

DA LUOGO A SPAZIO:  
IL DONEGAL IN *TRANSLATIONS* DI BRIAN FRIEL

Elena Ogliari

PREMESSA

La sera del 23 settembre 1980, un vasto pubblico si riunì al Guildhall di Londonderry/Derry per assistere alla première di *Translations* di Brian Friel, un evento cruciale nella storia del teatro irlandese. Era la prima produzione del Field Day Theatre Company, la compagnia fondata da Friel con l'attore Stephen Rea nonché la matrice da cui sarebbe sorto di lì a poco il laboratorio culturale noto come Field Day. Attorno alla compagnia andavano coagulandosi gli sforzi di alcuni intellettuali<sup>1</sup> di avviare – mediante rappresentazioni teatrali, pubblicazioni e incontri con il pubblico – un dibattito sulla situazione politica e sociale dell'Irlanda del Nord che investigasse le origini del sistema di opposizioni binarie, quasi manichee, che informava ogni aspetto della vita nel Paese. Le dicotomie Protestante/Cattolico, Unionista/Nazionalista, Regno Unito/Éire, inglese/gaelico ricorrevano nei discorsi sull'Irlanda del Nord, sprofondato nel 1969 in una spirale di violenza da cui pareva difficile emergere, poiché gli anni Settanta e Ottanta videro un'*escalation* di esecuzioni sommarie, attacchi terroristici e gli scioperi della

---

1 A Brian Friel e Stephen Rea, fondatori del Field Day Theatre Company, si aggiunsero presto Seamus Deane, David Hammond, Seamus Heaney, Tom Paulin e Tom Kilroy, i quali diedero impulso a un filone di indagine sulla situazione nordirlandese che adoperasse i modelli analitici degli Studi Postcoloniali. Negli anni successivi, gravitarono attorno al Field Day anche Terry Eagleton e Edward Said, autore del pamphlet *Yeats and Decolonization* (1988) pubblicato presso i tipi del Field Day. Per uno studio che evidenzi anche i limiti dell'esperimento si veda Richards (2004).

fame ai Blocchi H. Uno degli epicentri dei *Troubles* era Londonderry/Derry, città che rivela sin dal nome la sua natura di territorio fratto e conteso: il 30 gennaio del 1972 fu teatro del ‘Bloody Sunday’, la domenica di sangue dei nordirlandesi, quando i militari britannici aprirono il fuoco contro una folla di manifestanti per i diritti civili, uccidendone tredici<sup>2</sup>. Ancora nel 1972, due bombe dell’IRA danneggiarono il Derry City Guildhall – il luogo non convenzionale poi scelto per la prima di *Translations* – perché, circondato dal filo spinato e con un’imponente statua della Regina Vittoria all’ingresso, questo edificio risalente al periodo imperiale stava, dagli anni Venti, a rappresentanza del potere unionista in città.

La sera della première un elicottero sorvolò il Guildhall per tutta la durata della rappresentazione, rammentando al pubblico il rischio di attentati. Lo spettacolo fu allestito in un clima di tensione, però stemperata dalla voglia di riscatto di Derry e dell’Art Council cittadino che finanziava il progetto del Field Day insieme al suo omologo irlandese<sup>3</sup>; e, al termine della rappresentazione, l’attesa lasciò spazio all’euforia con il pubblico che decretò il trionfo della première. Tale successo non va ascritto soltanto al valore estetico di *Translations* e alle capacità recitative di Liam Neeson e Stephen Rea – nel ruolo rispettivamente di Doalty e Owen – poiché è altresì riconducibile alle ambizioni culturali di Derry e alle tematiche affrontate da Friel nell’opera, molto sentite dal pubblico del 1980, quali la scomparsa di una lingua e di una cultura con il conseguente carico di dolore, la costruzione dell’identità politica in una comunità divisa, lo scontro/incontro tra britannici e irlandesi in un fittizio villaggio della contea di Donegal (Burke 1999: 123).

*Translations*, infatti, è ambientata a Baile Beag, all’estremo nord del Donegal, nell’agosto del 1833, e descrive i tentativi dei soldati del *British Royal Engineers* e dei loro collaboratori irlandesi di tradurre o anglicizzare i toponimi locali mentre procedono con la mappatura dell’area per l’*Ordnance Survey of Ireland*. Viene ritratto un momento di transizione che non si limita alla traduzione dei nomi, ma si declina anche nell’imminente chiusura della *hedge-school*<sup>4</sup> a favore della *National School*, promossa dal governo

---

2 Alla marcia partecipava anche Friel che, come molti altri, si gettò a terra per evitare la pioggia di proiettili: fu una «terrifying experience» per il drammaturgo, il quale avrebbe rielaborato e risposto creativamente agli eventi di quel giorno con *The Freedom of the City*. Quest’opera, che debuttò in contemporanea all’Abbey Theatre di Dublino e al Royal Court Theatre di Londra nel 1973, si incentra sull’uccisione di tre pacifici manifestanti da parte dell’Esercito britannico, in una chiara allusione a fatti del Bloody Sunday. In un’intervista rilasciata nel 1986 a Lawrence Finnegan, Friel definì *The Freedom of the City*, mal accolta in Inghilterra e negli Stati Uniti, «a ill-considered play because it was written out of the kind of anger at the Bloody Sunday events in Derry» (Murray 1999: 123-124).

3 In un’intervista televisiva del 2005, Stephen Rea ha rievocato l’atmosfera di attesa per la première di *Translations*, la prima produzione teatrale realizzata a Derry in 200 anni: «It was a weird mood [in Derry]. People didn’t do plays in Derry... it was kind of a shock and it was very exciting, and Derry was very keen to have this production... people in the city council were very, very keen on it...» (Deane 2009: 25).

4 Si veda a riguardo la nota 7 e il passo del saggio corrispondente.

britannico e con un sillabo anglofilo, nonché nell'evolversi del modo di relazionarsi con il paesaggio irlandese (Kiberd 1996: 614).

A distanza di circa quarant'anni, *Translations* continua ad essere portata in scena<sup>5</sup> – tra le opere di Friel, forse solo *Dancing at Lughnasa* (1990), da cui è stato tratto un film con Meryl Streep, ha riscosso maggior successo a livello di pubblico – e ad essere oggetto d'indagine critica. La rappresentazione che Friel offre della collisione tra due lingue e culture, l'enfasi sull'elemento della cartografia e il processo del 'naming' costituiscono i filoni di ricerca più battuti. *Translations* è stata interpretata come un tentativo di esporre le implicazioni politiche dell'*Ordnance Survey*, laddove la mappatura del Donegal con la traduzione dei toponimi avvia lo sradicamento del patrimonio culturale gaelico (Lee 1995; McGrath 1999; Wright 2008). Con finalità talvolta polemiche, Friel è stato altresì biasimato per le inesattezze storiche nel descrivere il progetto dell'*Ordnance Survey*, che ebbe realmente luogo tra il 1825 e il 1846 (Andrews 1992); secondo i più critici, il drammaturgo sarebbe stato deliberatamente inaccurato nel dipingere l'attività cartografica, volendo sancire un'interpretazione revisionista e nazionalista della storia irlandese (Connolly 1987; Longley 1994).

Eppure, in *Translations* si legge in filigrana la convinzione di Friel che dall'*impasse* politico fosse possibile emergere solo riconsiderando, decostruendole, le narrazioni, storie, mitologie di stampo sia imperialista sia – dato ancor più rilevante – nazionalista, poiché proprio il duplice processo di decostruzione avrebbe formato uno spazio di negoziazione e dialogo atto a trascendere i binarismi della società nordirlandese. A essere decostruiti, nell'opera di Friel, sono le narrazioni e mitologie create attorno alla lingua gaelica, alla vita rurale idealizzata negli anni di presidenza di de Valera, ai momenti salienti della storia irlandese fino ad arrivare ai miti costruiti attorno alle geografie recalcitranti del Donegal. È su quest'ultimi elementi generalmente poco considerati, ovvero sulla dimensione geografica di *Translations* e sulla sovversione dei miti riguardanti la vita rurale in Donegal, che voglio soffermarmi nel presente contributo, avvalendomi dei recenti studi sulle modalità secondo cui i testi drammatici descrivono, plasmano ed evocano determinati luoghi geografici<sup>6</sup>.

Basandomi sul testo pubblicato nel 1980 e ricorrendo anche agli strumenti analitici offerti dalle teorie di Yi-Fu Tuan, mi propongo di indagare lo «spazio drammatico» – lo spazio che emerge dal testo, non necessariamente reso visibile sulla scena (Ubersfeld 2008: 77) – e lo «spazio immaginario» che ad esso si associa. Quest'ultimo si forma a partire dalle battute pronun-

5 Per esempio, nel 2018 *Translations* è andato in scena *sold out* al National Theatre di Londra per la regia di Ian Rickson, ottenendo un così vasto successo di pubblico da essere riconfermato in cartellone per l'ottobre 2019. Si ricordano, inoltre, gli allestimenti allo Studio Theatre di Washington (in contemporanea con l'evento londinese), al Barnard Theatre di New York (dicembre 2017) e a The Woodford Theatre di Versailles (marzo-aprile 2017).

6 Si fa qui riferimento a Fuchs (2002); Lojek (2011); Morash - Richards (2013).

ciate dagli attori in scena e si estende ben oltre i confini fisici del palcoscenico: è una «rete geografica» costituito dalle implicazioni politiche-culturali e dalle associazioni emotive connesse al luogo evocato nel testo drammatico, cui può corrispondere o meno una realtà geografica precisa (Morash - Richards 2013: 27). Ambientando *Translations* in un villaggio rurale del Donegal settentrionale, Friel ha scelto un'area geografica che nel corso della storia irlandese si è caricata di molteplici valenze politiche e culturali. Lungi dall'essere solo il quadro spaziale in cui si muovono e agiscono i personaggi, la dimensione geografica di *Translations* pertanto merita di essere indagata per portare alla luce la riflessione condotta da Friel sul paesaggio irlandese.

#### IL DONEGAL COME LUOGO MITICO

La vicenda artistica e personale di Friel si è dipanata attorno a due punti focali, la città di Derry e il confinante Donegal, la regione situata nella parte settentrionale dell'isola che fa parte della Repubblica d'Irlanda. Nato nel 1929 a Omagh nell'Irlanda del Nord, all'età di dieci anni si trasferì con i genitori a Derry, dove crebbe e, sulle orme del padre, divenne insegnante. Vivendo in una città dal doppio nome e dinanzi alla caserma dell'esercito britannico il cui compito era tenere sotto controllo la minoranza cattolica, Friel ebbe contezza, sin da bambino, delle divisioni culturali, religiose e politiche che contrassegnavano la vita nel Paese. Solo durante le vacanze estive riusciva ad allontanarsi dalle manifestazioni di violenza settaria, quando con la famiglia si recava al di là del confine in Donegal, una regione depressa dal punto di vista economico ma impareggiabile per bellezza naturalistica. Con il passare degli anni il Donegal continuò ad esercitare una forte attrazione su Friel il quale, avendo ormai abbandonato l'insegnamento per la carriera di drammaturgo, decise di spingersi verso le aree più remote oltre il confine, dalle sponde del Lough Foyle sino ad arrivare a Greencastle, quasi all'estremità settentrionale dell'isola. E se Derry restò il fulcro della sua attività teatrale – egli volle fortemente che il *Field Day* fosse «Derry-based, northern-focused» (Murray 1999: 101) – il paesaggio impervio del Donegal e la vita nei suoi piccoli isolati insediamenti ne furono la principale fonte di ispirazione.

Come Gabriel García Márquez ha creato il mondo immaginario di Macondo a partire da luoghi reali a lui cari, in modo analogo Friel ha 'costruito' nel Donegal il villaggio immaginario di Bally Baeg/Baile Beag (Small Town in gaelico), che fornisce il *setting* a gran parte delle sue opere: in particolare, *Translations*, *Dancing at Lughnasa* e *Philadelphia Here I Come!* delineano la storia di questo villaggio fittizio dal 1833, anno d'arrivo dei cartografi britannici, agli anni Settanta del Novecento, quando le tensioni politiche tra nazionalisti e unionisti sono al culmine. Sebbene il villaggio sia emerso dai suoi ricordi e dalla fascinazione per la regione, Friel non cede all'edulcorazione nel

descrivere le scene di vita a Baile Beag: anzi, è come se, nel ritrarre il villaggio, l'attrazione costante per il paesaggio remoto del Donegal e le tradizioni rurali si fondessero con la consapevolezza della depressione economica e sociale che caratterizzava la regione. La dimensione ridotta del villaggio consente al drammaturgo di indagare le dinamiche tribali e gli imperativi di lealtà al proprio 'clan' che facilmente si sviluppano in comunità isolate, insulari (Grant 1999: 87). Baile Beag è il luogo di partenza per coloro che, incapaci di rispettare i vincoli di lealtà a loro richiesti, emigrano in cerca di maggiore libertà: è il caso di Maire di *Translations*, la quale vorrebbe andarsene negli Stati Uniti così come i protagonisti di *Philadelphia Here I Come!*

La Baile Beag di *Translations*, tuttavia, presenta una peculiarità rispetto alle rappresentazioni del villaggio offerte dalle altre opere. Nel caso di *Translations*, Friel modellò Baile Beag sulla località reale di Urris, collocandola nel paesaggio – corrispondente all'area circostante Urris – della Penisola di Inishowen. Prima di cominciare la stesura dell'opera, Friel si recò ripetutamente nella zona da cui avrebbe ricavato l'ambientazione: «over the same territories again and again and again» annotò sul suo diario il 29 maggio del 1979. Due settimane prima, aveva provato a calarsi nei panni dei militari («the ordinary British sappers») al loro arrivo, a inizio Ottocento, nella Penisola, una «remote, bleak, desolate strip of land attenuated between mountain and sea» (Murray 199: 201). La striscia di terra tra le montagne e il mare è la punta più settentrionale di Irlanda, una terra estrema per la sua posizione isolata, per la relativa inaccessibilità – la si raggiunge solo valicando il passo di Mamore – e per le difficili condizioni atmosferiche. Il suo essere remoto, tuttavia, ha fatto sì che nell'area si conservassero i resti di una civiltà mesolitica e dei luoghi di culto dei primi Cristiani, le antiche tradizioni rurali e l'uso della lingua gaelica: la penisola è stata a lungo ritenuta l'ultimo bastione del gaelico a cadere di fronte all'avanzata inglese, poiché a inizio Ottocento la lingua degli invasori era ancora sconosciuta ai suoi abitanti. La resistenza alla lingua inglese è caso emblematico di come, all'inizio del diciannovesimo secolo, la Penisola di Inishowen si rivelò una terra riottosa ai disegni di espansione e controllo del governo britannico. Per tutto il secolo, tra l'altro, vi si distillò clandestinamente il *poitín* da rivendere a Derry, in contravvenzione alle imposizioni del governo britannico che ne proibiva distillazione e smercio: essendo circondata da montagne, la Penisola – i cui abitanti nel 1812 si costituirono nell'autoproclamata 'Urris Republic of Poitín' – era difficilmente raggiungibile dalle forze armate chiamate a esercitare il controllo sul Donegal.

La storia di resistenza alle imposizioni governative dei britannici, alla lingua inglese e all'anglicizzazione di usi e costumi hanno contribuito a rendere il Donegal, e nello specifico la Penisola di Inishowen, un luogo mitico nei discorsi dei nazionalisti irlandesi tra Ottocento e Novecento (Meredith 2001: 173-179). I periodici di matrice nazionalista spronavano i loro lettori a

rekarvisi per scoprire la cosiddetta «Hidden Ireland», l'Irlanda più autentica con il suo millenario patrimonio culturale, imparando il gaelico e ritrovando gli antichi usi delle comunità rurali che lì vivevano di pesca e agricoltura. È qui sottesa l'idea che nelle terre desolate e remote del Donegal, a loro avviso meno soggette alle pressioni modernizzanti e ai processi di anglicizzazione che affliggevano il resto d'Irlanda, il tempo si fosse fermato o scorresse più lentamente. Oltre a essere luogo di resistenza, il Donegal – e tutta la costa atlantica – si configurava come eterocronia, una regione al di fuori del tempo.

Persino agli occhi di studiosi stranieri queste terre apparivano come la permanenza nella contemporaneità di un'Irlanda originaria altrove scomparsa: nella sua analisi di *Sur la poésie des races celtique* (1854) di Ernest Renan e dell'analogo *On the Study of Celtic Literature* (1867) di Matthew Arnold, Leerssen ha osservato che entrambe le trattazioni si aprono con un pellegrinaggio rigenerativo verso le periferie d'Irlanda, il Donegal e la costa atlantica occidentale. Riprendendo i principi cardine esposti da Renan nella sua opera, Arnold sostenne, in *On the Study of Celtic Literature*, che i prosaici e materialisti inglesi avrebbero giovato dal contatto con la spiritualità celtica, un elemento un tempo connaturato agli irlandesi che purtroppo, già a metà diciannovesimo secolo, era residuale: ne restavano tracce solo nelle terre estreme di Irlanda da scoprire viaggiando verso nord-ovest o verso ovest. Renan e Arnold rappresentano l'addentrarsi nel Gaeltacht come una fuga dalla contemporaneità per immergersi in una zona 'preterita' che staziona ambiguamente tra passato vero e proprio e un'altra modalità narrativa, quella del 'c'era una volta' (Leerssen 1996: 188-195; cfr. O'Connor 2006: 25).

I nazionalisti irlandesi, che maggiormente contribuirono a coltivare il mito del Donegal e dell'Ovest come eterocronie, condividevano con Renan e Arnold la convinzione che spingendosi verso le periferie del Paese si potesse vivere una palingenesi: l'Irlanda autentica delle comunità rurali gaeliche avrebbe ristorato e fatto emergere il vero carattere irlandese in coloro che entravano in comunione con il suo paesaggio. A un primo sguardo, Friel ripropone il mito del Donegal come eterocronia dalle capacità rigenerative, allorché descrive il viaggio verso nord-ovest del British sapper Yolland con l'irlandese Owen. Quest'ultimo, il 'figliol prodigo' che fa ritorno al villaggio natio, ha accompagnato il militare da Dublino – dove conduce una vita frenetica gestendo «nine big shops» – sino a Baile Beag, che ai suoi occhi non è affatto cambiata: «I come back after six years and everything's just as it was! Nothing's changed! Not a thing! Even that smell – that's the same smell this place always had» (Friel 1981: 27). Baile Beag è ancora una comunità rurale, dove il tempo scorre monotono, scandito solamente dai battesimi, dai funerali e dal mutare delle stagioni. La vita dei suoi abitanti segue i ritmi stagionali della semina e del raccolto, come la scelta di ambientare di *Translations* ad agosto, il mese tradizionalmente dedicato al raccolto in Irlanda, sta ad indicare. La regione ap-

partiene a un «totally different order» rispetto all'Irlanda anglicizzata e all'Inghilterra, come riconosce il Luogotenente Yolland, convinto di essere entrato «into a consciousness that wasn't striving nor agitated» (Friel 1981: 40).

L'Atto I di *Translations* sembra confermare anziché mettere in discussione i miti riguardanti la storia e il paesaggio irlandese, presentando inoltre un mondo gaelico materialmente ma non culturalmente impoverito. Non solo l'immersione nella vita rurale del Donegal permette di sottrarsi alle pressioni dell'urbanizzazione, ma la comunità appare come un Eden – termine adoperato due volte nel testo (Friel 1981: 45) – i cui abitanti sono più colti rispetto agli invasori: il sentimento popolare nazionalista viene rinfoccolato quando Jimmy Jack, interrompendo il Capitano Lancey durante la sua disquisizione sugli obiettivi dell'*Ordnance Survey*, gli domanda se «Nonne Latine loquitur?» e l'altro gli risponde di non conoscere il gaelico (Friel 1981: 30; Pilkington 1990: 285). Lo scambio, peraltro, si svolge in un luogo emblema della resistenza anti-coloniale: una *hedge-school*, ovvero una di quelle scuole di campagna frequentate dai cattolici in segreto – dal 1685 era loro proibito di istituire scuole confessionali<sup>7</sup>.

Tale comunità dai tratti edenici è sottoposta alle pressioni provenienti dallo spazio al di fuori del Donegal. Riprendendo la tassonomia di Yi-Fu Tuan, all'inizio dell'opera Baile Beag e la regione sono un «luogo», «un piccolo mondo protetto e circoscritto» e «un centro tranquillo dal valore stabilito», mentre lo spazio aperto oltre il Donegal è il sito in cui si origina la minaccia all'ordine costituito, l'arrivo dei militari britannici che considerano la regione non come un luogo, ma «come un foglio bianco su cui si possono imporre dei significati» (Tuan 2001: 6, 54). Le loro intenzioni sono esplicitate visivamente dalla centralità data all'oggetto scenico della mappa all'inizio dell'Atto II<sup>8</sup>, una centralità volta altresì a sottolineare il contrasto tra due modi di relazionarsi con il paesaggio, quelli tradizionali e quelli improntati alla misurazione tecnico-scientifica. Una distinzione alla quale Friel riporta ulteriormente l'attenzione del lettore-spettatore in occasione della discussione sull'uso del teodolite tra gli allievi della scuola. Il teodolite di ferro simboleggia l'approccio empirico adottato dai militari per esplorare il paesaggio, che si realizza attraverso la sola visione monoculare concessa dallo strumento (Lojek 2011: 18; Russell 2013: 177). È questa una visione limitante rispetto a quella più ampia e articolata degli abitanti di Baile Beag, i quali si relazionano con il luogo visceralmente (Tuan 2011: 162), e la cui conoscenza è arricchita dai miti e dalle fiabe sulla regione, dalle memorie e dalle usanze contadine. Gli abitanti leggono il territorio attraverso le profe-

7 Friel si documentò sulla storia delle *hedge-schools* perché, per sua stessa ammissione, adoperò come fonti per la stesura di *Translations*: «The letters of John O'Donovan, Colby's Memoir, A Paper Landscape by John Andrews, *The Hedge-Schools of Ireland* by Dowling, Steiner's *After Babel*» (Grant 2004: 27; cfr. Richtarick 1994: 40).

8 «A large map – one of the new blank maps – is spread out on the floor» si legge nelle indicazioni sceniche (Friel 1981: 34).

zie di San Colomba, le storie legate al pozzo di Tobair Bhriain, le saghe di Cuchulainn e Ferdia di cui si parla «as if they lived down the road» (Friel 1981: 21, 40, 44).

Se per i suoi abitanti il Donegal è un «archivio di memorie e sogni» (Tuan 2011: 162), per i *British sappers* è un territorio da misurare, mappare e rinominare per portarlo pienamente sotto il proprio controllo. Ed è intrigante, ancorché un aspetto ignorato, che i militati e ingegneri dell'opera teatrale siano colti a misurare, «peeping through that machine» (il teodolite; Friel 1981: 17), una palude – *bog* in inglese – tra i tutti gli oggetti geografici possibili. La palude è (era) un ambiente caratterizzante le geografie irlandesi d'Irlanda, che prima della Grande Fame svolgeva una funzione cruciale all'interno delle economie rurali, poiché da essa si estraeva manualmente la torba. La palude era altresì un archivio delle storie degli irlandesi, la cui vita vi si dipanava attorno, e della storia irlandese, grazie alla capacità di questi ambienti di preservare intatti oggetti, alberi, persino corpi umani, a distanza di millenni<sup>9</sup>. Al contrario, sin dalla prima Età moderna i britannici cercarono di ricondurre al loro controllo, tramite bonifica, questi ambienti riottosi alla categorizzazione – non essendo pienamente né terra né acqua – da loro percepiti come luoghi malsani e pericolosi nonché potenziali nascondigli dei ribelli irlandesi (cfr. Howarth 1999). In *Translations*, militari e ingegneri misurano la palude con il teodolite e piantandovi dei bastoni: un atto di appropriazione del territorio che scatena la reazione di Doalty, nativo di Baile Beag, il quale ruba un «surveyor's pole», rischiando l'arresto, «just to indicate... a presence» – ché il territorio non affatto è un foglio bianco cui apporre nomi e segnare confini (Friel 1981: 17-18).

E come Doalty anche altri abitanti sfruttano la potenziale pericolosità di certi ambienti al limitare del villaggio, a loro ben noti, per ribellarsi all'avanzata degli artefici dell'*Ordnance Survey*: gettando i cavalli dei soldati dalle scogliere di Machaire Buide o occultandovi il cadavere di Yolland. Lo scontro tra due culture si riflette quindi sul paesaggio del Donegal, con la palude ai piedi del Cnoc na Mona e le scogliere che si caricano delle tensioni coloniali restituendo al lettore o spettatore l'idea di un'inconciliabilità tra il mondo gaelico e quello dei *British sappers*, in cui la sopravvivenza dell'uno dipende dalla scomparsa dell'altro.

#### IL DONEGAL COME SPAZIO APERTO

L'inconciliabilità raggiunge il suo culmine nel finale dell'opera, con Lancey che minaccia la distruzione del villaggio se Yolland non sarà trovato e con il

---

<sup>9</sup> Per una riflessione esaustiva sull'importanza delle *boglands* irlandesi, con una particolare attenzione per la loro rappresentazione nell'immaginario letterario gotico, si veda Gladwin (2016).

campo militare che nel frattempo va a fuoco per un atto di guerriglia (Friel 1981: 61-63). Nella scena conclusiva, infine, gli abitanti di Baile Beag sono sull'orlo di perdere, parafrasando di nuovo Tuan, «la sicurezza e la stabilità del luogo» per entrare nell'«apertura, libertà e minaccia dello spazio», perché quello che era il loro luogo d'origine ha smarrito la sua familiarità, tra paduli in via di bonificazione e i toponimi gaelici ormai sostituiti (Tuan 2001: 6; Monash - Richards 2013: 105). L'indagine condotta da Friel sulle origini delle dicotomie che caratterizzavano la vita nell'Irlanda del Nord sembra allora smarrirsi in un'aporia nonché in un'elegia nostalgica del *Gaeltacht*, ricco culturalmente e meno materialistico rispetto al mondo britannico.

Eppure Friel ci presenta dei risvolti di complessità che minano tali certezze del lettore-spettatore, perché l'opposizione inconciliabile tra colonizzatori e nativi è complicata in *Translations* dalle esperienze dei singoli (Grant 1999: 88-89). Attraverso le esperienze dei singoli, peraltro, il drammaturgo attua una decostruzione delle mitologie nazionaliste a celebrazione della vita rurale del Donegal e del suo paesaggio. Friel stesso, in un'intervista a Paddy Agnew, ha negato di aver portato in scena un Eden ormai perduto: «I have no nostalgia for that time» dichiarò, aggiungendo che

several people commented that the opening scenes of the play were a portrait of some sort of idyllic, Forest of Arden life. But this is a complete illusion, since you have on stage the representatives of a certain community – one is dumb, one is lame and one is alcoholic, a physical maiming which is a public representation of their spiritual deprivation. (Murray 1999: 87)

Le menomazioni fisiche degli abitanti veicolano l'idea di una comunità in erosione ben prima dell'arrivo dei britannici, un'impressione corroborata anche da altri segnali di decadenza: l'odore dolciastro delle patate che i personaggi avvertono a più riprese preannunciando un cattivo raccolto; l'emigrazione che è già iniziata; il fatto che l'*hedge-school* non sia altro che una stalla in disuso con attrezzi rotti o dimenticati; la festa per il battesimo del figlio di Nellie Ruadh che si trasforma in una veglia funebre.

E, soprattutto, la percezione del paesaggio e della vita nella comunità – a prima vista un Eden – si fa ancora più complicata quando si assume la prospettiva dei singoli personaggi. Il *place* del Donegal nel suo essere racchiuso e ripiegato su se stesso può risultare soffocante, mentre lo spazio oltre ad esso può associarsi alla «sensazione di esser liberi»: d'altronde, «la libertà implica lo spazio; comporta avere il potere e abbastanza spazio in cui agire»; in questa prospettiva l'arrivo dei *British sappers* apre definitivamente il luogo chiuso in uno spazio aperto, seppur dalla duplice valenza positiva e negativa: perché lo spazio è sia «simbolo di libertà [...]» in quanto «suggerisce il

futuro e invita all'azione», ma «da una prospettiva negativa, lo spazio e la libertà sono una minaccia» (Tuan 2001: 52).

In *Translations*, è in primo luogo spazio di contatto: Friel si concentra su uno spazio liminale tra due mondi distanti tra loro che diviene sito di trasgressione, di sconfinamento. Sconfinamento punito nel caso di Maire, i cui desideri, sin dall'inizio dell'opera sono orientati oltre il Donegal, non a Baile Beag dove «you people aren't happy unless you're miserable and you'll not be right content until you're dead» (Friel 1981: 21). In una rivisitazione terrena del mito di Grania e Diarmuid, la ragazza intreccia una relazione con Yolland pur essendo promessa sposa a Manus: è una violazione dei codici tribali, un atto di slealtà nei confronti del 'clan', che non può rimanere impunito – «you don't cross those borders casually – both sides get very angry» le dice Jimmy spiegandole il concetto di *εξογαμειν* (Friel 1981: 68; Onkey 1997: 166). Così Yolland viene ucciso, presumibilmente dai gemelli Donnelly, e il suo corpo fatto sparire. Ma la violenta reazione per sanzionare il comportamento di Maire, sebbene sembrasse inevitabile, non era né meritata né necessaria: anzi, a causa della rappresaglia ordinata da Lancey, renderà peggiore la vita degli abitanti di Baile Beag (Onkey 1997: 166). Per molti di loro si prospetta un destino di smarrimento in un territorio che non riconoscono e che li coglie incapaci di immaginarsi per sé un'identità ibrida: nello spazio venutosi a creare per gli abitanti «essere aperti e liberi significa essere esposti e vulnerabili», in quanto «lo spazio aperto non ha né strade già tracciate né indicazioni» (Tuan 2001: 54).

In questo momento di transizione da luogo a spazio aperto, bisognerebbe adattarsi alle trasformazioni occorse, liberarsi dalla duplice stretta cui vincolano le due culture o tentare una negoziazione tra le opposte tradizioni. L'antica civiltà gaelica è scomparsa – l'opera non a caso si chiude con Hugh, il maestro dell'*hedge-school*, intento a recitare passi dal primo libro dell'Eneide – per lasciare posto a un'Irlanda ibrida, nei quali i personaggi faticano però a trovare una collocazione. Non vi riesce Manus, il quale si ostina a rinnegare i mutamenti in atto, preferendo accettare un incarico d'insegnante nella nuova *hedge-school* di Inis Meadhon soltanto per dimostrare la sua lealtà nei confronti di passate tradizioni gaeliche; invano, peraltro: a dicembre, l'*Ordnance Survey* raggiungerà l'area (Richtarik 1994: 32; Chu 2010: 121).

In *Translations* Friel non nega l'impatto dell'occupazione britannica sulla scomparsa della civiltà gaelica, ma lo rappresenta come un fattore che ha accelerato un processo già in atto. E che solo Hugh e Maire sembrano aver inteso. Il primo, sebbene depositario della memoria storica e geografica del luogo che inevitabilmente si smarrisce in traduzione, non si abbandona allo sconforto: anzi, avvertendo l'importanza di adattarsi alle mutate condizioni, sprona gli altri a «learn the new mores [...] learn where we live», fa domanda per insegnare nella nuova National School e accoglie i militari britanni-

ci. Attraverso la sua osservazione che «a civilization can be imprisoned in a linguistic contour which no longer matches the landscape of [...] fact», comprendiamo come *Translations* sia soprattutto un'opera sulla capacità di vivere in contesto di transizione, nello specifico da luogo a spazio (Friel 1981: 70).

Maire, infine, nello spazio oltre il Donegal non intravede soltanto una minaccia, ma la possibilità di agire, ora che i soffocanti vincoli di lealtà alla comunità sono in disfacimento come la comunità stessa. Chiede a Hugh di insegnarle l'inglese per poter emigrare: l'oceano che circonda la penisola non è una barriera, ma la via che le consentirà di andare in America.

## Bibliografia

- Andrews, J., 1992, *Notes for a Future Edition of Brian Friel's «Translations»*, «The Irish Review» 13: 93-106.
- Burke, P., 2006, *Friel and Performance History*, in A. Roche (ed.), *The Cambridge Companion to Brian Friel*, Cambridge, Cambridge University Press: 117-128.
- Chu, H., 2010, *The Dilemma of Colonial Hybridity in Brian Friel's «Translations»*, «Études irlandaises» 35.1: 117-129.
- Connolly, S., 1987, *Dreaming History: Brian Friel's «Translations»*, «Theatre Ireland» 13: 42-44.
- Deane, C., 2009, *Brian Friel's «Translations»: The Origins of a Cultural Experiment*, «Field Day Review» 5: 6-47.
- Friel, B., 1981, *Translations*, London, Faber & Faber.
- Fuchs, E. - Chaudhuri, U. (eds.), 2002, *Land/scape/theatre*, Ann Arbor, University of Michigan Press.
- Gladwin, D., 2016, *Contentious Terrains: Boglands, Ireland, Postcolonial Gothic*, Cork, Cork University Press.
- Grant, D., 2004, *The Stagecraft of Brian Friel*, London, Greenwich Exchange.
- Grant, P., 1999, *Breaking Enmities: Religion, Literature and Culture in Northern Ireland, 1967-97*, New York, Palgrave.
- Howarth, W., 1999, *Imagined Territory: The Writing of Wetlands*, «New Literary History» 30.3: 509-539.
- Kiberd, D., 1996, *Inventing Ireland: The Literature of the Modern Nation*, London, Vintage, (1995).
- Lee, J., 1995, *Linguistic Imperialism, the Early Abbey Theatre, and the Translations of Brian Friel*, in J.E. Gainor (ed.), *Imperialism and Theatre: Essays on World Theatre, Drama, and Performance*, New York, Routledge: 164-181.

- Leerssen, J., 1996, *Remembrance and Imagination: Patterns in the Historical and Literary Representation of Ireland in the Nineteenth Century*, Cork, Cork University Press.
- Lojek H., 2004, *Brian Friel's Sense of Place*, in S. Richards (ed.), *The Cambridge Companion to Twentieth-Century Irish Drama*, Cambridge, Cambridge University Press: 177-190.
- , 2011, *The Spaces of Irish Drama: Stage and Place in Contemporary Plays*, New York - Basingstoke, Palgrave Macmillan.
- Longley, E., 1994, *The Living Stream: Literature and Revisionism in Ireland*, Newcastle upon Tyne, Bloodaxe Books.
- McGrath, F.C., 1999, *Brian Friel's (Post)Colonial Drama: Language, Illusion, and Politics*, New York, Syracuse University Press.
- Meredith, R., 2001, *The Shan Van Vocht: Notes from the North*, in A. Gillis - A. Kelly (eds.), *Critical Ireland: New Essays in Literature and Culture*, vol. 2, Dublin, Four Court Press: 173-179.
- Morash, C. - Richards S., 2013, *Mapping Irish Theatre: Theories of Space and Place*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Murray, C. (ed.), 1999, *Brian Friel. Essays, Diaries, Interviews, 1964-1999*, London, Faber & Faber.
- O'Connor, L., 2006, *Haunted English: the Celtic Fringe, the British Empire, and de-Anglicization*, Baltimore, Johns Hopkins University Press.
- Onkey, L., 1997, *The Woman as Nation in Brian Friel's «Translations»*, in W. Kerwin (ed.), *Brian Friel. A Casebook*, New York, Garland Publishing: 159-174.
- Pilkington, L., 1990, *Language and Politics in Brian Friel's «Translations»*, «Irish University Review» 20.2: 282-298.
- Richards, S., 2004, *Throwing Theory at Ireland? The Field Day Theatre Company and Postcolonial Theatre Criticism*, «Modern Drama» 47.4: 607-623.
- Richtarick, M.J., 1994, *Acting Between the lines. The Field Day Theatre Company and Irish Cultural Politics, 1980-1984*, Oxford, Clarendon Press.
- Russell, R., 2013, *Modernity, Community, and Place in Brian Friel's Drama*, New York, Syracuse University Press.
- , 2006, *Something Is Being Eroded: The Agrarian Epistemology of Brian Friel's «Translations»*, «New Hibernia Review» 10.2: 106-122.
- Tuan, Y.-F., 2001, *Space and Place. The Perspective of Experience*, Minneapolis, University of Minnesota Press (1977).
- Ubersfeld, A., 2008, *Leggere lo spettacolo*, edizione italiana a cura di M. Fazio - M. Marchetti, Roma, Carocci (ed. orig. *Lire le théâtre*, Paris, Éditions sociales, 1977).
- Wright, L., 2008. «Shout it Out. Nobody's Listening»: (Re)Membering Postcolonial Ireland in Brian Friel's «Translations», «Commonwealth: Essays and Studies» 30.2: 49-62.