

Carla Dente

## **Forme del passato nel presente. Victoria e Europe di D. Greig fra memoria culturale e ricezione teatrale**

**FORMS OF THE PAST IN THE PRESENT. VICTORIA AND EUROPE BY D. GREIG BETWEEN CULTURAL MEMORY AND THEATRICAL RECEPTION**

**Abstract:** The articulation of time-space dimensions is a theme both for theorists of various disciplines and for those who deal with the problems of the exegesis of texts. The globalization process makes us perceive a hybrid present and permeable spaces, both with cultural consequences in relation to the process of attribution of meaning. This is the very broad outline in which I read the texts of D. Greig presented here, texts that, in the crisis of traditional historicism, address the theme in an unusual way: the relationship between history and memory has changed the nature of historical writing, accentuating the function of cultural memory (*mnemo-history*), with individual and collective past inevitably as its objects.

**Keywords:** Contemporary Scottish Theatre; History; Collective Memory and Culture; David Greig; *Europe*; *Victory*.

**CARLA DENTE**

Università di Pisa, Italia  
carla.dente46@gmail.com

DOI: 10.24193/cechinox.2023.44.20

### **La dimensione storica e memoriale**

L'articolazione della dimensione spazio-temporale è un tema che ha interessato molto sia i teorici di varie discipline – filosofia e scienza, storia e sociologia – sia quei critici letterari che si sono confrontati con problemi di esegesi di testi.

Per l'uomo la dimensione spaziale esprime la realtà fisica così come è percepita e strutturata secondo il proprio senso del tempo. Spazio e tempo sono ambedue dimensioni che dai Greci in poi sono sempre state considerate in parallelo nella riflessione, procurando continuità e ordine alla visione che del mondo ha l'uomo. È per questo aspetto, legato alla consapevolezza che si ha della realtà, che il problema della dimensione spazio-temporale tocca l'identità personale di ognuno di noi. Se il tempo ha realtà empirica, dunque, è in tanto in quanto è sentito come condizione necessaria per avere percezione sia di ciò che è interno, sia di ciò che è esterno all'individuo.

Se questo è vero, allora diventa difficile sostenere che l'*essere presente* sia una proprietà inerente all'oggetto, indipendente

dalla nostra coscienza. Facciamo esperienza del mondo reale nel presente ed è solo con la memoria che ci relazioniamo al passato mentre è con l'anticipazione che la nostra mente si relaziona al futuro. In relazione al passato c'è da aggiungere che questo non è solo individuale ma, se condiviso, può essere anche collettivo, di un gruppo, di una comunità, di una nazione, e per conseguenza l'interpretazione del reale e i lineamenti della cultura prendono forma spesso da quei racconti significativi condivisi che, a differenza della narrazione storica, si basano molto anche su forme simboliche e allegoriche. La memoria culturale, per esempio, si esprime frequentemente nella forma simbolica del racconto e del mito.

Oggi, l'analogia tra la dimensione spaziale e quella temporale, di cui sono esempio efficace gli studi di Marc Augé sui non-luoghi e sul non-tempo<sup>1</sup>, e di cui può essere esempio concreto sul palcoscenico *Europe* (1994) di David Greig, sta nel fatto che il processo di globalizzazione, favorendo nella coscienza il senso di simultaneità dell'azione umana in contesti spaziali distanti, ha portato ad una ridefinizione dei regimi della temporalità, e quindi alla elaborazione di una Teoria Presentista della Storia, secondo cui esiste solo ciò che è nel presente, un presente ibrido che ridefinisce gli spazi con conseguenze di ordine culturale a carico della loro semantizzazione.

La crisi dello storicismo tradizionale è una conseguenza della riconsiderazione della relazione tra storia e memoria, una svolta che, nel dar conto del recente successo dei *memory studies*, ha cambiato la natura della relazione, per cui la scrittura storica ha accentuato la sua funzione di memoria culturale (*mnemo-history*), con il

passato individuale e collettivo inevitabilmente come suoi oggetti<sup>2</sup>. La costruzione di una memoria culturale si fonda sulla diversità qualitativa dei concetti di *storia* e *memoria*, e sarebbe interessante qui poter discutere in questa prospettiva gli adattamenti di Greig sia di alcuni drammi della antichità greca, sia di alcuni di quelli del Rinascimento inglese<sup>3</sup>, che affermano plasticamente la contemporaneità del passato.

La grande popolarità dei *memory studies* ha sollevato reazioni opposte: alcuni storici li hanno percepiti come una sorta di aggressione mirata a snaturare l'oggettività dello studio della storia, mentre i critici letterari li hanno valutati come una dimensione in grado di aprire nuove prospettive allo studio del passato, con una accentuazione della costruzione mentale di esso, sia in direzione della realtà, sia della soggettività. Questo è l'aspetto che coinvolge di più la letteratura, ed è la prospettiva secondo la quale potrà essere letto il dramma di David Greig *Victoria* (2000) che si rivela un sintomo della negazione della *diversità* del passato che dà luogo ad un Presente in espansione, un presente che, assimilando passato e futuro, genera una idea di simultaneità che confonde i confini del tempo storico<sup>4</sup>.

Mobilità, spazio e cultura sono tre categorie che oggi dimostrano di stare in relazione costruttiva tra loro. La tradizione tuttavia, punta in altra direzione, come osserva Merriman:

[...] while abstract, geometric conceptions of space and time are rightfully exposed as socio-material constructions which are perpetuated in all manner of spheres of life and underpin many predominant ways

of thinking, acting and assessing the world, there is little attempt to challenge the a priori positioning of space and time as *the* primordial, ontological vectors [...]<sup>5</sup>.

Si può argomentare che ci siano altri “primordial, ontological vectors” ugualmente fondamentali per situare lo svolgimento di eventi e la loro comprensione, vettori che sostengono il modo in cui sviluppiamo opinioni sul mondo. Merriman si propone di disegnare un modo secondo il quale si possano comprendere e valutare gli eventi:

a processual approach which does not automatically assume that we apprehend events in terms of intensive effects and experiences of spacing and timing<sup>6</sup>.

Si registra infatti l'emergere di un interesse interdisciplinare più vasto verso tematiche quali le tecnologie della comunicazione, la globalizzazione, il post colonialismo, la migrazione, le culture della diaspora, la transnazionalità che tuttavia hanno a che fare con il modo in cui l'uomo percepisce il mondo.

L'accentuazione dell'aspetto della trasmissione della cultura storica chiama in causa la comunicazione nella sua totalità, quindi non solo il passaggio orale del ricordo personale dei fatti storici, ma soprattutto la trasmissione dei testi che in forme varie riportano i fatti storici, oltre che evidenziare anche l'esigenza di ricostruzione dei contesti letterari per la comprensione e l'interpretazione dei testi stessi. Il passaggio alla testualità si collega a tutti gli aspetti che la Teoria della Ricezione

ha da tempo esplicitato: in particolare mi piace ricordare come esempio il contributo attivo di un lettore/autore di adattamenti e riscritture di testi del passato, di fatto per me tra i casi letterari più eclatanti ed interessanti.

Tutto questo evidenzia come il passato costituisca, in un modo o in un altro, una sorta di forza tettonica capace di distruggere, ma anche di generare nuove forze creative: e il tempo, nel suo dipanarsi, è la spina dorsale di ogni struttura drammatica.

### Aspetti del teatro politico di David Greig

Nel contesto di studi delineato, il teatro è un genere privilegiato perché nel suo circuito comunicativo il pubblico diventa testimone diretto che è sfida del drammaturgo riuscire a coinvolgere in risposta a situazioni reali: infatti nel processo di ricezione, di testimonianza, il drammaturgo calibra il rapporto tra pubblico e personaggi attraverso la storia che mette in scena. È Hans-Thies Lehmann, che nel suo *Postdramatic Theatre*<sup>7</sup> asserisce che la situazione teatrale può supplire con i suoi mezzi specifici al fallimento dei *mass media* di produrre nel pubblico una capacità di risposta critica ed etica attraverso l'attivazione del senso di responsabilità. In forma più esplicita si può dire che, conformemente alla tradizione inglese, il dramma storico è un dramma politico di volta in volta radicale o revisionista, in dialogo con i nuovi approcci storiografici del presente.

I parametri che permettono di parlare di teatro politico sono molteplici, alcuni formali e alcuni di contenuto anche esplicito, e questo può sfidare le convinzioni largamente condivise dal pubblico

o, al contrario, può confermarle. Di tutte queste possibili articolazioni, rilevanti possono essere anche le intenzioni autoriali, eventualmente esplicitate o implicite perché pervenute allo spettatore – contemporaneo alla scrittura del testo – tramite esperienze personali. Un caso complesso e più raro è quando i drammi svolgono una funzione politica percepita dalla ricezione, indipendentemente o talvolta anche a dispetto dell'intenzione autoriale. Nella seconda parte del Novecento e nella contemporaneità anche il contesto della loro produzione scenica può essere particolarmente interessante e politicamente significativo: non è un caso che David Greig, sensibile alla dimensione politica, abbia avuto una lunga e proficua esperienza iniziale nel Teatro professionale con la compagnia scozzese *Suspect Culture*<sup>8</sup>, nella quale lo spettacolo nasceva come elaborazione collettiva, dalla drammaturgia alle *performance*.

Greig in molti dei suoi drammi che si possono considerare *politici* incrocia la dimensione del flusso del tempo storico con la dimensione spaziale che, per mezzo delle modalità di ambientazione, fornisce il contesto geografico e culturale al cui incrocio vengono posti i personaggi di cui si esplora l'identità personale o quella culturale di gruppo, toccando quindi la sfera politico-culturale. E al centro dell'interesse del nostro drammaturgo, in una dialettica forse anche di amore/odio, sta la Scozia, con i suoi paesaggi, con il suo retaggio antico, o solo personale, in una interrelazione feconda tra spazio, tempo ed individuo. Per la sua risonanza il teatro di Greig si afferma come una drammaturgia politica nel contesto del teatro britannico post thatcheriano. E sottolineo *britannico* e non solo

inglese, perché la prospettiva risulta più ricca ed ampia se il punto di osservazione è periferico (la Scozia), e l'intenzione politica più libera<sup>9</sup>. Nel suo proposito di produrre sul pubblico un impatto politico Greig espone in scena elementi di disordine geopatologico<sup>10</sup> della realtà, suscita un legame emotivo con il pubblico valorizzando fra i suoi membri un senso di comunità nella diversità, e fa questo sfruttando a pieno la specificità della forma teatrale<sup>11</sup> e gli artifici formali di cui il teatro dispone.

### *Victoria*

Senza considerare la cronologia della composizione, vorrei fermare l'attenzione prima sul testo *Victoria*, del 2000, scritto quando Greig era *drammaturg in residence* alla Royal Shakespeare Company di Stratford, e presentato in scena quell'anno al Barbican di Londra, all'interno della consueta 'stagione londinese' della Compagnia.

L'impianto è quello di una trilogia, anche se questioni di praticabilità di rappresentazione ne hanno fatto alla fine un dramma in tre parti, ambientate geograficamente e culturalmente nelle Highlands occidentali, in spaccati temporali e *stagionali* specifici: vengono selezionati tre momenti, l'autunno del 1936, la primavera del 1974 e l'estate del 1996. Si tratta di un viaggio epico nel tempo, con echi e rispecchiamenti che passano da una generazione all'altra. Con la messa in scena delle tre versioni a specchio della stessa comunità scozzese, remota e chiusa, vengono verificate le possibilità di cambiamento socio-politico dello stato delle cose, dal conflitto Socialista/Fascista del periodo tra le due guerre, all'aggressiva dialettica hippy/neocapitalista

degli anni Settanta, al grave conflitto del periodo post-Thatcher, tra sfruttamento ed attivismo ambientale degli anni Novanta. Queste tappe significative della *modernità britannica* hanno un impatto particolare sulla piccola comunità scozzese che fa da cornice unica agli episodi incrociando tutte la stessa dimensione geografica.

L'autore sembra suggerire che il rapporto dialettico, di tensione culturale tra i due termini di ogni opposizione che viene messa in scena, sia la norma: tensione tra servo e padrone in una remota isoletta della Scozia negli anni Trenta, ambedue gli opposti sconfitti nella guerra di Spagna, ma anche tra quelli che chiama gli "hip-pish refugees" dalla città e gli uomini d'affari scozzesi che, appena scoperto *l'oro nero* nel Mare del Nord, affrontavano con uno spirito di rivale l'inflazione del prezzo del petrolio nel mondo a seguito della guerra arabo-israeliana, sognando un'autosufficienza della Scozia proclamata a gran voce dalla propaganda nazionalistica con questo e con altri argomenti al tempo e perché no, anche oggi. Negli anni Novanta la Scozia vive una crisi di identità che prende atto del pessimismo dei *green thinkers* riguardo agli effetti dell'agire umano sulla natura. Nella nota introduttiva al testo pubblicato l'autore, dopo aver riportato brani di vari testi scritti e quindi ampiamente conosciuti, scrive:

The physical presence of history is unavoidable in towns and cities. But in smaller places, places more remote from the capitals of nations history is refracted [...] in sharper relief in the lives of the people<sup>12</sup>.

I tre regimi di temporalità, resi scenari drammaturgici, sono legati ognuno alla

figura di un personaggio dal nome sintomatico *Vittoria*, non a caso complessivamente tre personaggi con lo stesso nome, incarnati sul palcoscenico dalla stessa attrice, ora servetta, ora geologa americana che abbandona il suo capo nell'elicottero caduto giusto prima che esploda, ora figlia di un capitano di industria perennemente divisa tra l'attrazione prepotente per la natura scozzese, le Highlands, e una spinta alla fuga alla ricerca di contesti più ampi in cui vivere, di uno scopo nella vita che la radichi in un altrove, possibilmente lontano dalla Scozia. Ciò che interessa il drammaturgo sembra essere l'esperienza soggettiva dell'evento *storico*, l'etica individuale a fronte del fallimento delle grandi utopie collettive della modernità. Le risonanze di natura culturale con il luogo sono distinte nei tre episodi: nel primo (*The Bride*), classicamente, sono le distinzioni di classe che filtrano i comportamenti; nel secondo (*The Crash*) il contesto è quello di una rivalutazione del sociale di fronte alle prospettive di nuova ricchezza a seguito della scoperta dei giacimenti di petrolio; nel terzo (*The Mountain*) il contrasto, la contestazione, si impernia sulla natura e sul paesaggio ed è di impostazione ecologica. Nella nota introduttiva al testo pubblicato, Greig chiarisce il suo pensiero:

[...] history is refracted and revealed in a different way, its effects inscribed more subtly on the landscape, and in sharper relief in the lives of the people. Of course, in the West Highlands, the twentieth century and its effects are set against a haunting absence brought about through clearance and emigration, and set also against the presence, in the mountains and sea, of a much

larger geological time – both of which serve to contextualize the recent past and our dreams of the future<sup>13</sup>.

È lecito, credo, anche avvertire negli impulsi dei tre personaggi chiamati *Victoria* un tratto autobiografico di chi, nato in Scozia, cresciuto in Nigeria con la sana nostalgia di una patria che non si è veramente conosciuta ma solo immaginata, ritornato poi a studiare in una università inglese (Bristol), deve venire a patti con la propria ingombrante identità transnazionale di difficile collocazione. E che dire dell'effetto *imperiale* che il nome *Victoria* conserva ancora oggi!

Formalmente il teatro politico di Greig si nutre di uno stile brechtianamente epico, mischiato con un acuto senso celtico dell'ironia, con un'attenzione di tipo ideologico alla gente ordinaria protagonista dell'azione scenica. Sono le stesse caratteristiche del tradizionale storicismo radicale, che in Greig si uniscono ad una serie di strategie di rappresentazione teatrale metastoriche, a modalità e interrogativi che puntano in diverse direzioni possibili. Così facendo in *Victoria* si delinea una connessione tra passato e presente diversa da quella tradizionale, una dilatazione del presente che annulla il senso storico della successione e della differenza, che del meccanismo del conflitto rimpiazza interpretazioni ideologizzate chiuse in sé stesse con interpretazioni più aperte.

La riflessione sulla Storia era cominciata per Greig, anche se non in modo sistematico, negli anni dopo la caduta del Muro di Berlino, soprattutto in relazione alle conseguenze sull'Europa orientale di quell'evento storico, mentre negli anni Novanta, dopo un viaggio in Palestina che

ha cambiato per lui la visione del mondo, si è concretizzata addirittura in un suo manifesto sulla rappresentazione scenica della Storia che ha chiamato *Rough Theatre*: una prospettiva forse un poco fragile, dislocata sugli assi dello spazio e del tempo. In un suo intervento, giustifica l'uso di quell'aggettivo – *rough* – in inglese dal senso tendenzialmente minimizzante, in questo modo:

Rough...as in “rough draft” – something done quickly [...] something with texture, a form whose joins and bolts are visible. [...] as in “rough approximation” – not precise but useful. [...] “Rough” as “unfinished”<sup>14</sup>.

Il quadro è una realtà incompiuta, i cui snodi sono visibili, i contorni imprecisi ma tuttavia utili nel contesto reale. La concezione storico-politica che sottende è quella sostanzialmente revisionista, un paradigma qualificato da un atteggiamento scettico verso ogni certezza ideologica corrente al momento. Un paradigma in funzione propulsiva frutto di quella continua sperimentazione che è la Storia e che nel presente ha una conseguenza importante: il mutato rapporto tra spazio e tempo, dovuto anche alla velocità pazzesca di circolazione dell'informazione e dei prodotti della élite globale.

Il teatro di Greig è un teatro politico in tanto in quanto pone l'accento sulla capacità del mezzo di promuovere una trasformazione in senso fondamentale sociale della specifica situazione drammatica presentata, in grado di dar forma compiuta ad un mondo usando strategie che scoraggiano la rappresentazione scenica mimetica. Il fine è raggiunto attraverso

l'uso di strategie formali tradizionali e complesse quali narrazioni intrecciate, manipolazioni, presenza costante degli attori sul palcoscenico anche quando il personaggio che interpretano non è 'in scena'. Nel quadro in cui Greig si muove – e che rende labile e mobile il confine tra storia e politica – per fare teatro egli si richiama a Brecht come influenza formale prevalente e determinante, influenza riconosciuta precocemente anche da critici autorevoli come Clare Wallace<sup>15</sup>, autrice di una prima importante monografia su Greig, e Dan Rebellato<sup>16</sup>. Questi è stato autore di un testo sull'opera della compagnia Suspect Culture, il gruppo scozzese in seno al quale l'autore ha fatto le prime esperienze come *dramaturg*, e dell'introduzione critica alla prima raccolta di testi di Greig pubblicata da una casa editrice inglese di livello nazionale, assai rappresentativa nell'ambito della pubblicazione di testi teatrali.

### *Europe*

Dell'interesse verso i conflitti nei Balcani e in Medio Oriente fanno fede soprattutto *Europe* (1996) e *The American Pilot* (2005).

*Europe* è una dichiarazione dei problemi che sono ricaduti sulle popolazioni come conseguenza delle guerre balcaniche degli anni Novanta del Novecento, e mostra soprattutto alcuni effetti sul piano personale di quei fattori storico-culturali ora diventati apertamente confliggenti, la cui azione combinata non può che confondere gli individui. Gli elementi che si intersecano e che producono effetti destabilizzanti sui personaggi sono la coppia di dimensioni spazio-tempo, le culture di quelle popolazioni ora percepite di

nuovo come dissonanti, la narrazione storica recente che le ha unite e la situazione attuale, attraverso immagini sceniche di cui il pubblico è testimone, la dimensione individuale dei personaggi in relazione a quella collettiva, tradizionalmente determinata dagli eventi storici.

La storia si svolge in una stazione in cui i treni non si fermano più<sup>17</sup>, come confermato in ripetute didascalie delle 20 scene che compongono il dramma e sottolineano iconograficamente il completo isolamento dal resto del mondo di quel villaggio balcanico e dei suoi abitanti, in realtà uno per tutti. Non mi è chiara l'allusione a quale stazione sia, ma tendo a pensare, conoscendo qualcosa di quelle popolazioni, che il riferimento sia al senso che la linea ferroviaria ha avuto dalla fine dell'Ottocento (la stazione di Belgrado è del 1884) e per tutto il '900 per le diverse popolazioni della ex-Jugoslavia. In particolare la famosa linea Belgrado-Bar che unisce tuttora la Serbia al Montenegro, attraversando la penisola balcanica e le Alpi Dinariche e portando in primo piano la varietà culturale e geografica di una zona la cui unità politica è sempre stata improbabile. Per rappresentare una possibile unità di un Paese formatosi *artificialmente* nel 1945 con popolazioni diverse per lingua, storia e religione il Maresciallo Tito, che era a capo della Repubblica Federale Socialista della Jugoslavia, percorreva la linea ferroviaria fortemente voluta con un grande Treno Blu dall'aria regale. Il Maresciallo Tito, all'inizio degli anni Cinquanta del Novecento era consapevole della necessità di unificare i diversi popoli della Repubblica Socialista Federale Jugoslava e la costruzione della linea Belgrado-Bar, 500 km circa di strada ferrata che ci vollero circa 25 anni per terminare in

considerazione dei tunnel e dei ponti che aveva in gran numero, costituiva un legame fisico determinante per un gruppo di stati con lunghe storie dolorose di separazioni culturali e di contrasti, dalla Pianura Pannonica all'Adriatico, intrecciando culture che storicamente avevano fatto riferimento agli imperi greco, illirico, romano, bizantino, ottomano e austro-ungarico. Negli anni Novanta, con la frammentazione in sette nazioni, la ferrovia che andava dalla Serbia al Montenegro – con una puntata in Bosnia e in Erzegovina – accentuava la sua natura mitica di strumento di salvezza in una terra dove le culture da sempre si sono giustapposte, talvolta contrastate, mai veramente fuse.

La linea Belgrado - Bar era stata per il paese balcanico quello che il treno Royal Scotsman è tuttora per la Scozia, e David Greig ne ebbe consapevolezza immediata.

La stazione che fa da *setting* alla storia è quella di una città di confine della penisola balcanica, ora senza prospettive per la chiusura dell'unica fabbrica del luogo; una città in cui due straniere, Sava e Katia, cercano un rifugio temporaneo. In scena si rappresenta la mancanza di prospettive dei rifugiati, il dolore dei disoccupati (Billy e Berlin), una cultura in cui il profitto non è nel fare ma nel trafficare merce: rappresentativa la figura di Morocco che fa magie con il denaro dalle due parti del confine, al punto che il 'border' diventa paradigmatico. In concreto una storia di migrazione che espone geo-patologie: con attacchi razzisti (contro Sava e Morocco), con la distruzione della stazione per mezzo del fuoco, eventi tutti suggestivi delle atrocità nei Balcani di cui si sono avute notizie. La conclusione infine è che Sava e Katia costruiscono il loro rapporto in qualche

altro luogo senza nome, lontano da quello originario, lasciando il vuoto della Storia recente alle loro spalle.

Alla fine delle guerre balcaniche nelle stazioni ferroviarie si toccava con mano la delusione legata ad una situazione economico-politica straniante e stagnante: una transizione dolorosa di cui non si vedeva la fine, certo lunga e incerta, perché si sperimentava che i processi democratici solo raramente andavano a braccetto con un immediato miglioramento delle condizioni di vita. È come se quegli effetti benefici della globalizzazione contemporanea nella quale il resto del mondo è immerso non influenzassero per niente gli abitanti, diffondendo un senso personale di abbandono e un senso collettivo di stagnazione senza speranza di fronte alla totale inconsapevolezza dei viaggiatori sui treni che sfrecciano oltre.

In *Europe* l'indeterminatezza della localizzazione della scena, comunque ne fa un "non luogo" per dirla nella terminologia di Augé<sup>18</sup>, e la situazione di non comunicazione descritta è capace di suscitare in alcuni reazioni violente, ma in tutti un senso di esclusione e di ignoranza delle cose.

La destabilizzazione che ne risulta interessa soprattutto i concetti di *Europa*, di identità individuale, le nozioni che ruotano intorno alla relazione vittima/tiranno e alle nozioni limitrofe tra loro di patria/confine/esilio. In questo contesto la geografia è stata drammaticamente alterata non solo fisicamente ma anche socialmente, spaccata tra l'abbattimento dei confini, l'intensificarsi della comunicazione, il processo di globalizzazione economica, l'affiorare della consapevolezza della dimensione sociale in paesi che non avevano questa storia.

Quale luogo migliore di una stazione per convogliare questa idea di transizione, lontana dai condizionamenti comportamentali che i luoghi esercitano sugli individui; la stazione, infatti, è un “non luogo” che indebolisce la percezione del *dover essere* storico-sociale. Greig di tutto questo è consapevole e dà questa spiegazione:

[...] The station architecture bears witness to the past century's methods of government. Hapsburg, Nazi and Stalinist forms have created a hybrid which has neither the romantic dusting of history, nor the gloss of modernity. The predominant mood is of a forgotten place<sup>19</sup>.

Inoltre, la funzione del ‘confine’, fisicamente impellente nella situazione storica precedente, viene ora percepito in modo diverso:

Nothing changes on either side of it [the border], the landscape stays the same, there's just the wire. Hardly visible. Like a thought<sup>20</sup>.

Il confine sembra evidenziare la possibilità di un movimento bidirezionale della comunicazione a dispetto delle vicende storico-politiche alternate della penisola balcanica, una conversazione tra differenti visioni del mondo, invece di reificare una dicotomia culturale.

*Europe*, comunque, comunica allo spettatore il senso di un mondo alienato, frammentato dopo il collasso dell'ordine statale preesistente. Si verifica significativamente un passaggio dal mondo fittizio del dramma a quello reale dello spettatore, sensazione moltiplicata dalla osservazione

che l'abitudine di Adele, uno dei personaggi della storia, ad osservare alla stazione i treni che passano, e il ricorrere del lessema “trainspotting”, associato al film tratto dal romanzo dello scrittore scozzese Irvine Welsh, suggerisce anche l'accostamento ad una regionalità diversa.

La caduta del Comunismo seguita alla caduta del Muro di Berlino del 1989<sup>21</sup> ha causato in Europa Orientale e di conseguenza anche in Occidente una sorta di rinegoziazione delle identità politico-religiose-culturali in prima istanza, e solo in seconda istanza politiche in direzione nazionalistica, nella ex-Jugoslavia prima che altrove, causando le guerre “regionali” che hanno diviso il paese che Tito aveva a suo tempo costruito con tenacia, tenendo insieme parti disperate di territorio, abitate da popoli diversi di etnia diversa (per lingua, storia e cultura e senso della collettività)<sup>22</sup>. Nel dramma l'idea di *Europa* è una immagine mentale controversa: un luogo dignitoso in cui prevalgono qualità positive (onestà, sincerità, senso di umanità), ma anche percepita dai giovani come un luogo in cui le attività principali sono il comprare e il vendere per fare quattrini. Sembra non essere un caso che i personaggi che incarnano la vecchia idea di Europa alla fine muoiano tutti e i giovani della generazione successiva (per es. le due amanti omosessuali) passino un confine permeabile verso quell'Europa dai connotati sconosciuti e forse controversi. Veronica Rodriguez 2019 sottolinea come la visione di Derrida, espressa in *The Other Heading: Reflections on Today's Europe*, disponibile in inglese a partire dal 1992, e posto ad epigrafe della versione a stampa del dramma, sia convergente con questa visione.

La struttura drammaturgica di *Europe* è composta da due atti, ambedue introdotti da un coro, un espediente drammatico che confonde narrazione e rappresentazione come modalità di esposizione della storia. Una tecnica che ancora una volta deve molto a Brecht. La sensazione è che la voce del coro equivalga alla voce della comunità, ma questa in *Europe* è una comunità divisa al suo interno nelle opinioni e nelle prospettive. È forse il perpetuarsi di queste divisioni che paradossalmente danno allo stesso tempo un'idea di permanenza geografica pur nella testimonianza del cambiamento storico-culturale lungo l'asse del tempo.

Nella sua produzione ulteriore Greig userà ancora più recentemente, ed approfondirà, l'articolazione della copresenza di meccanismi narrativi e rappresentativi.

In questo testo le linee narrative si intrecciano; la storia delle uccisioni raccontata da Berlin, il personaggio violento, si alternano con l'evocazione dei luoghi che Katia e Adele sognano di visitare insieme, iniziando un rapporto reciproco impegnativo e lasciandosi dietro il loro paese su uno di quei treni che di solito non si fermano a quella stazione. Un elemento curioso è costituito da nomi geografici attribuiti ad alcuni personaggi: un nome di città, Berlin, per un personaggio violento, e quello di uno stato, Marocco, per un contrabbandiere che concepisce il confine come una risorsa finanziaria da sfruttare a suo vantaggio. I due nomi ruotano ambedue intorno al concetto di identità in Europa, in modo evidente Berlin, ma in modo sostanziale anche l'altro. Il Marocco ha a che fare con l'Europa e il passaggio dei confini in quanto base di molte rotte che dall'Africa mediterranea portano immigrati irregolari

sulle coste dell'Europa, come si vede ambivalente terra di ospitalità ma anche di ostilità.

Un'altra nozione che esplora l'ambiguità di linguaggio è quella di *home*, 'patria' e 'casa', ad un tempo rifugio e/o prigione, nozioni attivate con il cambiamento storico dei confini seguiti alla morte del Maresciallo Tito, con traumi da appartenenza e sradicamento che in taluni paesi non si sono ancora superati. L'inadeguatezza dell'Europa a capire la complessità di situazioni al proprio interno, ideologie e appartenenze storico-religiose – si vedano i casi molteplici di crudeltà contro civili e di pulizia etnica – è apparsa in quella occasione evidente: ci fu incapacità di esprimere una linea unitaria di politica estera e di difesa, né si seppero armonizzare i diversi interessi di tutte le partizioni degli stati membri della ex-Jugoslavia.

Questi fattori di straniamento concettuale e gli strumenti formali selezionati da Greig per articolare/rendere labile nello spettatore la dimensione del rapporto tra realtà e mondo fittizio mentre sembrano riproporre sul versante teatrale certe teorie brechtiane, sul versante filosofico richiamano alcune opposizioni binarie che caratterizzano il pensiero di Adorno, fautore di quel metodo dialettico nella considerazione della realtà nella sua processualità storica. L'implicito passaggio culturale che ne deriva si fonda su momenti di ibridizzazione che sempre sono conseguenti a incontri/scontri di natura storica.

## BIBLIOGRAFIA

- Appadurai, Arjun, *Modernity at Large*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2010 (1996).
- Assmann, Aleida, *Ricordare*, Bologna, il Mulino, 2002 (1999).
- Assmann, Jan, *La memoria culturale*, Torino, Einaudi, 1997 (1992).
- Augé, Marc, *Che fine ha fatto il futuro? Dai nonluoghi al nontempo*, Milano, Elèuthera, 2009a.
- Augé, Marc, *Nonluoghi*, Milano, Elèuthera, 2009b.
- Bauman, Zygmunt, *Modernità liquida*, Bari, Laterza, 2011 (2000).
- Bianchini, Stefano, *La questione jugoslava*, Firenze, Giunti, 2003 (1996).
- Billingham, Peter, *At the Sharp End*, London, Methuen Drama, 2007.
- Cazzato, Luigi (ed.), *Orizzonte Sud. Sguardi, Prospettive, studi multidisciplinari su mezzogiorno, Mediterraneo e Sud Globale*, Lecce, Salento Books, 2011.
- Chaudhuri, Una, *Staging Place: The Geography of Modern Drama*, Ann Arbor, The University of Michigan Press, 1997.
- Cubitt, Geoffrey, *History and Memory*, Manchester, Manchester UP, 2007.
- Dente, Carla, "In the Maze of Identity: *Dunsinane* by David Greig", in *Stratagemmi*, n. 24-25, 2012, pp. 47-64.
- Derrida, Jacques, *The Other Heading: Reflections on Today's Europe*, Bloomington, Indiana UP, 1992.
- Eatough, Graham e Dan Rebellato (ed.), *The Suspect Culture Book*, London, Oberon, 2013.
- Erl, Astrid, *Memory in Culture*, Basingstoke, Palgrave, 2011.
- Frassinelli, Pier Paolo, *Borders, Media Crossings and the Politics of Translation*, London, Francis & Taylor Ltd., 2021.
- Frassinelli, Pier Paolo, *Sovvertire i confini*, Verona, Ombre Corte, 2022.
- Greenblatt, Stephen, *Renaissance Self-fashioning: from More to Shakespeare*, Chicago, University of Chicago Press, 2005.
- Greig, David, "Rough Theatre", in Rebecca D'Monté e Graham Saunders (ed.), *Cool Britannia? British Political Drama in the 1990s*, Basingstoke, Palgrave, 2008.
- Greig, David, *Europe*, London, Methuen, 1996.
- Greig, David, *Victoria*, London, Methuen, 2000.
- Greig, David, *Plays I*, London, Methuen, 2002.
- Greig, David, *The American Pilot*, London, Faber and Faber, 2005.
- Grochala, Sarah, *The Contemporary Political Play*, London, Methuen Drama, 2017.
- Halbwachs, Maurice, *On Collective Memory*, Chicago, University of Chicago Press, 1992.
- Hamilton, Paul, *Historicism*, London-New York, Routledge, 1996.
- Hartog, François, *Regimes of Historicity. Presentism and Experiences of Time*, New York, Columbia UP, 2017 (2003).
- Lehman, Hans-Thies, *Postdramatic Theatre*, London, Methuen-Bloomsbury, 2006 (1999).
- Levinson, Marjorie, M. Butler, J.J. McGann e P. Hamilton, *Rethinking Historicism*, Oxford, Basil Blackwell, 1989.
- Littlejohns, Richard e Sara Soncini (ed.), *Myths of Europe*, Amsterdam, Rodopi, 2007.
- Merriman, Peter, *Mobility, Space and Culture*, London, Routledge, 2012.
- Müller, Anja and Clare Wallace (ed.), *Cosmotopia. Transnational Identities in David Greig's Theatre*, Praha, Litteraria Pragensia Books, 2011.
- Pirjevec, Jože, *Le guerre Iugoslave 1991-1999*, Torino, Einaudi 2002.
- Prosperi, Adriano, *Un tempo senza storia. La distruzione del passato*, Torino, Einaudi, 2021.
- Rampley, Matthew, *The Remembrance of Things Past: Warburg and Walter Benjamin*, Wiesbaden, Harrassowitz, 2000.
- Rebellato, Dan, "From the state of a nation to Globalization: Shifting Political Agendas in Contemporary British Playwriting", in N. Holdsworth and M. Luckhurst (ed.), Malden MA – Oxford, Wiley – Blackwell, 2008, pp. 245-262.

Rodriguez, Veronica, *David Greig's Holed Theatre*, London, Palgrave MacMillan, 2019.

Tam, Marek, "Beyond History and Memory: New Perspectives in Memory Studies", *History Compass*, vol. 11, n. 6, 2013, pp. 458-473.

Wallace, Clare, *The Theatre of David Greig*, London, Bloomsbury, 2013.

## NOTE

1. Marc Augé, *Che fine ha fatto il futuro? Dai nonluoghi al nontempo*, Milano, Elèuthera, 2009a.
2. Si consideri la suggestione introdotta da Aby Warburg con il concetto di *Nachleben* (*afterlife*) di un testo o di un fenomeno culturale che ha a che fare con la ricezione di esso in contesti culturali successivi a quello della composizione (cfr. Matthew Rampley, *The Remembrance of Things Past: Warburg and Walter Benjamin*, Harrassowitz, Wiesbaden, 2000).
3. Si rimanda, per esempio, al saggio di C. Dente, "In the Maze of Identity: *Dunsinane* by David Greig", in *Stratagemmi*, 24-25, 2012, pp. 47-64.
4. François Hartog, *Regimes of Historicity. Presentism and Experiences of Time*, New York, Columbia UP, 2017 (2003). Si veda anche Zygmunt Bauman *Modernità liquida*, Bari, Laterza, 2011 (2000), che introduce il concetto di 'modernità liquida', per certi versi complementare alle considerazioni di Appadurai in *Modernity at Large*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2010 (1996), sulla nostra epoca caratterizzata da processi di globalizzazione.
5. Peter Merriman, *Mobility, Space and Culture*, London, Routledge, 2012, p. 2.
6. *Ibidem*, p. 3.
7. Hans-Thies Lehman, *Postdramatic Theatre*, London, Methuen -Bloomsbury, 2006 (1999), p. 17.
8. Graham Eatough e Dan Rebellato (ed.), *The Suspect Culture Book*, London, Oberon, 2013.
9. L'evoluzione degli studi postcoloniali porta attualmente a movimenti che studiano la de-colonizzazione. Si vedano in Italia gli studi di Luigi Cazzato (ed.), *Orizzonte sud. Sguardi, prospettive, studi multidisciplinari*, Lecce, Salento Books, 2011 e di Pier Paolo Frassinelli, *Sovvertire i confini*, Verona, Ombre Corte, 2022.
10. Una Chauduri, *Staging Place: The geography of modern drama*, Ann Arbor, The University of Michigan Press, 1997. Il termine intende descrivere la sofferenza causata dalla collocazione geografica in relazione ai temi della immigrazione e dei rifugiati, l'attraversamento dei confini tra geografia e ideologia, che la letteratura e il teatro postcoloniale e dell'esilio ha portato a consapevolezza.
11. Con una impressionante sequenza di testi a partire dal 2001 e per tutto il decennio, Greig si concentra in particolare sulla situazione mediorientale, così come si era concentrato negli anni Novanta sulle guerre endemiche dei paesi balcanici, con presentazioni degli effetti della violenza, del collasso delle costruzioni ideologiche apparentemente consolidate, con ricostruzioni memoriali e culturali del passato condiviso.
12. David Greig, *Victoria*, p. 6.
13. *Ibidem*.
14. David Greig, "Rough Theatre", in Rebecca D'Monté and Graham Saunders (ed.), *Cool Britannia? British Political Drama in the 1990s*, Basingstoke, Palgrave, 2008, p. 212.
15. Clare Wallace, *The Theatre of David Greig*, London, Bloomsbury, 2013.
16. Graham Eatough and Dan Rebellato (ed.), *The Suspect Culture Book*, London, Oberon, 2013; "Introduction" in David Greig, *Plays I*, London, Methuen, 2002.
17. La stazione è quella di una città di confine della penisola balcanica (Bosnia?), ora senza prospettive per la chiusura dell'unica fabbrica del luogo; una città in cui due straniere, Sava e Katia, cercano un rifugio temporaneo. In scena si rappresenta la mancanza di prospettive dei rifugiati, il dolore dei disoccupati (Billy e Berlin), una cultura in cui il profitto non è nel fare ma nel trafficare merce (Morocco che fa magie con il denaro dalle due parti del confine). In concreto una storia di migrazione, che mostra geopatologie: con attacchi razzisti (contro Sava e Morocco), con la distruzione

della stazione per mezzo del fuoco, eventi suggestivi delle atrocità nei Balcani, e infine Sava e Katia che costruiscono il loro rapporto in qualche altro luogo senza nome, lontano, lasciando il vuoto alle loro spalle.

18. Marc Augé, *Nonluoghi*, Milano, Elèuthera, 2009b.

19. David Greig, *Plays I*, p. 7. Il dramma è stato messo in scena al Traverse Theatre di Edinburgo, nell'Ottobre del 1994, all'apice della Guerra nei Balcani.

20. *Ibidem*, p. 11.

21. L'autore aveva fatto un viaggio nell'Europa Centrale all'inizio degli anni Novanta e aveva fatto esperienza del fallimento della Sinistra e della nascita di un mondo globalizzato e frammentato, come ebbe modo di spiegare a Billingham che lo intervistava (David Greig, *Europe*, p. 77).

22. Jože Pirjevec, *Le guerre Iugoslave 1991-1999*, Torino, Einaudi, 2002.