



MANFREDI BERNARDINI

IRISHNESS TROUBLES:
TRASFORMAZIONI DELL'IDENTITÀ IRLANDESE
NELLE PERFORMANCE DELLA FIELD DAY THEATRE COMPANY

This paper analyzes the Field Day Theatre Company's performances wondering whether we are confronted with an experience in a genuinely innovative way of looking at national identity or, rather, this is yet another way to state a different, but little hybrid, representation of Irishness.

La Field Day Theatre Company è una compagnia teatrale itinerante fondata nella città nord-irlandese di Derry nel 1980 dal drammaturgo Brian Friel e dall'attore Stephen Rea, a cui più tardi si assoceranno i poeti Seamus Heaney e Tom Paulin, il poeta e critico letterario Seamus Deane, il musicista e studioso di cultura popolare David Hammond, e da ultimo il drammaturgo Thomas Kilroy: i sette componenti del gruppo, tutti nord-irlandesi ad eccezione di Kilroy costituiscono il 'Field Day Board of Directors'.

La compagnia, che opera negli anni più aspri del conflitto nell'Ulster (1980-1995), intende contribuire alla ridefinizione dell'identità irlandese nonché alla risoluzione della crisi politica del Nord attraverso un'intensa produzione di spettacoli teatrali e di pubblicazioni: brevi pamphlet relativi al linguaggio, al mito, alla giurisprudenza e alla relazione tra letteratura e colonialismo¹.

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

¹ Cfr. *Ireland's Field Day*, a cura di S. Deane, Hutchinson, Londra, 1985, pp. VII-VIII. La prefazione della raccolta di pamphlet sintetizza bene il punto di vista del gruppo teatrale di Derry: «[Questi scrittori] credevano che Field Day potesse e dovesse contribuire alla soluzione dell'attuale crisi producendo analisi dell'opinione comune, dei miti e degli stereotipi che sono diventati sia un sintomo sia una causa dell'attuale situazione [tra la Repubblica d'Irlanda e l'Ulster britannico]. Il collasso degli accordi costituzionali e politici e la recrudescenza degli atti violenti che questi accordi avrebbero dovuto reprimere o contenere rendono questo compito più urgente nel Nord che nella Repubblica irlandese [...] La compagnia, quindi, ha deciso di impegnarsi in molte pubblicazioni, che cominciano con una serie di pamphlet (in aggiunta ad un'impressionante serie di poesie di Seamus Heaney, saggi di Seamus Deane, opere teatrali di Brian Friel e Tom Paulin) in cui la natura del problema irlandese potesse essere esplorata e quindi affrontata con maggior successo di quanto non sia accaduto fino a oggi».



dicotomie apparentemente irrisolvibili: Orangisti/Verdi; Unionisti/Nazionalisti, Protestanti/Cattolici, Lealisti/Papisti e così via².

Tra i diversi linguaggi espressivi adoperati dalla compagnia di Derry, il teatro rappresenta probabilmente il canale più importante attraverso cui realizzare il progetto di riformulazione e trasformazione dell'*Irishness*, esso deve «diventare un laboratorio per incorporare, attraverso la performance, le negoziazioni critiche e storiche dell'identità e della storia irlandese»³.

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)⁴. 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'Altro⁵.

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 aveva avuto il ruolo di proporre immagini e rappresentazioni dell'Irlanda e degli irlandesi del tutto contrapposte agli 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 era andata avanti, con sporadiche variazioni sul tema, anche dopo il

² Cfr. M. J. RICHTARIK, *Acting between the lines: the Field Day Theatre Company and Irish Cultural Politics 1980-1984*, Clarendon Press, Oxford, 1994, p. 9: il teatro e la letteratura devono impegnarsi in «uno sforzo dell'immaginazione per abbracciare la diversità umana e in seguito celebrarne l'unità nell'arte. L'atto dell'immaginazione può non prevenire l'atto del massacro, ma quantomeno può essere testimone di un modo alternativo di approcciarsi al campo delle relazioni umane», una vera e propria dichiarazione di fede nel ruolo decisivo della cultura in un contesto di crisi come quello irlandese del 1980.

³ Cfr. M. TROTTER, *Modern Irish Theatre*, Polity Press, Cambridge, 2008, pp. 153-154.

⁴ Cfr. E. SAID, *Orientalismo*, Feltrinelli, Milano, 1999, p. 440. Per dirla con Edward Said, occorre «ripensare e riformulare esperienze storiche [come il nazionalismo] che un tempo si erano basate sulla separazione geografica di popoli e culture».

⁵ 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».



raggiungimento dell'agognata indipendenza. Solo dalla fine degli anni '70 in poi, sia nella Repubblica d'Irlanda che nell'Ulster, si assiste a un mutamento del valore e del ruolo che il teatro deve assumere⁶: 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.

Un'esperienza artistica orientata alla ricerca di nuove modalità d'interazione tra attore e pubblico, da sviluppare soprattutto attraverso la riscoperta di nuovi spazi significativi a livello sociale in cui sia possibile condividere in modo più coinvolgente la riflessione culturale e politica.

In questo intervento faremo riferimento, in particolare, a tre messinscena della compagnia in cui sono rintracciabili processi di re-invenzione e trasformazione dell'*Irishness*: *Double Cross* (1986), *Saint Oscar* (1989), *The Madam 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 la parallela 'messa in discussione' della natura apparentemente immutabile dell'*Irishness* a vantaggio di un concetto più aperto e fluido di identità irlandese.

Double Cross, opera scritta da Thomas Kilroy, e diretta dal regista cinematografico Jim Sheridan, 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 faranno di tutto per rimuovere la propria identità nazionale percorrendo strade estremamente differenti: l'uno diventerà Ministro dell'Informazione nell'Inghilterra di Winston Churchill; l'altro un propagandista del regime nazista noto come Lord Haw Haw.

La performance 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, molto simili fisicamente ed entrambi interpretati non a caso dallo stesso attore: Stephen Rea. Al suo fianco Kilroy introduce due attori che svolgono il ruolo di narratori della vicenda.

⁶ 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, M. TROTTER, *Modern Irish Theatre*, cit., S. RICHARDS, *The Cambridge Companion to Twentieth Century Irish Drama*, Cambridge University Press, Cambridge, 2004.



Centrale nella messinscena è, infatti, il tema del doppio⁷ declinato a partire da una visione dell'identità nazionale non come struttura fissa, rigida, essenziale, ma come 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'altro⁸.

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 a cui, nel momento di passaggio da un *play* 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 saldezza del Sé viene meno⁹: esistono soltanto maschere diverse che possono essere indossate a seconda delle situazioni.

Contemporaneamente, attraverso un rapido, quasi automatico, cambio di scenografia l'azione si sposta dalle stanze del ministro Brendan Bracken allo studio radiofonico da cui vengono trasmesse 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.

⁷ Cfr. T. KILROY, *Double Cross*, Faber and Faber, Londra-Boston, 1986, p. 44-45, in cui 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».

⁸ In riferimento alla questione anglo-irlandese si veda G. BEER, *L'isola e l'aeroplano*, in H. BHABHA, *Nazione e Narrazione*, Meltemi, Roma, 1997, p. 436: «L'Irlanda è inclusa nel gruppo ben distinto delle "isole britanniche". Di certo in questo secolo [XX N.d.A.] la separazione è diventata ancor più netta con la separazione tra Ulster ed Eire, la prima dichiaratamente parte del Regno Unito, l'altra stato indipendente. Ma l'Irlanda ha rappresentato a lungo "l'altro" necessario alla descrizione inglese dell'Inghilterra, "l'altra isola di John Bull" che una volta per tutte non apparteneva a John Bull».

⁹ Cfr. T. KILROY, *Double Cross*, cit., 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».



Qual è la vera 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 irlandesi¹⁰, credendo in tal modo di affermare con più forza le proprie identità imponendo la disprezzata *Irishness* all'Altro¹¹. Nonostante ciò rimangono degli outsider all'interno delle rispettive comunità, e questo vulnus d'identità li tormenta profondamente¹². Bracken è considerato un figlio spurio dell'Inghilterra, nessuno crede che sia veramente un figlio di Albione e 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.

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 interno¹³, come unica via praticabile per una possibile definizione del Sé subalterno.

Secondo i componenti della Field Day Theatre Company l'identità irlandese rientra, almeno fino ad un preciso momento storico, tra le identità post-coloniali¹⁴, derivazione diretta della condizione di subalternità in cui hanno vissuto, e continuano

¹⁰ 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».

¹¹ Cfr. T. KILROY, *Double Cross*, cit., p. 20: «In England they both obliterated all evidence of their Irishness. Fabricating, instead, ultra-English identities for themselves».

¹² Ivi, p. 36. Ciò si evince dalle parole di Bracken: «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».

¹³ Ivi, p. 22: «ACTOR: Why does the victim always try to imitate the oppressor? [...] 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!».

¹⁴ Cfr. S. DEANE, *Nationalism, Colonialism and Literature*, Field Day, Derry, 1990, p. 3, in cui l'autore - uno dei fondatori della compagnia - sostiene che «l'Irlanda è l'unico paese dell'Europa Occidentale che ha conosciuto sia un'antica che una recentissima esperienza coloniale».



in parte a vivere gli irlandesi, spesso costretti a lasciare la propria terra dando luogo ad 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: «L'analisi che [il gruppo] Field Day conduce a proposito della situazione [nell'Irlanda del Nord] deriva dalla convinzione che si tratti, dopotutto, di una crisi coloniale»¹⁵; 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 «a demolire la mitologia nazionalista»¹⁶.

Tornando al caso specifico di *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 rimosso¹⁷: frammenti, tracce, elementi dell'*Irishness* da sempre presenti in loro riaffiorano quasi inconsapevolmente scuotendo profondamente le loro certezze.

È 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-invenzione¹⁸ in cui si viene coinvolti e a partire da cui si sviluppa il cosiddetto *double cross effect*, 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».

¹⁵ Cfr. S. DEANE, *Nationalism, Colonialism and Literature*, cit. it., p. 6.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ Cfr. T. 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».

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



ACTOR: «It is endemic in situation of conflict between nations».¹⁹

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 base a quanto illustrato finora e in riferimento ai *Troubles* nord-irlandesi, è possibile 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? Quale ruolo può avere eventualmente la cultura nell'individuare e nel produrre tali spazi?

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

Simile 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 Wilde, ha una genesi particolarmente curiosa: «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»²⁰.

Se da un lato assistiamo al tentativo di Eagleton di ricondurre Wilde nell'ambito del canone letterario irlandese²¹, dopo che per troppo tempo era stato annoverato tra i capisaldi della letteratura inglese²²; dall'altro *Saint Oscar* rappresenta 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 ha luogo nei giorni precedenti il processo che vede imputato Oscar Wilde per sodomia e nel successivo periodo di prigionia: lo scrittore irlandese si confronta da un lato con la madre, Lady Wilde, che rappresenta metaforicamente la

¹⁹ Ivi, p. 54.

²⁰ Cfr. T. EAGLETON, *Saint Oscar*, Bookmarks, Londra, 2004, p. 57.

²¹ 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 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*.

²² Cfr. T. EAGLETON, *Saint Oscar*, cit., p. 57, in cui l'autore afferma: «[Wilde], Sterne, Sheridan, Goldsmith, Burke, Barnard Shaw. British cultural imperialism has long annexed these gifted offshore islanders to its own literary canon, and of course Wilde himself was in many ways glad enough to be recruited».



‘Madre Irlanda’ e che cerca in tutti i modi di risvegliare nel figlio l’*Irishness* apparentemente perduta e il suo interesse nei confronti di un popolo oppresso; dall’altro con Sir Edward Carson, giudice 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*).

Il Wilde di *Saint Oscar*, interpretato ancora una volta da Stephen Rea, 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.

Inoltre ciò che viene messo in discussione è 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 nel riferimento alla santità presente sia nel titolo che in alcuni elementi scenografici come l’enorme immagine di San Sebastiano che, dominando la scena, accosta chiaramente Oscar Wilde al martire cattolico²³.

Ciò che va ripensato, infatti, è il rapporto oppresso/oppressore, vittima/carnefice, colonizzato/colonizzatore, che è divenuto ormai il modo principale, e forse unico, di concepire la relazione Irlanda/Inghilterra e quello tra le due comunità in conflitto nell’Ulster. Decostruire questa opposizione binaria, rovesciare le dicotomie, intaccare questa inaccettabile cristallizzazione è ciò che occorre fare, ed è esattamente ciò che il Wilde di Eagleton e della Field Day Theatre Company mette in atto.

La capacità di ‘performare’ l’identità, nella riflessione teorica della compagnia di Derry, è, o dovrebbe essere, peculiarità dell’artista, e in questa messinscena lo scrittore irlandese ne sfrutta appieno le potenzialità.

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

²³ Cfr. E. LONGELY, *The Old Myth of Ireland*, in «The Times Literary Supplement», 16 Ottobre 1989: «Wilde as Saint Sebastian comes to represent the timeless victimization of the Irish “people” and “nation”».



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 itself²⁴.

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 stereotipi e i pregiudizi dell’Inghilterra borghese vittoriana e della società irlandese di fine Ottocento²⁵.

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»²⁶, 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 you the one surviving space where you might momentarily be free, wresting a pyrrhic victory over an inexorably determining history²⁷.

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

²⁴ Ivi, p. 60.

²⁵ Ivi, p. 60 «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».

²⁶ Cfr. T. PAULIN, *A New look at the language question*, in S. DEANE (a cura di), *Ireland’s Field Day*, Londra, Hutchinson, p. 3.

²⁷ Cfr. T. EAGLETON, *Saint Oscar*, cit., p. 58-59, l’autore prosegue affermando: «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 the experience of colonialism, one still much in evidence today; and Wilde was for me one vital place where this could be explored».



possibilità di senso, ma che al contrario ci sia un fluire performativo costante di significazione e 'risignificazione', citando Judith Butler²⁸.

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*²⁹; 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»³⁰: in riferimento alla situazione dell'Ulster, Wilde diviene metafora di un'identità irlandese aperta e fluida, che sia in grado di accogliere in sé elementi dell'una e dell'altra cultura, ma che al contempo non venga circoscritta definitivamente all'interno di un ambito nazionale rigidamente delimitato (*Irish* o *British* che sia)³¹.

Tutto ciò si ricollega, inoltre, al tentativo di creazione da parte della compagnia di una *fifth province* (una quinta regione oltre le quattro in cui è divisa l'Irlanda) come spazio culturale immaginario di dialogo e riconciliazione in cui sia possibile superare la conflittualità post-coloniale e le molteplici divisioni settarie.

Se 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) fondate su strutture binarie, a favore di rappresentazioni molteplici e plurali dell'identità - 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 Madam Macadam Travelling Theatre*.

Oltre a portare avanti la messa in questione e il processo di trasformazione dell'*Irishness* avviato nelle due opere precedentemente esaminate, quest'opera offre

²⁸ A tale proposito si veda J. BUTLER, *Parole che provocano. Per una politica del performativo*, 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».

²⁹ Cfr. T. EAGLETON, *Saint Oscar*, cit., p. 59, in cui Eagleton invita ad esaminare con attenzione: «the doubleness of Oscar Wilde, Oxford dandy and son of the dirtiest man in Dublin».

³⁰ Ivi, p. 61.

³¹ Ivi, p. 57. 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».



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 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 Madam Macadam, è composto da quattro attori le cui vicende si intrecciano radicalmente con le attività di vita quotidiana degli abitanti della piccola cittadina irlandese.

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 con l'azione sulla scena, ma riguardano l'intera dimensione delle azioni e relazioni umane³². E tutto ciò nonostante i moniti di Madam 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»³³, e ancora riferendosi a Rabe in particolare: «I told him he should confine his theatricality to the stage. I told him that that was the value of our acting»³⁴.

Nel corso della performance, poi, assistiamo ad una innumerevole serie di travestimenti sia da parte degli attori della compagnia che da parte degli abitanti di Mullingar, rendendo in tal modo estremamente difficile il riconoscimento dei rispettivi ruoli. Secondo il critico teatrale Anthony Roche: «[Kilroy] uses theatrics and transvestism as a means of interrogating questions of identity»³⁵, 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.

³² 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.

³³ Cfr. T. KILROY, *The Madam Macadam Travelling Theatre*, Methuen Drama, Londra, 1991, p.57.

³⁴ Ivi, p. 65.

³⁵ Cfr., A. ROCHE, *Contemporary Irish Drama*, St. Martin's Press, New York, 1995, p. 209.



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 Madam Macadam Travelling Theatre è soprattutto rappresentazione dell'incontro tra gli attori inglesi e gli abitanti irlandesi del piccolo villaggio; 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 reciproci 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 primiere delle performance della compagnia che si tenevano quasi sempre a Derry - città 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).

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* (Derry³⁶) o gli auditorium delle scuole (Enniskillen), tutti spazi di particolare rilevanza sociale all'interno dei quali è possibile un'interazione più diretta col pubblico.

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 Madam Macadam - ha un valore ben preciso: l'errare stravolge confini

³⁶ 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.



geografici e limiti culturali apparentemente invalicabili e contribuisce a trasformare le zone di frontiera in spazi di dialogo e di ibridazione³⁷.

La città di Derry, in particolare, dopo aver per lungo tempo rappresentato un luogo di separazione e divisione, oltreché un simbolo di rigide contrapposizioni identitarie, viene ripensata come *entre-deux* irriducibile, aperto, dinamico³⁸, piega interstiziale indefinibile; o, per dirla con le parole di Homi Bhabha, come 'terzo spazio' culturale di negoziazione ed enunciazione³⁹.

Attraverso dislocazioni, peregrinazioni, transiti, continui attraversamenti di soglie geografiche e simboliche, frutto di quell'«*acting between the lines*» - citando il titolo dell'opera di Marylyn J. Richtarik - che contraddistingue le performance della Field Day Theatre Company, si genera quella condizione di *in betweenness* che diviene la chiave di volta a partire da cui sviluppare il processo di riformulazione dell'identità irlandese.

Fino a che punto gli intenti dichiarati dalla Field Day Theatre Company sono stati effettivamente realizzati? Ci troviamo di fronte ad un'esperienza realmente innovativa nel modo di guardare all'identità nazionale o piuttosto si tratta di un'ennesima modalità attraverso cui affermare una diversa, ma poco ibrida, rappresentazione dell'*Irishness*?

Al di là dell'aver portato a termine con successo il processo di trasformazione dell'identità irlandese, va dato atto alla compagnia di Derry di aver indubbiamente posto la questione dell'*Irishness* al centro del dibattito culturale e politico irlandese; di aver offerto un approccio all'identità come pratica performativa, fondata sulla negoziazione culturale continua e sulla performance teatrale come mezzo di espressione; di aver, infine, contribuito a mettere produttivamente in crisi un concetto rigido di *Irishness* preso atto che, per dirla con Stuart Hall,

[le identità nazionali] 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, sono nomi che diamo ai modi diversi in cui ci posizioniamo e veniamo posizionati dalle narrazioni del passato.⁴⁰

³⁷ Cfr. B. WESTPHAL, *Geocritica*, Armando, Roma, 2009, p. 100, in cui l'autore in riferimento alla frontiera afferma: «Questa zona viene posta sotto l'egida del bipolare. Ma non è che un'illusione: in profondità la frontiera si muove. La frontiera non è il luogo di opposizione fra l'uno e l'altro, né il luogo della loro addizione. Sarà piuttosto il luogo della loro moltiplicazione».

³⁸ Cfr. H. SERRES, *Atlas*, Flammarion, Parigi, 1996 p. 24.

³⁹ Cfr. H. BHABHA, *I luoghi della cultura*, Meltemi, Roma, 2001, p. 216.

⁴⁰ Cfr. S. HALL, *Il soggetto e la differenza*, Meltemi, Roma, 2006, p. 247.