

Dal racconto allo stage: percorsi della memoria in Brian Friel

Mariavita Cambria
Università di Messina

Abstract

Numerosi scrittori sono arrivati alla stesura di testi teatrali dopo aver sperimentato altri mezzi espressivi, che spesso hanno costituito una sorta di laboratorio artistico ed esperienziale di tematiche, metodi e strumenti. Tra questi, l'irlandese Brian Friel (1929-), che, dopo un'iniziale carriera come scrittore di racconti brevi, si è affermato sulla scena internazionale grazie ai suoi *plays*. Attraverso l'analisi di elementi di continuità tra *Foundry House*, un racconto breve del 1962, e il dramma *Aristocrats* (1979), questo contributo si propone di mettere in luce il *fil rouge* che lega i due testi costituito da una riflessione sui processi di memoria collettiva ed individuale che permea i lavori di Friel.

Parole chiave

Racconto breve, dramma teatrale, ricordo, memoria individuale e collettiva

Contatti

mcambria@unime.it

This is the use of memory:
For liberation – not less of love but expanding
Of love beyond desire, and so liberation
From the future as well as the past. Thus, love of a country
Begins as attachment to our field of action
And comes to find that action of little importance
Though never indifferent. History may be servitude,
History may be freedom. See, now they vanish,
The faces and places, with the self which, as it could, loved them,
To become renewed, transfigured, in another pattern.
Thomas Stearns Eliot, *Little Gidding*

1. To divine or to define? Brian Friel e lo *storytelling*

Sebbene il nome di Brian Friel sia generalmente associato a lavori scritti per il teatro, la sua carriera di scrittore comincia negli anni '50 con la pubblicazione di alcuni racconti nella rivista «New Yorker». In quel periodo, il mercato irlandese non era particolarmente ricettivo nei confronti delle *short stories* e solo grazie al successo avuto con la prestigiosa rivista americana Friel riuscì ad abbandonare la carriera di insegnante e a dedicarsi alla scrittura a tempo pieno: nel 1962 venne pubblicato il primo volume di racconti, *A Saucer*

of *Larks*, seguito nel 1966 da un secondo volume, *The Gold in the Sea*.¹ La narrativa di Brian Friel si inserisce nella grande tradizione irlandese dello *storytelling* che va da William Carleton (XIX secolo) a George Moore e James Joyce (inizi del XX secolo) e che continua con Sean O'Faolain, Frank O'Connor, Michael McLaverty e Mary Lavin. L'influenza delle caratteristiche tipiche della *short story* sui lavori teatrali di Friel è indiscutibile, tanto che gran parte degli studi a lui dedicati cominciano con la descrizione cronologica dei suoi primi racconti e dei collegamenti tematici tra questi e le *pièces* teatrali.² Numerose tematiche presenti nei racconti tornano in modo preponderante nei suoi drammi evidenziando una linea di continuità che si evolve e si adegua al nuovo mezzo espressivo scelto. Lo stesso Brian Friel in *The Theatre of Hope and Despair* delinea le caratteristiche che differenziano la scrittura di *plays* da quella dei racconti sostenendo che la tecnica del drammaturgo

is the very opposite of the short-story writer's or the novelist's. They function privately, man to man, a personal conversation. Everything they write has the implicit preface, 'Come here till I whisper in your ear.' But the dramatist functions through the group; not a personal conversation but a public address.³

Prendendo spunto da queste dichiarazioni, l'attenzione critica si è concentrata sul passaggio dalla sfera 'privata' a quella 'pubblica' delle tematiche affrontate, attribuendo al cambio del mezzo espressivo racconto→opera teatrale, il tentativo di Friel di trovare uno spazio pubblico per i suoi lavori. L'esigenza del *public address* del teatro, rafforzata negli anni '80 dalla scelta di fondare la Field Day Theatre Company, in contrasto con quelle che lo stesso Friel definisce delle conversazioni private tra autore e lettore del racconto, è stata da più parti individuata come la motivazione principale di tale scelta.⁴ Se da un lato si può condividere la convinzione che Friel non si sentisse particolarmente portato per quella forma narrativa e fosse sicuramente più stuzzicato dalle possibilità che gli poteva

¹ Ai due volumi originari *The Scurer of Larks* (London, Gollancz, 1962) e *The Gold in the Sea* (London: Gollancz, 1966) si sono aggiunte le raccolte: *Brian Friel: Selected Stories* (Dublin, The Gallery Press, 1979) e *The Diviner: The Best Stories of Brian Friel* (Dublin, O'Brien Press, 1982).

² È questo il caso di Ulf Dantaus, *Brian Friel: the Growth of an Irish Dramatist*, Gothenburg Studies in English Series 59, Gothenburg, Universitatis Gothoburgensis, 1985, pp.17-76; Richard Pine, *Brian Friel and Ireland's Drama*, Routledge, London and New York, 1990, pp.50-58; Elmer Andrews, *The Art of Brian Friel – Neither Reality Nor Dreams*, London, St. Martin Press, 1995, pp.1-44; F. C. McGrath, *Brian Friel's (Post) Colonial Drama*, Syracuse University Press, Syracuse – New York, 1999, pp.49-63.

³ Brian Friel, *The Theatre of Hope and Despair*, in Christopher Murray (ed. and intr.), *Brian Friel – Essays, Diaries, Interviews 1964-1999*, Faber and Faber, London and New York, 1999, pp.15-24, p.18.

⁴ Faccio riferimento qui a Ulf Dantaus, *Brian Friel: a Study*, London, Faber and Faber, 1988 e Richard Pine, *Brian Friel and Ireland's Drama*, London, Routledge, 1990 mentre Elmer Andrews, *The Art of Brian Friel – Neither Reality Nor Dreams*, cit., collega il passaggio a motivazioni di natura strutturale. La Field Day Theatre Company nasce da una collaborazione artistica tra Brian Friel e l'attore Stephen Rea. Nel 1980, il duo decise di mettere in scena *Translations* di Friel a Derry con la speranza di creare una grande compagnia teatrale per l'Irlanda del Nord. L'intenzione dei due irlandesi era quella di creare uno spazio, una 'quinta provincia', che riuscisse a superare le opposizioni paralizzanti della politica irlandese. Il termine 'quinta provincia' (l'Irlanda si compone di quattro province), è stato coniato dai redattori di «The Crane Bag», per evocare uno spazio culturale immaginario da cui sarebbe potuto rilanciare un progetto di unità. Nel settembre del 1983, Field Day cominciò a pubblicare *pamphlets* che analizzavano la condizione postcoloniale irlandese. Nel 1990 fu pubblicato *Nationalism, Colonialism and Literature* che conteneva saggi di Terry Eagleton, Frederic Jameson e Edward Said. Sempre nel 1990, Seamus Deane cominciò la stesura di *The Field Day Anthology of Irish Writing* in 4 volumi.

offrire il palcoscenico, occorre notare che gli elementi di continuità tra i racconti e le opere teatrali non sono di natura semplicemente tematica, ma anche formale. Inoltre, il passaggio da un medium all'altro, filtrato attraverso la fondamentale esperienza dei drammi radiofonici, serve a fornire una dimensione di esplorazione fisica e corporea delle sfaccettature che il ricordo, tematica costante nelle opere di Friel, ha sull'essere umano e sul suo agire nella collettività.⁵ Proprio questo aspetto contribuirà a creare quella che attraverso gli anni diventerà una vera e propria drammaturgia della memoria strutturata su elementi testuali ma anche fisici. Con il passaggio dalla forma narrativa a quella teatrale Friel fornisce una dimensione fisica alle preoccupazioni di natura individuale e collettiva che erano emerse nei racconti. Sebbene sia innegabile la presenza di un percorso di continuità a livello tematico tra i racconti e i drammi, quello che mi sembra particolarmente intrigante è il percorso formale-stilistico e, soprattutto, i meccanismi utilizzati da Friel per adattare i suoi contenuti a quello che lui stesso definisce il «rito del teatro», le conseguenze che comporta a livello formale e gli effetti dell'impiego di tecniche narrative, quali ad esempio l'utilizzo di narratori più o meno affidabili (come in *Philadelphia here I come* del 1964).⁶ L'utilizzo di alcune tecniche si spinge ben oltre la sfera puramente pubblica e/o privata (si pensi alla danza di *Dancing at Lughnasa* del 1990) e si inserisce nell'idea del teatro come rito, come catarsi e, nello specifico, catarsi che si ottiene attraverso il ripensamento, la riflessione sulla memoria compiuta tramite l'uso di diverse strategie testuali quali, ad esempio, lo *storytelling*.

Nello spazio teatrale l'autore irlandese riesce ad attribuire ai suoi personaggi una specifica dimensione fisica espressione di dissidi interni e trasferisce negli scambi drammatici e nella creazione della rete segnica che definisce il testo spettacolare, alcune caratteristiche tipiche dei suoi racconti, come ad esempio i narratori onniscienti. Modificando la funzione che questi elementi rivestono sul palco, Friel contamina lo spazio teatrale con forme tipicamente narrative: così lo *storytelling* comincia ad avere un'*audience* concreta, essenziale nella tradizione degli *storytellers* gaelici e, contemporaneamente, si amplia lo spettro di riflessione sul significato del ricordo e della memoria in termini non solo collettivi ma introspettivi.⁷ L'analisi delle opere di Friel rivela, infatti, una costante ricerca di nuove forme espressive dei diversi modi con cui la memoria e il ricordo riescono ad esprimersi. Il nodo teorico esplicitato da Kearney e che costituisce l'ossatura della riflessione che ha dato vita a *Field Day* si può individuare nel passaggio da una fase di demitizzazione a una

⁵ I drammi radiofonici di Friel segnano un passaggio intermedio tra racconti e i lavori per il teatro. Essi sono: *A Sort of Freedom* trasmesso per la prima volta il 16 gennaio 1958 dal Northern Ireland Home Service; *To This Hard House* trasmesso per la prima volta il 24 aprile 1958 sempre dal Northern Ireland Home Service; *The Loves of Cass McGuire*, trasmesso dalla BBC Third Programme nel 1961 e *The Founder Member* trasmesso dalla BBC Light Programme nel 1964. Il dramma radiofonico *The Loves of Cass McGuire* sarà adattato per il palcoscenico e prodotto per la prima volta il 6 ottobre 1966 all'Helen Hayes Theatre di New York dalla David Merrick Arts Foundation.

⁶ Nel 1963 Friel si reca con la famiglia a Minneapolis dove il regista Tyrone Guthrie ha appena fondato un nuovo teatro (dedicherà in seguito alla sua memoria *Lovers Winners and Losers*). Trascorrerà sei mesi a stretto con il mondo dell'artigianato teatrale dove, come egli stesso descrive: «[...] I learned a great deal about the iron discipline of theatre, and I discovered a dedication and a nobility and a selflessness that one associates with a theoretical priesthood» (Brian Friel, *Self Portrait*, in Christopher Murray, *Brian Friel – Essays, Diaries, Interviews 1964-1999*, cit., pp.37-46, p.42). L'esperienza di Minneapolis verrà convogliata nella composizione di *Philadelphia Here I Come* (1964) che rappresenta una delle opere più note di Friel.

⁷ Si veda a questo proposito Katherine Worth, *Translations of History: Story-telling in Brian Friel's Theatre*, in Jameson Richard (ed.), *British and Irish Drama since 1960*, Houndsmill, MacMillan, 1993, pp.73-87.

di rimitizzazione: la rielaborazione della memoria da parte di Friel funziona da filtro di tale cammino e, soprattutto nelle opere di contenuto storico, il percorso da un medium all'altro si realizza essenzialmente attraverso l'analisi di alcune tematiche specifiche quali ad esempio i delicati rapporti familiari che si ripetono costantemente nei suoi drammi.

2. I racconti brevi

I racconti di Brian Friel illustrano essenzialmente due aspetti contrastanti della società: il delicato rapporto tra individuo e collettività, e la relazione tra l'individuo ed il suo passato. Le storie narrate si avvicinano talvolta all'uno o all'altro polo, talora ad entrambi, attraverso una trama lineare ma densa di riferimenti ai meccanismi che governano la comunità rurale irlandese, che l'autore raffigura nelle sue opere. Il *background* irlandese è talmente radicato nella sua narrativa da presupporre l'esistenza di una vera e propria toponomastica testuale che permea i racconti ed in base alla quale possiamo compiere una distinzione tra le storie ambientate in Tyrone e quelle in Donegal. Le prime, quelle ambientate nella contea di Tyrone, sono maggiormente legate al luogo e alla sua comunità, mentre quelle ambientate in Donegal presentano spesso un elemento di disturbo che proviene spesso dall'esterno, come ad esempio in *The Diviner*.⁸ A prescindere da considerazioni di carattere locale, ciò che sicuramente emerge dalle storie di Friel è l'esistenza di una comunità che sebbene dall'esterno appaia monolitica possiede invece anime distinte, una natura quasi contraddittoria che cerca la propria tutela fornendo l'illusione di essere integra, pur nascondendo al suo interno molteplici divisioni. In un contesto di tale natura:

all any writer does, whether he's a dramatist or a short-story writer, is to spotlight a situation. In other words, he presents a set of people and a situation with a certain clarity and understanding and sympathy and as a result of this one should look at them more closely; and if one is moved then that one should react accordingly. This is the responsibility of the reader or an audience, but I don't think it's the writer's.⁹

Il compito dello scrittore consiste nel presentare una determinata situazione alla quale poi l'*audience*, in questo caso il lettore, reagisce rispetto al proprio vissuto. Molte storie presentano una scrittura che condensa in poche immagini delle riflessioni di tipo universale che appaiono spesso come un caleidoscopio su un tema e, come in una partitura musicale, memoria, ricordo ed illusione rappresentano le tonalità di contorno, o tonalità minori, di un fraseggio principale. A tratti sembra che il lavoro di Friel sia simile a quello del raddomante alla ricerca di una fonte di acqua: più che un lavoro di sintesi degli elementi contrastanti dell'irlandesità, Friel cerca di indovinare, di profetizzare alcune sue ca-

⁸ In *The Growth of an Irish Dramatist* (cit.), Ulf Dantanus evidenzia i localismi presenti nei lavori di Friel e lega a doppia mandata l'opera all'autore e al luogo fisico e psicologico che lo ha ispirato. Tale linea di indagine è stata approfondita da Tony Corbett in *Brian Friel – Decoding the Language of the Tribe* (Dublin, The Liffey Press, 2002) nel quale l'autore collega, in modo forse un po' troppo restrittivo, la produzione del drammaturgo al tentativo di decodificare lingue e linguaggi di una piccola comunità come quella del Donegal che assume, da molti punti di vista, le caratteristiche di una vera e propria tribù.

⁹ Brian Friel, *A Challenge to Acorn*, «Acorn», no.14, Autumn 1970, pp. 4-20, p.4.

ratteristiche attraverso l'utilizzo, sia nella pratica narrativa che in quella teatrale, di espedienti non realistici.¹⁰

Molti racconti costituiscono l'ossatura dei *plays* di Friel: alcuni di essi hanno rappresentato il punto di partenza per un ulteriore approfondimento di personaggi presenti nei drammi (il raddomante di *The Diviner* diventerà il curatore di *Faith Healer* del 1979); altri incarnano una sorta di traslazione mediale dal racconto alla *pièce* teatrale (come da *The Highwaysman and the Saint* a *Lovers*); altri infine hanno costituito una sorta di macro base tematica che si è andata poi evolvendo con il passare degli anni (come nel caso del passaggio da *Foundry House* ad *Aristocrats*). In questa sede, attraverso l'analisi del racconto *Foundry House*, si metteranno luce quegli aspetti di raccordo sia contenutistico sia formale tra memoria, ricordo e storia che, già presenti nei suoi primi scritti, sono stati notevolmente ampliati ed approfonditi in *Aristocrats*: il raddomante alla ricerca di definizione trova nei racconti degli accenni che poi troveranno espressione compiuta nei drammi.¹¹

3. La nostalgia del passato in *Foundry House*

Nel racconto *Foundry House*, Joe Brennan, impiegato in un negozio di musica, vive con la moglie e i figli nella casa del custode annessa a Foundry House (letteralmente la casa della fonderia, dimora che simbolicamente rappresenta il declino di una aristocrazia che trova però nella fonderia la ragione d'essere), la casa padronale degli Hogan, famiglia nobile, presso la quale lavorava come custode il padre di Joe. Nonostante lo stato di abbandono del luogo, Joe rifiuta di accettare la trasformazione e la trascuratezza causata dal passare del tempo e dalle mutate condizioni socio-economiche. Un giorno l'anziana Mrs Hogan chiede a Joe di portare a casa un registratore per permettere alla famiglia Hogan di ascoltare un nastro spedito dalla figlia Claire, missionaria in Africa. L'episodio permette a Joe di entrare nella casa da sempre guardata dall'esterno, e di constatarne personalmente le condizioni decadenti. Nonostante l'esperienza di certo non incoraggiante, al rientro a casa Joe non rivela le reali condizioni della casa e dietro le insistenze della moglie, curiosissima di conoscere i retroscena della famiglia, le dice che: «'They are a great family, Rita' he said 'A great grand family'».¹²

La storia è raccontata da un narratore in terza persona, che con discrezione mette in evidenza l'impatto emotivo che il ritorno alla Foundry House ha per Joe: «For Joe, moving into the gate lodge was a homecoming; for Rita and the children, it was a changeover to a new life».¹³ Sin dall'inizio è chiaro che il trasferimento nella nuova casa riveste delle valenze completamente diverse per i membri della famiglia: mentre per Joe è un ritorno a casa, per la moglie diventa l'occasione per una nuova vita. Il narratore evidenzia continuamente lo stato emotivo del protagonista che si sente ancora non all'altezza della famiglia Hogan ed ha nei confronti della casa un rispetto reverenziale. Quando viene a

¹⁰ Su questo si veda Ruth Niel, *Non-realistic Techniques in the Plays of Brian Friel: the Debt to International Drama*, in Wolfgang Zach & Hein Kosok (eds.), *Literary Interrelation vol.2 – Comparison and Impact*, Tübingen, Gunter Narr, pp.349-360.

¹¹ L'edizione dei racconti alla quale faccio riferimento è Brian Friel, *Selected Stories*, Loughcrew, Gallery Press, 1996.

¹² Brian Friel, *Foundry House*, in Idem *Selected Stories*, Loughcrew, Gallery Press, 1996, pp. 58-70, p. 60.

¹³ Ivi, p. 59

sapere che è stata loro concessa la casa infatti esclama: «That's all right, now,' was all Joe could say. He was moved with relief and an odd sense of humility at his unworthiness».¹⁴

Joe è in costante lotta con la realtà che, in un certo senso, non riesce ad accettare: tutto, dalle condizioni della casa a quella dei singoli membri della famiglia, è cambiato ma egli continua a lottare con la sua memoria, con i suoi ricordi: «He was still struggling to suppress this senseless memory when Father Declan opened the door».¹⁵ Il punto di vista del narratore emerge chiaramente attraverso l'uso di *senseless*. La storia è intrisa di un'atmosfera nostalgica e della percezione che è meglio cullarsi nel ricordo piuttosto che accettare il presente; la situazione psicologica del protagonista appare particolarmente evidente al rientro a casa propria dopo il pomeriggio trascorso con la famiglia Hogan. Egli è infatti subito scaraventato nel suo mondo familiare popolato da nove bambini da accudire e da una moglie stanca di badare alla casa: «She sat resolutely on the opposite side of the fireplace, to show that she had done her share of the work; it was now his turn to give a hand».¹⁶ Joe vorrebbe continuare a coccolare l'esperienza vissuta nel pomeriggio, a decodificarla mettendo in rapporto i vari elementi di illusione, di frammentazione di un ricordo che per anni aveva tenuto dentro di sé (ad esempio quello di Mr Hogan ridotto adesso su una sedia a rotelle ed incapace di comunicare) ma deve immediatamente fare i conti con la realtà del suo quotidiano. La via di fuga consiste nella bellissima scena finale:

Joe caught the child, closed his eyes, and rubbed his cheek against the infant's soft, damp skin. The same as ever,' he crooned into the child's ear. 'A great family. A grand family'.¹⁷

Avviene così il passaggio del testimone tra generazioni: Joe affida e trasmette al figlio l'immagine ormai distrutta di una famiglia di altri tempi. Il nucleo centrale di *Foundry House* è proprio il tempo ed il rapporto che abbiamo con esso, col suo trascorrere che ha significato un cambiamento sociale per la famiglia. Come ha osservato Seamus Deane: «it is a fine story, in which the only aristocrat is the imagination [...] the only true villain is the inevitable passing of time».¹⁸

Nel suo commento, attraverso l'uso del vocabolo *aristocrat*, Seamus Deane collega il racconto con quello che sarà uno dei drammi meglio riusciti di Friel *Aristocrats* dove il

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ *Ivi*, p. 62.

¹⁶ *Ivi*, p. 69. Honor O'Connor ha messo in risalto la separazione tra un mondo femminile e maschile e la mancanza di comunicazione tra i due sessi nei racconti di Friel. Questo rapporto conflittuale è evidente in *The Illusionists*, in *The Widowhood System*, ma anche in *Foundry House* e in *The Ginger Hero*. Alcuni racconti come *The Widowhood System* pongono l'accento sul problema dei *late marriages* nell'Irlanda del dopo, sulla mancanza di comunicazione e sulla netta separazione dei ruoli domestici. Interessante la conclusione alla quale giunge dopo una breve analisi dei contesti socio-politici descritti nei racconti di Friel: «The alternatives to celibacy were emigration or marriage. Emigration in the Selected Stories is a backdrop; marriage as it comes under Friel's scrutiny is not a happy state. Poverty, large families and lack of communication between husband and wife were factors largely outside their control, with the first two of these interdependent and very likely the cause of the third» (Honor O'Connor, *Divining Stories: Underground Water in the Short Stories of Brian Friel*, «Hungarian Journal of English and American Studies», n. 5:1, 1999, pp.7-24).

¹⁷ Brian Friel, *Foundry House*, cit., p. 70.

¹⁸ Seamus Deane nell'introduzione a *Brian Friel: Selected Stories*, Dublin, Galley Press, 1979, pp.1-18, p.13.

tema del declino della casa viene analizzato insieme ai rapporti familiari che risultano essere più stridenti.¹⁹

4. Memoria selettiva in *Aristocrats*.

Scritto due anni dopo *Living Quarters* (1977), *Aristocrats* possiede «an odour of musk – incipient decay».²⁰ Quanto ai personaggi, anche se in Eamon e Willie ritroviamo la voce di Joe, la nostalgia quasi acritica del passato ha ceduto il posto ad un giudizio molto più severo, scaturito dal paragone polemico tra passato e presente. Il dramma amplia di gran lunga alcune osservazioni velatamente politiche già presenti in *fieri* nel racconto. Emblema di ciò è la partecipazione di Eamon e Judith alle battaglie per i diritti civili nel nord Irlanda come pure il personaggio di Tom Hoffnung, lo studioso alla ricerca delle radici storiche delle famiglie aristocratiche cattoliche nell'Irlanda del XVI secolo. Il vero protagonista di *Aristocrats* e *Foundry House* rimane comunque il trascorrere del tempo, ma Friel approfondisce nel dramma la riflessione sugli effetti che questo ha sulla nostra memoria, ovvero il meccanismo di memoria selettiva che viene instaurato quando ricordiamo soltanto quello che ci fa piacere e cancelliamo gli elementi di disturbo. Tale dispositivo che ci consente di gestire in modo più controllato la realtà che ci circonda, nel dramma trova la sua materializzazione in Casimir. La *pièce* si presenta come una vera e propria partitura della memoria nella quale ogni singola nota disposta nel pentagramma di *Aristocrats* fornisce una visione, una finestra, un diverso punto di vista sull'esperienza della casa e sull'effetto che l'infanzia trascorsa nella casa di famiglia ha avuto sui personaggi. La Ballybaeg Hall viene così scomposta attraverso un caleidoscopio della memoria che distribuisce all'*audience* colori e immagini diverse e dove musica e luci altamente evocativi offrono un contrappunto netto all'ambientazione dai tratti realistici.

Rispetto al racconto, Friel amplia in modo consistente la rosa dei personaggi e il tema della riunione familiare presente anche in *Living Quarters* e, utilizzandolo come punto di partenza, ricostruisce la saga familiare seguendo percorsi specifici: alcuni personaggi vengono quasi sdoppiati, divisi nel senso che i tratti di uno vengono distribuiti tra due, oppure notevolmente ampliati così da ottenere diverse posizioni e sfaccettature su un tema

¹⁹ Rappresentato per la prima volta all'Abbey Theatre l'8 marzo 1979, *Aristocrats* è ambientato a metà degli anni settanta a Ballybaeg Hall. Qui vivono il capofamiglia giudice O'Donnell, ormai quasi incapace di intendere e per questo relegato a letto; sua figlia maggiore Judith che lo accudisce e Claire, la figlia minore che sta per sposare il maturo commerciante Jerry Mac Laughlin. La *pièce* si svolge il giorno antecedente la cerimonia nuziale per partecipare alla quale sono ritornati a casa Casimir, figlio maggiore che vive e lavora in Germania, e sua sorella Alice che vive a Londra col marito Eamon. È presente per caso anche Tom Hoffnung, professore universitario che sta compiendo una ricerca sul ruolo dell'aristocrazia cattolica in Irlanda ed è temporaneamente ospite degli O'Donnell. L'allegria della riunione viene interrotta dalla morte improvvisa del papà della promessa sposa, colpito da un malore dopo avere ascoltato il nastro registrato che la figlia Anna, assente perché missionaria in Africa, ha inviato ai familiari e che contiene un messaggio rivolto a ciascuno. Il dramma si conclude con i personaggi che ritornano alle proprie attività quotidiane dopo la sepoltura del giudice e con Judith e Claire, che libere dal fardello paterno, possono dare una svolta decisiva alla loro vita.

²⁰ Brian Friel, *A Sporadic Diary: Aristocrats 1976-78*, in Christopher Murray (ed. and intro.), *Brian Friel – Essays, Diaries, Interviews 1964-1999*, cit., pp.63-69. Nello stesso diario si legge a proposito del ruolo del drammaturgo «We say 'What is the play about?' With more accuracy than 'What does the play mean?' Because we don't go to art for meaning. We go to it for perceptions of new adjustments and new arrangements» (p. 69).

o una precisa situazione. Nel caso di Casimir e Father Declan, ad esempio, Friel fa ricorso a nuovi nomi ed approfondisce aspetti che nel racconto erano solo accennati come ad esempio la *peculiarity* del figlio di Mr Hogan, adesso divenuto Father Declan, che si incarna in Casimir, figlio degli O'Donnell. Il timore reverente di Joe, invece, scompare o meglio si evolve e si trasforma nella fedeltà di Willie a Judith e, in contrappunto, nella tagliente ironia di Eamon. Lo stesso Joe, poi, proprio come Casimir, vive nell'incantato ricordo del passato. Casimir è il personaggio attorno al quale ruota gran parte dell'azione scenica e della riflessione sulla memoria: egli possiede una visione idilliaca del passato e la sua memoria ha, in modo selettivo, conservato soltanto i ricordi che potevano essere graditi, cancellando interamente quelli perturbanti e tale alone di ottimismo che circonda tutta la casa e i suoi abitanti, è in netto contrasto con la descrizione dell'edificio che ne fa l'autore:

Most of the action takes place outside the south side of the house. Most recently it was a lawn that has not been cared for in years. Before that it was a grass tennis court and before that a croquet lawn – but no trace of these activities remains. [...] Upstage left is a gazebo with a pagoda roof and badly weather-beaten. A rusty iron seat inside. The gazebo is made of wood and is about to collapse. A small room – the study – occupies upstage right. One step up into it from the lawn. And it is separated from the lawn by two invisible walls. On the third wall, parallel to the front of stage, is an early Victorian writing desk. The fourth wall, at right angles to front of stage, has a huge marble fireplace. In front of the fireplace is a chaise-lounge. In the centre of this study a small table, etc., etc., sufficient furnishings to indicate when the Hall flourished and to suggest its present decline.²¹

La dettagliata descrizione scenica è fondamentale per la connotazione dell'abitazione e, metafisicamente, dell'atmosfera nella quale l'*audience* è coinvolta. Casimir sembra non accorgersi di tutto questo quando pensa a Ballybeg Hall «When I think of Ballybeg Hall it's always like this: the sun shining; the doors and windows all open; the place filled with music». ²² Questa è l'atmosfera che mantiene dentro di sé non soltanto a livello fisico, ma anche emotivo: è questo che egli ricorda e rivive a dispetto delle presenti condizioni della famiglia. Soltanto alla fine del terzo atto Judith farà notare una decadenza anche fisica alla quale si accenna nel testo, ma che non viene mai esplicitata verbalmente:

And the floor in the morning-room has collapsed with dry-rot – haven't you seen it? – and every time there's heavy rain, we have to distribute – (To Claire) how many is it? – seventeen buckets in the upstairs rooms to catch the water. And the only fire we had all last winter was in Father's bedroom. And on a day like this it looks so beautiful, doesn't it?²³

Il percorso di memoria selettiva di Casimir non gli consente di vedere le reali condizioni della casa e, di conseguenza, di accettare il suo passato. Spetta al professore Hoffnung il compito di razionalizzare e riportare nel campo della cruda realtà quanto detto dagli altri membri della famiglia; egli svolge il ruolo asettico dello studioso che valuta la storia senza la componente affettiva e, contemporaneamente, ha il compito di interrompere il ricordo della narrativa deviata di Casimir. Attraverso Hoffnung (cognome che in tedesco significa speranza), Friel svela le illusioni/bugie di Casimir e fa comprendere

²¹ Brian Friel, *Aristocrats*, in Idem, *Brian Friel: Plays 1*, London, Faber and Faber, pp. 244-326, p.250.

²² Ivi, p.256.

²³ Ivi, p.317.

all'*audience* come funziona il meccanismo della memoria selettiva. Per effettuare una operazione di tale natura, Friel fa entrare in relazione i due personaggi con delicatezza, in punta di piedi: lo splendido passato ricostruito nei dettagli da Casimir viene rilevato come falso dallo spettatore all'inizio del terzo atto quando, dopo la morte del padre, quel mondo appare visibilmente in declino. Hoffnung con aria di circostanza chiede a Casimir:

CASIMIR: That's it – that's it! It's not insensitive of us to sing just after Father's funeral, is it? Ha-ha. Anyway. I remember when she'd sing *Sweet Alice* she seemed to become very, very young again and very, very beautiful, as if the song restored to her something she had lost, something that had withered in her . . . Oh, yes, she was a very talented pianist.

TOM: I'm sure I misunderstood Judith. It's of no importance. I'll check it again. And the other query was – (*he consults his notebook again; hesitates; decides not to pursue the enquiry; closes the book and puts it in his pocket*). Yeah; that's okay; that can wait, too. No more problems.

CASIMIR: What was the other query?

TOM: Question mark after Yeats; that's all.

CASIMIR: What about him?

TOM: Just you said you remember him sitting in –

CASIMIR: Oh my goodness yes; oh, he was just tremendous, Yeats, with those cold, cold eyes of his. Oh, yes, I remember Yeats vividly.

TOM: Sure.

CASIMIR: What's the question mark for?

TOM: It's of no significance. I think I got myself a little confused here, too. Doesn't matter.

CASIMIR: What's the confusion? (*The music stops. Tom produces his notebook again*).

TOM: Well, you were born on 1st April, 1939.

CASIMIR: Good heavens – don't know! All Fools Day! Yes?

TOM: And Yeats died the same year. Tow months earlier. I've double checked it. (*He looks up from his note. CASIMIR is staring at him. Pause*) I make little mistakes like that all the time myself. My mother worked for the Bell Telephone company and until I went to high school I thought she worked for a Mr Bell who was my uncle for God's sake . . . It's a natural misunderstanding, that's all . . . I mean a man like Yeats is a visitor to your home, a friend of the family, you hear a lot to talk about him, and naturally after a time, naturally you come to think you actually . . . I've some correspondence to catch up with. Forgive me. (*He goes into the study and off. Casimir grimaces at Eamon*).

CASIMIR: Ha-ha. It was very kind of Tom to stay over. I appreciate that very much.²⁴

Sebbene Casimir non sappia cosa rispondere alla rispettosa osservazione di Tom e cambi immediatamente discorso, quelle parole mettono in azione un meccanismo mentale di agnizione del suo rimosso: egli diventa consapevole delle sue lacune personali e questo gli consente di parlare del funerale della madre e, successivamente, del rapporto conflittuale col padre. Il giudice O'Donnell, conoscendo le caratteristiche peculiari del figlio, gli aveva fatto osservare che poteva considerarsi fortunato perché nato in un famiglia in grado di "assorbirlo", di proteggerlo. Dopo quella conversazione con il padre, Casimir, conscio della realtà delle cose, attua una strategia di sopravvivenza che gli consente uno spazio di felicità personale che egli stesso confida ad Eamon:

²⁴ Ivi, p. 309.

CASIMIR: [...] Because once I recognized – once I acknowledged that the larger areas were not accessible to me, I discovered – I had to discover smaller, much smaller areas that were. Yes, indeed. And I discovered that if I conduct myself with some circumspection, I find that I can live within these smaller, perhaps very confined territories without exposure to too much hurt. Indeed I find that I can experience some happiness and perhaps give a measure of happiness, too. My great discovery. Isn't it so beautiful? (*Music*) Somehow the hall doesn't exist without him.²⁵

Il ricordo selettivo del passato, l'attaccarsi a momenti che forse non sono mai esistiti ma che gli hanno consentito di ritagliarsi uno spazio di sopravvivenza, rappresentano la sua felicità. La tecnica del racconto e della manipolazione del proprio narrare costituiscono la sua via di fuga, gli abitanti di *Aristocrats* trovano difficile vivere nel presente e preferiscono rifugiarsi nel passato o nel futuro perché il presente non può essere definito o organizzato secondo le esigenze personali né tantomeno si può esercitare lo stesso controllo che può essere fatto quando si tratta di esprimersi sul passato o sul futuro. Attraverso lo *storytelling* essi riescono infatti a fornire una propria visione degli eventi trascorsi mentre il futuro può essere preconizzato e fantasticato in storie ancora da raccontare. Tale operazione è invece impossibile nell'immanenza del presente.

5. The House of Reticence: Casimir e la ricostruzione del suo passato

Dopo lo scambio confidenziale ed intimo con Eamon, Casimir ritorna al suo mondo: egli ha bisogno dei suoi ricordi per sopravvivere e il fraintendimento tra quello che succede, quello che ci viene raccontato e quello che pensiamo sia avvenuto, viene immediatamente rimarcato da Friel quando Casimir fa sapere a Judith che lo zio di Tom è il proprietario di una compagnia telefonica fraintendendo nuovamente le parole dello studioso. L'atteggiamento di Casimir può avere collegamenti con la memoria individuale selettiva che influisce sul nostro percorso, mentre gli scambi verbali tra Hoffnung e Eamon sottolineano il rapporto e le differenze tra i fatti come sono accaduti e il modo in cui essi vengono successivamente filtrati da coloro che raccontano la storia. La ricerca alla quale Tom Hoffnung sta lavorando ha per titolo *Recurring cultural, political and social modes in the upper strata of Roman Catholic society in rural Ireland since the act of Catholic Emancipation*, titolo marcatamente ironico di cui Friel si serve per evidenziare il contrasto tra storia e resoconto di essa. Tom rappresenta inoltre una diversa figura di *storyteller*: lo storico (figura che sarà spesso presente nei drammi di Friel, si pensi a *Making History*).²⁶ Hoffnung è impegnato nell'analisi dei rapporti tra le grandi case padronali cattoliche e le persone che le abitavano, e i contadini per indagare sulle relazioni esistenti tra le due classi e sul tipo di aiuto che gli aristocratici fornivano al popolo. Eamon, che ha rinunciato ad una brillante carriera diplomatica per partecipare alle manifestazioni per i diritti civili, è piuttosto scettico sull'argomento e trova superflua un'indagine su tale soggetto al punto da esclamare «Bogus Thesis. No book»²⁷ espressione che è una chiara sintesi della sua posizione sull'argomento.

²⁵ Ivi, pp. 310-311.

²⁶ Al proposito, si veda Kimmer Garland, 'Like Walking through Madame Tussaud's': *The Catholic Ascendancy and Place in Brian Friel's Aristocrats*, in William Kerwin (ed.), *Brian Friel: A Casebook*, New York and London, Garland Publishing, 1997, pp.193-210.

²⁷ Brian Friel, *Aristocrats*, cit., p. 281.

Eamon è cresciuto, come Joe, nel mito della casa O'Donnell: sua nonna lavorava come governante presso la grande famiglia aristocratica e tutta la sua infanzia è stata popolata dal racconto dei balli e delle serate che vi si svolgevano, un mondo dal quale era tenuto a distanza ma che ha però avuto l'opportunità di conoscere dall'interno prima mentre corteggiava la figlia maggiore degli O'Connell, Judith, e poi dopo aver sposato Alice, secondogenita della famiglia che ha costituito la seconda scelta a seguito del rifiuto di Judith. Eamon si è reso conto della superficialità e del gusto dell'apparire dei proprietari che nascondevano dietro la patina della bella vita una «House of reticence, of things unspoken».²⁸ Il non detto o il revisionato aleggia su tutta la casa e appartengono soprattutto alla sfera che coinvolge la madre che, come spesso avviene nei drammi di Friel, è affetta da disturbi mentali, conseguenza di una depressione che la porteranno al suicidio. Casimir, invece, ha un ricordo incantato della madre che collega al mondo della musica e dell'infanzia, mentre Alice, distruggendo per l'ennesima volta la credibilità di Casimir, rivela a Tom di essere stata costretta ad abbandonare la vita da star che conduceva per chiudersi dietro la facciata benestante degli O'Donnell. La persona più vicina alla madre è Claire che, pur soffrendo di depressione, sta per sposare un commerciante molto maturo. La piccolina di casa suona il pianoforte e attraverso le sue melodie Friel unisce la dimensione verbale del ricordo con il potere evocativo della musica, che svolge nella *pièce* una funzione fondamentale tanto più che la scelta di brani di Chopin rimanda ad un'atmosfera salottiera di metà Ottocento, al salotto Biedermeier nel quale si incontrava la medio-borghesia del tempo e che costituiva un punto di riunione della classe emergente. L'atmosfera creata dalla musica di Chopin non coinvolge soltanto la sfera uditivo-sensoriale (Chopin è associato a musica romantica e nostalgica) ma comporta una serie di riferimenti colti che confermano il clima del dramma e la componente aristocratica della famiglia. Lo stesso titolo del lavoro è ironicamente riferito ad una aristocrazia che non possiede più i tratti di tale classe sociale, bensì quelli di una borghesia medio alta che si diletta di musica e trascorre il suo tempo tra feste, incontri e banchetti. Casimir è particolarmente legato alla dimensione musicale ed anche in questo caso i suoi ricordi di famiglia sono in bilico tra realtà e finzione, fra ciò che viene raccontato e quello che la nostra mente costruisce per crearsi una specie di isola felice al riparo dai temporali esterni. In uno dei tanti colloqui con Tom sulla storia di famiglia e sulle persone che frequentavano la casa, egli ricorda il suo bisnonno e la storia di un party a Vienna con la presenza di ospiti alquanto improbabili:

Casimir: Oh, yes. At a party in Vienna – a birthday party for Balzac. Everybody was there: Liszt and George Sand and Turgenev and Mendelssohn and the young Wagner and Berlioz and Delacroix and Verdi – and of course Balzac. Everybody. It went on for days. God knows why Grandfather was there – probably gate-crashed. Anyhow that's what Chopin played.²⁹

Il riferimento alle persone presenti è uno degli espedienti utilizzati da chi vuole rendere credibile un fatto che, più o meno inconsciamente, sa non essere vero.³⁰ Il ricordo e la costruzione di un passato parallelo a quello che in effetti è stato costituiscono per Ca-

²⁸ Ivi, p. 279.

²⁹ Ivi, p. 306.

³⁰ Il drammaturgo congloba qui parte dei suoi amori per la musica romantica ottocentesca (un andante di Mendelssohn è parte integrante di *Philadelphia Here I come*) e per la letteratura russa: nel 1981 infatti scriverà un versione di *Tre Sorelle* di Chekhov e nel 1992 quello *Padri e figli* di Turgenev.

simir una strategia di sopravvivenza per vivere la sua diversità. In questo caso Friel fa uso sia di codici verbali, per rendere palpabile l'espedito, sia del grande potere della musica: Chopin attiva in Casimir un meccanismo di memoria selettiva che, anche nel monologo successivo alla conversazione con Tom, ritorna immediatamente al mondo irreali non appena la musica ricomincia. Friel inserisce i brani di Chopin, tutti minuziosamente scelti da un repertorio tipicamente salottiero (durante l'Ottocento era comune nei salotti benestanti trovare dei dilettanti che intrattenevano i loro ospiti suonando brani di Chopin), affidando ad essi due finalità precise: fare da sottofondo alla storia e, in alcuni momenti cruciali dell'opera teatrale, dare il via a momenti di pausa per Casimir così che possa rientrare nel suo mondo. Diversamente da quanto accade di solito è la musica che dà avvio ad una attività umana e non viceversa: è lei ad essere il direttore d'orchestra, non l'uomo.

La fine di quel mondo con tutti i suoi strascichi è magistralmente resa concreta al termine della *pièce* quando Claire dichiara «(Calmly) I'm suddenly sick of Chopin – isn't that strange? I'm suddenly sick of him. I don't think I'll ever play Chopin again».³¹ Friel sottolinea nelle didascalie la calma di Claire nel pronunciare questa frase al termine della quale Eamon accenna *Sweet Alice*, motivo popolare che la signora O'Donnell amava cantichiare. Il dramma si conclude con i fratelli che cantano coralmente lo stesso ritornello sotto gli occhi stupiti di Willie. Il dramma si chiude con un lento scivolare nel canto collettivo, ma la canzone scelta è una ballata che racconta una storia che lentamente si perde nel diminuendo della storia.

La conclusione è alquanto conciliatoria ed è sottolineata dalle didascalie «One has the impression that this afternoon – easy, relaxed, relaxing may go on indefinitely»,³² ma Friel si dimostra ancora una volta molto severo quando giudica i legami familiari che, anziché liberare gli individui, li rinchiudono in trappole dalle quali è possibile scappare soltanto con la morte della persona responsabile del torto o di una carenza affettiva. Le *stage directions* del lavoro possiedono, qui più che altrove, notevole valore intratestuale. Si pensi, ad esempio, allo straordinario, magico, potere evocativo ed alla funzione che la musica assume quando può essere ascoltata, gustata, apprezzata sullo stage. La scelta di Chopin, autore romantico che esprime e suscita determinati stati d'animo è, contemporaneamente indicazione chiara del desiderio di evidenziare una fitta rete segnica (in *Philadelphia* l'autore sarà Mendelssohn), che evoca anche una trappola soffocante. Trappola da cui ci si può liberare, come metaforicamente dalle costrizioni della casa, attraverso il rifiuto, il diniego di una melodia, di un brano.³³

6. Conclusioni

Quale ruolo ha la memoria selettiva nella costruzione della 'storia' individuale? Quale ruolo possono assumere ricordo e racconto indiretto nella costruzione della memoria individuale e collettiva? Quanto degli eventi che ricordiamo è successo realmente e quanto invece è una presupposta ricostruzione del nostro vissuto per come l'abbiamo percepito? Quanto influiscono le storie ascoltate, rimate, riraccontate nella percezione di un deter-

³¹ Brian Friel, *Aristocrats*, cit., p. 325.

³² Ivi, p. 326.

³³ Harry White, *Brian Friel and the Condition of Music*, «Irish University Review», vol. 29:1, Spring/Summer '99, pp. 6-15 e *Brian Friel, Thomas Murphy and the Use of Music in Contemporary Irish Drama*, «Modern Drama», vol. 32:4, December 1990, pp.553-562.

minato avvenimento? Come possiamo interpretare la differenza che esiste tra i fatti reali ed i nostri racconti? È davvero necessario, a livello individuale, fornire una giustificazione razionale per questa discrasia?

Gran parte della produzione di Brian Friel trasuda di queste domande e del tentativo di rispondere, anche se parzialmente, ad alcune di esse sia in termini di ricordo individuale che collettivo. Il passaggio da *Foundry House* ad *Aristocrats* sembra segnalare una transizione importante nel lavoro di Brian Friel. Laddove la mitologia romanzata sulla famiglia Hogan e, di riflesso, l'eredità spirituale dei racconti su quella famiglia viene consegnata al figlio di Joe, segnando quindi una continuazione dell'illusione che il racconto sui fatti sia più reale dei fatti stessi, *Aristocrats* segna la rottura totale di questa illusione. Il dramma è infatti stilisticamente completamente permeato dall'arte dello *storytelling*, mentre il rito finale del dramma si basa su una sorta di esautorazione dello *storytelling*. All'improvviso non ci sono più storie da raccontare o, forse, la stessa capacità e volontà di ascoltarle è finita.