1991, pp. 392-409.
- Spivak Gayatri C.**, *The Politics of Translation*, in Lawrence Venuti (a cura di), *The Translation Studies Reader*, Routledge, Londra e New York, 2000, pp. 312-330.
- Steiner George**, *Extraterritorial: Papers on Literature and the Language Revolution*,

- Faber and Faber, Londra, 1972.
- Steiner George**, *After Babel: Aspects of Language and Translation*, Oxford University Press, Oxford, 1992.
- Trotter Mary**, *Modern Irish Theatre*, Polity Press, Cambridge, 2008.
- Turner Victor**, *The forest of symbols: Aspects of Ndembu Ritual*, Cornell University Press, New York, 1967.
- Venuti Lawrence**, *The Translator's Invisibility: A History of Translation*, Routledge, Londra e New York, 1995.
- Venuti Lawrence**, *Translation, Community, Utopia*, in Id. (a cura di), *The Translation Studies Reader*, Routledge, Londra e New York, 2000, pp. 468-488.
- Vitez Antoine, Banu Georges, Girault Alain, Rey François**, *The Duty to Translate: An Interview with Antoine Vitez*, in Patrice Pavis (a cura di), *The Intercultural Performance Reader*, Routledge, Londra e New York, 1996, pp. 121-130.
- Welch Robert** (a cura di), *The Oxford Companion to Irish Literature*, Clarendon Press, Oxford, 1996.
- Westphal Bertrand**, *Geocritique* (2007), trad. it. *Geocritica*, Armando, Roma, 2009.
- White Hayden**, *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*, The John Hopkins University Press, Baltimora e Londra 1973.
- White Hayden**, *Historical Discourse and Literary Writing*, paper presentato in occasione della conferenza "Literature and Its Others", Università di Turku, Finlandia, 9 Maggio 2003.
- Wratislaw Theodore**, *Oscar Wilde: A Memoir*, The Eighteen Nineties Society, Londra, 1979.
- Yates Francis A.**, *The Art of Memory*, Routledge and Kegan Paul, Londra e Henley, 1966.
- Zaccaria Paola**, *La lingua che ospita*, Meltemi, Roma, 2004.

INDICE

<u>INTRODUZIONE</u>	1
i. <i>IRISHNESS</i> E LUOGHI DELLA MEMORIA CULTURALE	5
ii. THE “ <i>TROUBLES</i> ” IN CONTEXT	9
iii. FIELD DAY THEATRE COMPANY: INTERPRETI, OPERE, OBIETTIVI	12
iv. BORDER CROSSINGS, TRADUZIONI, THE FIFTH PROVINCE	18
<u>CAPITOLO I – STORIE E MITOLOGIE</u>	21
I.1 NARRARE STORIE, DEMITOLOGIZZARE LE IDENTITÀ NAZIONALI	25
I.2 RAPPRESENTAZIONI DELLA STORIA: <i>MAKING HISTORY</i>	42
I.2.1 LE “TRAME” DELLA STORIA	45
I.2.2 DECONSTRUIRE LE “GRANDI NARRAZIONI”	49
I.2.3 METTERE IN SCENA LA STORIA	74
I.2.4 LA RICEZIONE DI <i>MAKING HISTORY</i>	77
<u>CAPITOLO II – TEATRO E PERFORMATIVITÀ</u>	80
II.1 AGIRE L’IDENTITÀ, NEGOZIARE LE DIFFERENZE	84
II.2 <i>IRISHNESS</i> TRA TRA «DOPPIO» E FINZIONE: <i>DOUBLE CROSS</i>	98
II.3 IL GIOCO DELL’IDENTITÀ: <i>SAINTE OSCAR</i>	108
III.4 TEORIA E PRATICA PER UN TEATRO ITINERANTE: <i>THE MADAME MCADAM TRAVELLING THEATRE</i>	122
<u>CAPITOLO III - LINGUAGGI E TRADUZIONI</u>	137
III.1 TRADURRE LINGUE, TRADURRE CULTURE	143
III.2 TRADIRE O CONCILIARE CULTURE?: <i>TRANSLATIONS</i>	158
III.2.1 FRIEL “TRADUTTORE DI STEINER”	158
III.2.2 PROGETTO, CONTESTO, TRAMA	164
III.2.3 SULLA SCENA E SULLA PAGINA	176
III.2.4 LA RICEZIONE DI <i>TRANSLATIONS</i>	208
<u>BBIBLIOGRAFIA</u>	213