

PAOLA IRENE GALLI MASTRODONATO ©

**IL TEATRO POLITICO DI
DAVID FENNARIO**

PREFAZIONE DI DAVID FENNARIO

OÉDIPUS 2002

SOMMARIO

<i>PREFAZIONE</i>	pag. 11
<i>PREMESSA</i>	pag. 15
<i>INTRODUZIONE</i>	pag. 17
<i>CAPITOLO I: Lo “spleen” metropolitano di David Fennario</i>	pag. 23
<i>CAPITOLO 2: Balconville: il locus theatricus fennariano</i>	pag. 43
<i>CAPITOLO 3: Una nazione oppressa: la Storia rivista dal basso</i>	pag. 65
<i>CAPITOLO 4: Banana Boots: l'Irlanda di David Fennario</i>	pag. 117
<i>APPENDICE</i>	pag. 143
<i>BIBLIOGRAFIA</i>	pag.191

CAPITOLO 4

BANANA BOOTS

L'IRLANDA DI DAVID FENNARIO

La consapevolezza che *The Death of René Lévesque* ha causato “il più grande scompiglio della sua carriera” (Reid: 15), porta Fennario, verso la metà degli anni novanta, ad interrogarsi sul significato e le prospettive politiche del suo teatro. L’essere tornato a presentare i suoi lavori al Teatro Centaur gli appare come una scelta obbligata:

Fennario: [...] Quando stavo facendo *Joe Beef* sono rimasto completamente al verde. Posso guadagnarmi da vivere facendo qualsiasi cosa, ma allora smetterei di essere un drammaturgo. (in Salter: 91)

L’aver dovuto abbandonare il “circuito alternativo” dei teatri di quartiere (Fennario, in Salter, ibid.) a causa dei tagli nei finanziamenti pubblici, gli rende perfettamente chiara la difficile posizione dell’artista in una società di massa. Tuttavia, ciò non lo distoglie dal conseguire il suo obiettivo: “Devo sempre creare un dramma per un motivo politico. Altrimenti per me non funziona” (Fennario, in Salter, ibid.). Che fare? Signori, si cambia, e si torna nuovamente a *Balconville*! O, piuttosto, si parte da una famosa scena di *Balconville* ma si arriva a Belfast, nell’Irlanda del Nord. La scena è la quarta del primo atto, e ci viene così introdotta dalla *persona* dell’Autore nel prologo al suo nuovo lavoro, *Banana Boots*:

L'AUTORE entra in scena. Si siede e prende un libro dal tavolo.

AUTORE:

Leggerò dal primo atto. La scena della festa. Francesi e inglesi sui loro balconi nel retro a Verdun-Pointe Saint-Charles. La gente ha bevuto, vogliono attaccare briga. Paquette va verso Muriel che non vuole ballare con lui, così inizia a ballare con la figlia adolescente, Diane. Le acchiappa il sedere. Lei lo respinge e corre giù per le scale, si dirige nel vicolo. Sua madre, Cécile, la rincorre chiamandola. (*BB*, 7)

L’Autore, che è anche l’Attore ed è anche Fennario, prosegue nella lettura della scena che ha il suo culmine drammatico nello scambio di battute tra Paquette, Muriel e Thibault:

PAQUETTE:

[Ehi, parlami in francese, va bene? Parlami in francese.]

MURIEL:

Avanti. Colpiscimi, colpiscimi, provaci.

PAQUETTE:

[Maledetti inglesi.] Come mai devo parlare in inglese, eh? Come mai?

MURIEL:

Perchè sei scemo.

PAQUETTE:

[Maledetti inglesi.] Buttateli fuori. [L'intera banda. Siamo nel Québec, a casa nostra.]

MURIEL:

Anch'io sono nata qui, becerò di un francese.

PAQUETTE:

Ma adesso è il turno nostro, vero? Il turno nostro. E h'Ottawa può baciare il mio culo da terrone.

MURIEL:

[Chiudi la bocca, tu.]

THIBAUT:

Fottuta Regina!

MURIEL:

Fottuto Lévesque! (BB, 9)

Ed è proprio intorno alla celebre invettiva pronunciata da Thibault in due occasioni, "Fuck the Queen!", che prende corpo e anima la straordinaria avventura teatrale di *Banana Boots* (*L'uomo dagli stivali a punta*), "un moderno monodramma" basato sulla tecnica espositiva dello "storyteller", il cantastorie (Marra, 2001: 139), tecnica che ha nella "tradizione orale" (Reid: 1) il suo punto di inizio e nell'identificazione di un "pubblico reale" (Marra, ibid.) il suo punto di arrivo. La "cifra" stilistica dell'opera è segnalata dalla "frase di tre parole in vernacolare, 'Fuck the Queen', inequivocabilmente irlandese, classe operaia, anti-elitaria" (Reid: 22), e soprattutto dal fatto che quella battuta appartenente a *Balconville* viene "rivisitata" in *Banana Boots* alla luce dell'enunciazione che il quebecchese francofono Jean Archambault (che interpretava Thibault) produce la sera della prima a Belfast, al Grand Opera House, davanti a un pubblico di protestanti e cattolici nord-irlandesi:

Mi siedo accanto a Steve Hawkins che ha questa grossa bottiglia di Bushmell attaccata a lui come una sacca da trasfusione e ne prendo un sorso, e poi ancora un altro ed entrambi ci domandiamo se Jean dirà la battuta e il povero Jean dietro le quinte si domanda se finirà con il dire la battuta, non lo saprà forse, finché non aprirà bocca.

Si comincia e io prendo un'altra sorsata e anche Steven ne prende un'altra e più si avvicina la scena madre di Jean, più ci attacchiamo a quella bottiglia con appena un goccio per entrambi, avvinghiati ad essa, quando alzo lo sguardo ed ecco Jean appoggiato alla balaustra, apre la bocca, sta aprendo la bocca F-F-F-fottuta Regina. "Dillo ancora, Jean" Fottuta Regina. Grazie Jean.¹

La tournée in Inghilterra e Irlanda del Nord nel 1981 di *Balconville*, organizzata da un solerte agente britannico, Robert Perceval, sulla scia dell'enorme successo che la *play* aveva riscosso in Canada,² diviene il pretesto per Fennario di ricostruire completamente il proprio teatro mantenendo ben salde, tuttavia, le fondamenta sulle quali si erge la sua ispirazione e dalle quali trae linfa vitale la sua arte, quelle "radici orali" che, secondo Gregory Reid, lo rendono un moderno "rapsodista" e segnalano il "ritorno" della sua drammaturgia ad una matrice "pre-letterata, pre-aristotelica, pre-classica" (Reid: 18). Pur condividendo l'impostazione di fondo di queste affermazioni di Reid, tenderei, d'altro canto, a sottolineare una diversa interpretazione del ruolo che riveste l'etimo "Irlanda" in *Banana Boots*, etimo che, a mio avviso, ricalca e completa il complesso

¹ D. Fennario, *L'uomo dagli stivali a punta*, traduzione di Claudia Gasparini, segnalata nel testo da BBt, qui p. 40.

² Fennario ha ricevuto un assegno di oltre centomila dollari per *B*, v. G. Charlebois; in BB, l'Autore "rivisita" questa circostanza ponendola in un contesto diverso: "Mi ha pagato l'affitto per tre anni. Qualcuno ci si è fatto la casa; io mi ci sono comperato una Toyota" (BBt, 7).

apparato metaforico che Fennario ha assegnato nel suo teatro politico all'etimo "Québec". Come abbiamo visto, il destino storico, sociale e politico del Québec assolve, per Fennario, alla funzione drammatica di mettere in scena l'epopea di una "nazione oppressa", mentre per la maggioranza della critica accademica anglofona esso è la prova evidente di un Paese, il Canada, profondamente diviso sia da un punto di vista "politico che culturale" (in Kurtosi: 147). In tal senso, si è diffusa la retorica delle "due solitudini" (Page: 139), le due comunità separate dalle diverse appartenenze linguistiche, retorica che accoglie con un sospiro di sollievo l'uscita di *Balconville*, "una play che il Canada inglese aspettava da molti anni, un dramma bilingue che crea un ponte al di sopra della solitudine" (Page: 145). Ma, in realtà, sappiamo quanto sia fuorviante e politicamente conservatrice questa interpretazione per il "ragazzo dei vicoli" di Pointe Saint-Charles! Per Fennario, infatti, e la sua prassi marxista dello svelamento della "storia nascosta", ben al di là e oltre la separazione linguistica tra inglesi e francesi esiste la separazione di classe che fa sì che a Montréal coesistano da sempre *due diverse comunità anglofone*:

"[...] Ciò che sostengo è che, insieme, queste due comunità hanno realizzato la CPR, la CNR, i Tessili Dominion, Redpath, Northern Telecom. E allora come mai una è così ricca, e l'altra così povera? Possiamo anche parlare la stessa lingua, ma abbiamo iniziato da posizioni diverse. Loro sono entrati alla testa di un esercito. Noi siamo entrati con l'esercito alle calcagna." (Fennario, in Winsor)

E il "noi" parla, per così dire, irlandese e scozzese più del neutrale "inglese". Così, in *Banana Boots*, si possono trarre delle "tragiche somiglianze" tra Montréal e l'Ulster:

Fennario è vissuto in un quartiere simile a milioni di altri quartieri... andavi a scuola, trovavi un lavoro, ti sposavi, avevi dei figli e poi morivi. Nel mezzo ti capitava di ubriacarti e di azzuffarti con i ragazzini cattolici francesi. E tutto questo era gestito da un gruppo, un pugno di protestanti, bianchi e parrucconi, che risiedevano a Westmount.

Anche a Belfast è pieno di quartieri simili. Solo che la posta in gioco è decisamente più alta. Se ti azzuffavi con qualcuno di solito accadeva che ti rispedivano a casa nel tuo vestito della festa con un cartellino attaccato al pollice del piede. A patto che riuscissero a trovare i pezzi. (Arslanian)

In una sorta di magica corrispondenza, i "vinti" del Nuovo Mondo, i franco-canadesi e i popoli nativi, si uniscono ai "vinti" del Vecchio Mondo, gli irlandesi, dinanzi allo stesso "vincitore", "i protestanti inglesi bianchi" (Arslanian, ibid.). Il massimo comune denominatore, nel caso di Fennario, è rappresentato proprio dall'elemento "irlandese" che, nel suo teatro, rappresenta esponenzialmente la voce epica di tutti gli oppressi.³ D'altronde, questa voce "forte" per i suoi contenuti, lo è altrettanto sotto un altro aspetto su cui non mi sono ancora soffermata, quel "talento irlandese" che possiede Fennario e lo rende in grado di "dire cose terribili sulla gente e allo stesso tempo di farla ridere" (in Winsor), quella *vis comica* che rende il suo messaggio inequivocabile e il suo teatro indimenticabile. Come sottolinea Gregory Reid, è attraverso l'uso dell'"ironia e il paradosso" che Fennario centra il cuore delle "pratiche e delle istituzioni borghesi", spiazzando completamente il discorso della critica che non riesce a concepire come egli mantenga intatto il suo successo, apparentemente "diviso a metà" tra il pubblico dei "teatri convenzionali" e la coerenza delle sue "convinzioni politiche" (Reid: 8). Soffermandoci su alcuni momenti di *Banana Boots*, questa "magnifica favola raccontata da un uomo e che parla dell'odio, del potere, della religione e della storia e di come tutto questo influenzi le nostre vite di tutti i giorni" (Arslanian), toccheremo con mano l'umorismo che "ci sferza come una frusta" (Charlebois) del "folletto Fennario", "lo sventurato radicale, l'ingenuo alle prese con il Grande Mondo Cattivo, un anti-eroe che pare un incrocio tra Candide e il Buon Soldato Schweik" (Butts).

³ La ricerca storica sul proletariato irlandese immigrato in Canada all'epoca della Grande Carestia del 1847, diventa, per Fennario, l'occasione per mettere in questione le "radici" stesse della democrazia canadese che, in realtà, si era macchiata dell'eccidio di Grosse Île menzionato in *Joe Beef*, che causò fino a 20.000 morti, episodio accuratamente "nascosto" dalle autorità, v. D. Fennario, "Kill me, I'm Irish", *Mirror*, August 14-21, 1997: 11-12.

Banana Boots si configura come un distillato purissimo e drammaticamente perfetto della materia primordiale che alimenta dal profondo l'arte di Fennario:

Tutti i personaggi si riferiscono a gente con cui sono cresciuto; mia madre, mio padre, le mie sorelle, i miei fratelli, e io, molto simile al giovane Tom dell'opera che nutre una vaga idea di diventare uno scrittore un artista o qualcosa del genere in qualche luogo, un domani. (*BBt*, 7)

La favola di formazione di questo Stephen Daedalus partito dal basso, capovolge la retorica joyciana dell'epifania consolatoria attraverso il punto di vista nettamente anti-romantico del suo eroe:

Nugoli di ragazzini tutto intorno, sempre e comunque. Pannolini sulle corde per stendere su e giù lungo le Avenues, un balzo indietro al momento del Baby Boom, mia madre che cammina per la seconda Avenue tenendo me con una mano, Virginia con l'altra, spingendo Janice nella carrozzina, mentre mia sorella maggiore Peggy Anne portava la spesa. Passiamo accanto alla signora Cleary seduta sui gradini del portone di casa. "Cosa c'è che non va, Marge?" "Ah!, quel figlio di puttana mi ha messo incinta di nuovo!"

Amore a Verdun, 113. (*BBt*, 9)

Così come "amore" denota un referente ideologicamente pesantissimo nell'Occidente cristiano e che si potrebbe riassumere nella figura della Beatrice dantesca, di segno radicalmente opposto è l'amore che si vive nel quartiere proletario di Pointe Saint-Charles, dove i rapporti tra uomini e donne sono contrassegnati dal rischio e dalla precarietà.⁴ Del resto, il capovolgimento anti-romantico di un altro segno pregnante della nostra cultura egemonica, "primavera", ci veniva reso mirabilmente in *The Death of René Lévesque*, laddove Martin ricordava quella stagione come un evento di terribile oppressione da parte del padre-padrone (v. *TDoRL*, 4). Anche il senso di appartenenza religiosa è decostruito, per così dire, - "Mia madre ci mandava alla Scuola di Catechismo la domenica mattina, perchè era la sola possibilità che aveva di farsi una scopata" (*BBt*, 11) - e la centralità del Padre è sottoposta a una sottile e devastante ironia:

[...] e a cinque anni naturalmente credevo in Dio perchè mi avevano detto di farlo, pur avendo le idee piuttosto confuse su chi Egli potesse essere, specialmente dopo che mi era stato fatto imparare a memoria "La preghiera del Signore" "Padre nostro, che sei nei cieli" bene, mia sorella maggiore Peggy Anne, dalle lentiggini, mi spiegò che il cielo era un luogo da qualche parte lassù al di sopra delle corde per stendere, ma nostro padre non era lassù. Nostro padre tornava a casa ogni giorno dalla ditta di vernici, camminando nell'ingresso, con l'odore di acquaragia che gli aleggiava intorno. Forse era lui Dio? (*BBt*, 11-12)⁵

Ma Dio si cristallizza nella persona del "padrone di casa", il "vecchio Gibeau con i baffi alla Maurice Duplessis" (*BBt*, 12), e diviene sineddoche di una condizione storica e umana:

Era il Quebec di Duplessis: represso, depresso, oppresso e compresso. Era come chiuso in una maledetta scatola. [...] quando i negri facevano i lustracarpe, i Cinesi avevano le lavanderie, i Joe facevano il lavoro dei Joe, lavorando per Westmount lontano lassù sulla montagna dove una manciata di luridi ricchi Inglesi possedevano e controllavano non soltanto il Quebec ma la maggior parte del Canada. (*BBt*, 13)

⁴ E' sintomatico, a questo proposito, che la critica, e anche gli interpreti, abbiano considerato un tentativo di "incesto", velato di allusioni freudiane, l'episodio di *B* dove Paquette sembra molestare la figlia Diane, episodio che Fennario ridimensiona e riporta nell'alveo di un circostanziato *modus vivendi* proletario: "[...] Ho inserito [nel dramma] l'idea di un incesto perchè sono cose che accadono, un tipo si ubriaca a una festa... [...] Non mi è mai passato per la mente che il padre la stesse realmente insidiando, o che stesse cercando di violentarla, o cose di questo genere" (in Zimmerman, Conolly: 235).

⁵ Il "Padre Nostro" era stato sottoposto a una satira sferzante in *JB*: "BOURGET: Padre Nostro che sei nei Cieli, benedici questi tristi, fuorviati lavoratori e rendili felici con il Sacro Salario Minimo per il loro bene" (92).

Ma è soprattutto intorno a due nuclei tematici - la conquista della scrittura da parte di un giovane svantaggiato e una riflessione a tutto campo sulle diverse fratture che ci separano - che prende corpo e sostanza la “storia” cantata dal menestrello proletario, storia che ha ricevuto un’organizzazione complessa anche dal punto di vista formale adottando la tecnica del *teatro nel teatro* e della distanziamento epica della voce narrante, capovolgendo, ancora una volta, il contratto di leggibilità tra enunciatore e destinatario. I “fatti” autobiografici che sono altrettanti tasselli nella “leggenda metropolitana” fiorita intorno a Fennario esulano da una semplice rivisitazione nostalgica in chiave romantica e individualistica - ad esempio la lettura del passato “che Mordecai Richler chiamava ‘I bei giorni andati’” (BBt, 13) - per divenire invece pietre miliari di un percorso estraniante e politicamente significativo che stabilisce un rapporto “rivoluzionario” con il pubblico che cessa di essere elemento passivo della prassi storica e si trasforma esso stesso in *persona* drammatica. Ritorniamo alla scena madre con la famosa battuta e analizziamone i componenti principali: l’Autore, voce narrante e membro del pubblico degli spettatori, pubblico a sua volta diviso tra un pugno di cattolici e un gran numero di protestanti - “[...] salgo le scale con il mio gruppo di Falls Road tutti vicini vicini e stretti insieme come un unico organismo fin dentro la piccola galleria che guardava l’enorme teatro e laggiù ecco mille duecento Protestanti con le chiappe strette come se avessero ingoiato un bastone [...]” (BBt, 39)-, il palcoscenico del Grand Opera House, spazio surreale nel settore protestante di Belfast dove si sta rappresentando *Balconville*, il dramma del “famoso drammaturgo canadese” (BBt, 28), momento epico della scena in cui l’attore Jean Archambault - “che ricorda bene quando essere Francese significava essere un pezzo di merda, Jean, che ricorda quando essere gay significava essere un criminale” (BBt, 38) - deve pronunciare la battuta del “fool” Thibault, “Fuck the Queen!”. Certamente, “una battuta come ‘Fuck the Queen’ risuona in modo del tutto diverso per un pubblico irlandese di quanto non faccia per un pubblico canadese” (Schroeder), dimostrando l’estrema complessità di un procedimento drammatico che realizza uno straordinario effetto di ricezione attraverso la fusione sincronica dei diversi registri espressivi, collettivi e individuali, sintesi materiale del processo storico di opposizione all’Impero, inteso come sistema onnicomprensivo e sovranazionale portatore di esclusione, oppressione, sfruttamento.

L’Impero si incarna in una bella fanciulla, Rosemary, una agente pubblicitario che accompagnava l’Autore “in giro alle interviste nella sua Jaguar decappottabile, con i suoi magnifici capelli biondi ondeggianti al vento” (BBt, 32), la cui “voce cinguettante, [...] in perfetto inglese” gli arriva per telefono nella sua stanza all’Hotel Europa:

Mi piaceva, davvero, ma in un certo senso il suo accento al telefono mi fece diventare paranoico. Cioè, me ne andavo in giro per Belfast, ascoltando il modo con cui pronunciava le parole, perfettamente, anche se provava un momento di emozione. Ammaestrata; sono tutti ammaestrati fin dalla nascita, questi fottuti Inglesi e il loro fottuto Impero. Ehi, pensate che sia tutto finito? pensate che sia ormai soltanto storia passata? Allora date un’occhiata a questo. (Tira fuori un biglietto da venti dollari) Lei è ancora sul denaro dove fa la differenza, non è vero? [L’immagine della Regina Elisabetta sui dollari canadesi, ndr] (BBt, 32)

Anche il manager Robert Perceval adotta quel “tono autoritario che gli Inglesi usano con i coloniali e con altre specie inferiori” (BBt, 37), mentre è intorno alla figura della Signorina McDowell, l’insegnante delle scuole medie, “una Presbiteriana la cui unica missione nella vita era quella di riuscire a farci pronunciare le parole correttamente”, che si delinea magistralmente il processo di interiorizzazione della subalternità da parte del giovane David, afflitto brechtianamente da “un difetto di postura” (BBt, 33). Ma è soprattutto l’incontro con Belfast, e il suo simbolo di pietra, l’Hotel Europa, che rappresenta iconograficamente la potenza dell’Impero sulle nostre vite:

L’Hotel Europa, orgoglio dell’Ulster, totalmente circondato da un muro di mattoni alto circa tre metri, decorato con gran gusto con il filo spinato, con un posto di controllo, e del personale austero-ma-cortese che ci informava che la prima cosa in programma era, un allarme bomba. (BBt, 17-18)

L'Impero come frattura insanabile, divisione dei corpi e delle coscienze, una colonizzazione che può essere anche interna, laddove sistema democratico e uguaglianza civile può non coincidere. In un altro momento di grande spessore drammatico della scena tratta da *Balconville* e inclusa nel prologo di *Banana Boots*, Paquette esprime tutta la disperazione per un destino segnato dall'esclusione e dalla marginalità, condiviso dalle due comunità:

PAQUETTE rivolgendosi a TOM, il ragazzo adolescente.

PAQUETTE:

Ehi, toi, ehi tu. Credi forse di avere qualche possibilità di farcela, eh? Neanche per sogno. Quella è l'unica cosa buona adesso. Siamo tutti uguali adesso, eh, tutti uguali. Nessuno ce la farà. Nessuno! (*BB*, 10)

Sullo sfondo della tragedia irlandese e delle proprie "origini oscure", nasce, matura e infine sboccia un "fiore del ghetto", un ragazzino come tanti di un quartiere popolare come tanti che, un giorno, scrive "una poesia", e così facendo destabilizza tutti i sistemi che lo inquadrano e lo ingabbiano all'interno di un rigido protocollo di esclusione e di autoannullamento:

Chi vive a Verdun non scrive poesie; va al cinema, guarda la televisione o racconta barzellette, ma scrivere è qualcosa che si fa a scuola.

"Che cosa pensi di fare mettendoti a scrivere quella roba?" mia madre avrebbe detto. "Non ti farà certo trovare un lavoro".

E quando dissi al mio insegnante che mi sarebbe piaciuto scrivere, disse, "Cosa vuoi dire? Tu frequenti il secondo corso della Scuola tecnica, ben presto avrai a che fare con una pala!" (*BBt*, 14)

Nonostante la chiara percezione che "*la scuola era una prigione, era la fabbrica che precedeva l'altra fabbrica*" (v. Intervista, in Appendice), David riesce a prendere "tutti in giro, divenendo un famoso drammaturgo canadese" (*BBt*, 15), ciò che Fennario stesso definisce un "'ossimoro'" (in Butts), ma adesso, seduto sul bordo del letto nella sua stanza all'Hotel Europa, è colto da un'improvvisa vertigine dinanzi alla sua immagine riflessa nello specchio e si chiede che senso abbia fare "del teatro 'vero'" (*BBt*, 30) dinanzi al gruppo di militanti repubblicani del Felon's Club, un avamposto di frontiera nel cuore del quartiere cattolico di Belfast, dove "anche l'ingresso è ornato con il filo spinato" (*BBt*, 28). Lì David aveva scoperto che il gruppo stava mettendo in scena un dramma collettivo intitolato "Irlanda vive", sull'epopea della emigrazione irlandese di metà Ottocento, e improvvisamente aveva avuto un'illuminazione:

Ora mi trovo qua in Irlanda e ascolto questa gente di Falls Road raccontare questa stessa storia ed anche molto bene, narrando la storia della loro comunità, loro stessi per se stessi, con tutto quello che stava ancora accadendo proprio là senza differenze né disaccordi. Non come il mio testo "*Balconville*", presuntuoso e altero sul palcoscenico, al di sopra e al di là di qualunque cosa le persone del pubblico volessero fare della loro vita. No, quest'opera era usata là giustamente da tutti come un'arma. (*BBt*, 29)

Il malessere del giovane artista dinanzi alla propria immagine riflessa nello specchio aumenta, e interviene nel flusso di coscienza un ricordo, "un commento solo, fatto da un estraneo ma con un'espressione acuta e perspicace, 'tu sarai usato in un modo che probabilmente non capirai mai'" (*BBt*, 31). Lampante come un sillogismo, avviene la rivelazione:

Non avevo mai pensato che il teatro potesse essere usato in questo modo, perché, che lo crediate o no, non avevo mai visto prima l'opera di una comunità. Abituamente la gente di teatro inizia nei teatri della comunità per poi aprirsi la strada verso i teatri più importanti. Io avevo seguito la via opposta ero partito dai teatri principali e poi mi ero aperto la strada verso il basso. [...] (*BBt*, 29-30)

Il momento epifanico che noi “sappiamo” corrispondere alla svolta impressa da Fennario al proprio teatro con *Joe Beef*, è qui riprodotto come un evento-ersatz che collega, attraverso un procedimento di *mise en abyme*, la maturazione del personaggio-Dave con la costruzione consapevole di un *nuovo teatro politico* da parte di un grandissimo talento emergente. Intatta permane la complessa dinamica metaforica dell’opera che tratta della “esperienza personale di produrre arte su di uno sfondo di turbolenza” (Schroeder). E nel cuore della parabola dantesca di discesa agli inferi - rappresentata dal tragicomico viaggio dell’inconsapevole Dave nel taxi guidato da un protestante verso il quartiere cattolico di Falls Road - troviamo Lui, Banana Boots, l’uomo dagli stivali a punta, che appare in un momento di grande tensione emotiva, ed evoca una visione massmediatica:

Il motivo che sento, mi ritorna in mente ogni qual volta sono davvero spaventato. E’ qualcosa che ho sentito in un film di cartoni animati da bambino, rappresenta per me la stessa essenza del Male.

E’ un motivo che non riesco mai a ricordare. Mi dico che la volta successiva lo terrò bene a mente, ma non riesco a ricordarlo. Ora mi trovo qua a Belfast e vedo questo tipo che viene con indosso un paio di grossi stivali a punta con le punte arricciate all’insù, e lo canta ... Il Demonio in libertà. [...] (BBt, 22)

Emblema di una diversità estrema frutto di un “luogo completamente impazzito” (Butts), dove i taxi sono “separati” così come “separati” erano i televisori di Balconville, l’assurdità degli stivali indossati da quest’uomo misterioso racchiude la verità ultima su tutte le nostre fratture insanabili, le nostre ferite purulente, le nostre divisioni e le nostre frontiere, le nostre guerre di religione e le nostre contrapposizioni economiche, ma allo stesso tempo evoca prepotentemente la necessità di un superamento e di una sintesi che si realizza come sublime momento di teatro nel teatro, come istante di pura arte fennariana:

[...] “Ho visto un tipo la scorsa settimana al pub, Dave” dice, “Si fa chiamare Banana Boots (Stivali a punta). Indossa quei grossi dannati stivali con le punte all’insù. Un protestante che se ne va in giro in questo modo, si fa beffe di Paisley e del Papa. Vede Paisley così (fa il saluto nazista) con un cucchiaino infilato nel sedere, e il Papa con un secchio pieno di acqua benedetta, che getta sul pubblico, e tutti se la fanno sotto dalle risate, e anche io rido e non riesco a credere che sto ridendo perchè io, invece, dovrei sparargli. Devi venire a vederlo la prossima volta che sei in città, Dave”. (BBt, 43)

Banana Boots, “quest’uomo dagli stivali a punta, che non sta né di qua né di là” (BBt, 43), diviene simbolo icastico di un personaggio *locale* che assurge a significato *globale, universale*, e riassume in sé, prepotentemente, l’intero universo del teatro fennariano. Egli rappresenta l’origine “dal basso” e l’innato talento che posseggono le classi popolari di creare spettacolo e formulare opposizione alle sovrastrutture che le opprimono, l’uso del proprio corpo e del proprio abbigliamento per denotare la propria alterità e la propria sfida all’Impero. Per la voce narrante, egli incarna “una svolta, un’epifania, come dicono i critici di Toronto” (BBt, 45), la consapevolezza che non si può continuare “a fare degli spettacoli per chi non si cura affatto del luogo da cui vengo” (BBt, 44). Dinanzi alla seducente immagine dell’Impero-Rosemary, occorre operare una netta scelta di campo:

[...] E io la guardo, è così bella e bionda, con un colore che sembra venire da una luce interiore. Una persona realmente buona, e non è certamente colpa sua tutto questo, anche se ne fa parte. Tutti ne facciamo parte, ma qualcuno di noi vuole cambiare e qualcuno no. E Rosemary sta facendo le cose giuste con la sua Jaguar, la sua casa di campagna e io là a parlare con lei, non ero poi così divertente, ed ella aspetta perchè è arrivato il momento. E, uh, ho già bevuto quattro birre e sto per ordinarne un’altra quando ella mi guarda fisso negli occhi, mi costringe a guardarla e, uh, “No,” dico. “Oh,” dice, “Bene, addio”.

La osservo alzarsi per lasciare il pub e con i suoi magnifici capelli biondi andare verso la porta. Un attimo, è scomparsa.

[...] Da allora mi sono allontanato dalla via principale del teatro o è stato lui ad allontanarsi da me? - credo che fosse un desiderio reciproco.

Ma comunque, ora faccio la maggior parte del mio lavoro con teatri più piccoli che hanno quasi un mandato per i cambiamenti sociali. E non è sempre facile. Cercare di bilanciare un impegno politico con il pagamento dell'affitto, ma, uh, almeno ora quando leggo il mio nome sul giornale so che si tratta di me. (BBt, 44-45)

Considerato da Pat Donnelly del quotidiano *The Gazette*, “il migliore dramma originale della stagione 1994-95” (in Reid, 9), *Banana Boots* “rappresenta il meglio che il teatro possa offrire, senza il pentametro iambico o un esoterismo egocentrico” (Arslanian). Per la prima volta, Fennario sale sul palco e interpreta se stesso, rivoluzionando il rapporto tra autore, testo e pubblico, una “costruzione” programmatica di se stesso in quanto *persona*, “David Fennario, eroe della classe operaia/drammaturgo e icona” (Reid, 19-20):

[Si presenta sulla scena] munito di occhiali e con un'andatura dinoccolata, indossando dei jeans, una giacca di pelle con dei gigli di Francia sulle maniche e una maglietta con su scritto “Soutien aux Mohawks” [Solidarietà con i Mohawk], e dinanzi a noi appare un cantastorie assorto, geniale, del tutto affascinante, con una bottiglia di birra in una mano e nell'altra una copia del suo manuale di storia del liceo, *Costruire la Nazione Canadese*. Assume l'aspetto dell'improbabile rivoluzionario; la sua musa comica ironizza su di sé; le sue frecciate politiche risplendono attraverso la trama dell'opera. (Butts)

Affinando ulteriormente l'impianto “revisionista” dei drammi precedenti, Fennario adotta in *Banana Boots* la figura dello “story-teller” che “più della storia ufficiale risponde ad un'idea di storia post-coloniale, nel senso che legge la storia alla luce del presente” (Marra, 1997: 24-25). E in questa rilettura trovano spazio alcune tematiche già affrontate ma che qui, nella metafora-Irlanda, rimandano a nuovi colonialismi, a nuove, bieche, imposizioni. Dinanzi a Danny Morgan, militante dell'IRA, la voce narrante riflette su cosa significhi oggi la parola “terrorismo”:

[...] Questa è la mia definizione di terrorista. Se sei un grosso paese come il Canada, gli Stati Uniti o la Gran Bretagna e vai in un paese piccolo e cominci a sparare alle persone - sei uno che vuol mantenere la pace. Ma se vivi in uno di quei paesi piccoli e cominci a rispondere agli spari - uhhh, allora sì che sei un terrorista. (BBt, 27-28)

La retorica nazionalista, questa volta di segno opposto all'indipendentismo quebecchese, viene stigmatizzata attraverso il rapporto di Lord Durham sulla Ribellione del 1837, in cui si stabiliva che i “franco-canadesi” erano “un popolo non istruito, ozioso, senza prospettive di progresso” (BBt, 34), e a questo si contrappone, nei libri di storia ancora in circolazione, il Canada, in quanto “paese unico, in America”, perché “è rimasto con l'Impero britannico e si è tramutato in nazione passo dopo passo, in modo pacifico” (BBt, 33). E alla voce narrante spetta la conclusione: “Canada Il Buono. Provate a dirlo in Quebec, ai Mohawks o in Somalia” (BBt, 34).⁶

La sottile energia della musica e della cultura popolare permea anche qui il testo, e non è un caso se Dave ritrova una vecchia conoscenza nell'appartamento di Danny Morgan a Falls Road: “E c'è papa Giovanni XXIII sulla parete, *Elvis con una specie di alone intorno alla testa*, e mi sembra

⁶ Il riferimento costante al popolo degli indiani Mohawk (appartenenti alla nazione Irochese), stanziati da sempre nel Québec nella regione di Oka, vicino alla frontiera statunitense, allude a un'importante crisi, istituzionale, politica e militare, che si verificò nell'estate del 1990 quando il governo provinciale e quello federale decisero di occupare con i carrarmati il territorio della riserva dopo che la Società Guerriera aveva bloccato per protesta l'accesso al ponte Mercier, snodo cruciale tra la città di Montréal e la riva meridionale del San Lorenzo, in seguito alla decisione unilaterale della municipalità di Oka di adibire a campi da golf una parte del loro territorio. Il regista Alec MacLeod si trovò sul posto dall'inizio degli scontri e documentò i fatti, realizzando in seguito il bellissimo film, *Acts of Defiance* [Atti di sfida] (NFB, 1992), per il quale Fennario scrisse la quarta di copertina.

di vedere anche un Kennedy su uno scaffale da qualche parte” (BBt, 25, enfasi mia). Il primato assegnato allo *humus* massmediatico in cui tutti noi siamo immersi, è ancora una volta segnalato dall’etimo Elvis, simbolo che, da solo, è in grado di riempire un vasto campo significante: il successo, planetario, conseguito dal basso; l’aver creato un linguaggio musicale nuovo e rivoluzionario; l’aver saputo imporre l’esibizione trasgressiva del proprio corpo come segno inequivocabile delle proprie origini, rurali e sudiste, ma non per questo razziste o epigone del fondamentalismo cristiano.⁷ A Belfast, in definitiva, tutto è “proprio come a Verdun”, commenta Dave, i simboli pregnanti dell’appartenenza di classe sono gli stessi, insieme alla “stessa scenografia” improntata allo squallore e alla precarietà, e alla medesima “dinamica familiare” che contrappone in una guerra perenne le mogli ai mariti, i genitori ai figli (BBt, 26; v. anche 9-10).

Banana Boots è presentata nel 1994 presso il Teatro Annex di Toronto, con la Mixed Company e diretta da Simon Malbogat. Nel corso della tournée a Edmonton, in Alberta, nel 1997, quindici artisti producono delle opere ispirate al dramma e al suo simbolo, gli stivali a punta, opere che vengono esposte in una mostra e che testimoniano dell’“incredibile diversità” delle varie letture (v. Nicholls, 1997). Nel 1998 diventa un film, *Fennario’s Banana Boots*, diretto da Alec MacLeod per il National Film Board of Canada, e nello stesso anno Fennario presenta una lettura congiunta con l’attore Francesco Silvestri presso il Teatro La Comunità di Roma. Nel luglio 1999 viene presentata alla London University, consacrando definitivamente David Fennario quale uno dei maggiori autori di teatro in lingua inglese.

Gregory Reid sostiene che il “contributo” essenziale di Fennario al teatro canadese in particolare, e alla storia del teatro contemporaneo in generale, verte su un punto che ancora divide profondamente la critica e che egli è riuscito a mettere in questione ed eventualmente superare, l’opposizione “binaria” tra “individual(ismo) e social(ismo)” (2), tra Beckett e Sartre da un lato (10) e Brecht (9, 17) dall’altro, tra il mito del “silenzio [dell’]assenza, [dell’]inconscio” propugnato, secondo Raymond Williams, dalla cultura borghese (in Reid, 22), e l’insegnamento del “teatro rozzo” di Peter Brook (ibid.), a cui, però, si aggiunge il tratto originale della “immediatezza” dell’arte fennariana. Concludendo il suo importante saggio, Reid afferma che la grandezza di Fennario lo colloca accanto a Twain e a Dickens,⁸ ambedue profondi conoscitori della “cultura popolare [e del modello del] menestrello medievale”, tradizione che Fennario rinnova adattando il suo messaggio politico allo stile improvvisato del “comico da cabaret contemporaneo” (Reid: 23).

Ma il contributo di un drammaturgo al proprio contesto culturale si misura anche attraverso il peso che viene assegnato ai collaboratori che di quel successo sono stati i principali artefici, in particolare alla figura determinante di Maurice Podbrey, ed anche al ruolo rilevante rivestito dai registi Guy Sprung, Paul Thompson e Simon Malbogat. Al primo, direttore ventennale della massima istituzione teatrale anglofona del Canada, il Teatro Centaur, colui che ha “scoperto” Fennario, va il merito di aver saputo mediare tra l’ispirazione politica del suo pupillo e la composizione essenzialmente borghese del pubblico a cui si rivolgeva il Teatro da lui diretto. Questo “ebreo sudafricano, proveniente da una famiglia politicizzata”, nelle parole di stima che ha per lui Fennario, ha sempre saputo comprendere da dove provenisse l’introverso artista, rispettando le sue scelte: “Con lui, non si tratta di una qualsiasi esperienza. Non ho mai dovuto aver a che fare con un furetto tutto affari e nessun principio” (in Winsor). A Maurice Podbrey è assegnato il ruolo

⁷ “Prima di Elvis, non c’era niente’, andava dicendo John Lennon”; “C’è chi muove le gambe, chi schiocca le dita, e chi si muove da una parte all’altra. Io faccio un po’ tutto assieme, direi’, spiegava Elvis commentando il suo successo”; “Quante personalità conoscete che sono note a ogni angolo del mondo con il solo nome proprio, a parte Elvis e Gesù?”; “La morte di Elvis Presley priva la nostra nazione di una parte di se stessa. La sua musica e la sua personalità cambiarono per sempre la cultura popolare americana. Il suo seguito era immenso, e lui era un simbolo per tutto il mondo della vitalità, dell’apertura al cambiamento e dello spirito di questo paese’, annunciò il presidente degli Stati Uniti Jimmy Carter il giorno della sua morte”. V. L. Sofri, “2002 sta per nascere una stella il suo nome è Elvis”, *Il Venerdì di Repubblica*, 3 maggio 2002.

⁸ E’ interessante notare che Fennario faccia riferimento proprio a Dickens in *BM*: “Forse la storia da favola di come Dickens sia riuscito a diventare, da garzone di fabbrica, uno scrittore conosciuto a livello mondiale, potrebbe interessare anche me, già perchè no’”, in J. Sher, “It’s easier to be ...”, cit.

di co-protagonista nel bel film dedicato all'Autore, *Fennario: His World on Stage* [F: Il suo mondo sul palcoscenico] (NFB, 1996), diretto da Alec MacLeod, dove si sviluppa una dialettica, a tratti anche aspra, tra la figura "paterna" e senescente del saggio Podbrey e il "ragazzo" di 50 anni Fennario, tesa a rendere esplicito il divario che spesso ha opposto il messaggio politico dell'Autore al suo pubblico anglofono. Anche Guy Sprung è una personalità di primo piano nel panorama del teatro impegnato canadese, nonostante il suo contributo "sia largamente misconosciuto" (Reid: 5). La collaborazione con Fennario agli inizi della sua carriera è stata determinante soprattutto per la messa in scena di *Balconville* (v. Reid: 5), e in quanto attuale direttore artistico di *Infini theatre*, ha seguito la regia di *Gargoyles II* e *Banana Boots* dal 1998 al 2000. Paul Thompson, a cui si deve la stretta collaborazione con Fennario per la messa in scena della prima versione di *The Death of René Lévesque*, è anch'egli uno dei massimi esponenti della scena teatrale canadese, fautore del "dramma in stile documentaristico, alternativo" (Reid: 15) reso celebre dalla compagnia *Theatre Passe Muraille* di cui è stato direttore artistico; attualmente fa parte della *National Theatre School* a Montréal (v. Salter: *passim*). Infine, Simon Malbogat, che ha curato la regia delle opere più complesse e corali come *Joe Beef* e *Doctor Thomas Neill Cream*, segue l'evoluzione del teatro fennariano fin dagli esordi con *Nothing to Lose*, dove interpretava il personaggio dell'italiano, Frank Saladini, e in quanto direttore della *Mixed Company* a Toronto, è forse il collaboratore che meglio sembra condividere le finalità politiche che Fennario pone per il suo teatro (v. Intervista, in Appendice).

Infine, come quantificare, nelle battute conclusive di questo libro, l'apporto di David Fennario alla drammaturgia contemporanea? Mi vorrei soffermare brevemente su tre tematiche che considero importanti per poter valutare in tutta la sua pienezza e originalità un'opera tanto stimolante e ricca di molteplici rimandi. Innanzitutto, occorre interrogarsi sul problema delle fonti, dell'ispirazione, delle "letture", dei "contatti" culturali che possono aver influenzato il Bardo di Balconville. E qui incontriamo la prima difficoltà, la seria contraddizione in cui ci veniamo a trovare, noi critici accademici, dinanzi all'indiscussa grandezza di un talento "naturale" che proviene "dal basso" e riesce, tuttavia, a scalare sino al vertice del "canone" per capovolgerne il senso stesso, quel dettato che rende evidente al giovane Fennario un'esclusione crudele: "*sono nato in una società che diceva che non sarei potuto diventare un artista*" (in Intervista, v. Appendice). L'"apprendistato" (ibid.) sarà di per sé un percorso politico, come sappiamo, e l'acquisizione della cultura una fase della lotta, dove l'atto di "leggere" sarà connotato in senso rivoluzionario, e non come un mezzo per acquisire un potere, un plus-valore. Sia nell'Intervista inclusa in Appendice, che parlandone a più riprese con i critici, si riesce a sapere solamente che Fennario è stato da sempre un "lettore avido" (Peterson, "Fennario: the politics...", cit.) ma è estremamente difficile ascrivergli un'influenza precisa. O meglio, Fennario cita qualche nome, ad esempio Marx, ma dice di averlo conosciuto leggendo il libro di Fromm, *L'arte di amare*, e di aver deciso che Marx gli piaceva più di Fromm (Peterson, ibid.), e via di questo passo. Eppure, sappiamo quanto sia complesso, colto e informato l'intertexto adottato nei suoi drammi (spaziando da Lord Byron a Tolstoj, da T. S. Eliot a Coleridge, da Shakespeare ai poeti francofoni del Québec, ecc.), e dobbiamo forse chiederci se non sia il caso di spostare, di relativizzare, il nostro punto di vista sulla questione dell'acculturamento di un giovane proletario. E veniamo alla seconda tematica, quella che invece riveste, per Fennario, un ruolo di assoluta preminenza e sulla quale abbiamo invece delle importanti prese di posizione: la tradizione "orale", simbolicamente incarnata nella figura della madre, la *story-teller* primigena, e collegata a questa, la cultura popolare in quanto espressione autonoma di una subalternità significativa, propositiva di lotta e di cambiamento, simbolicamente rappresentata attraverso la figura, vera, di un amico di infanzia, Jackie Robinson, "un cantante, ballerino e cantastorie che ha esercitato un'enorme influenza su molta gente, ivi incluso il sottoscritto".⁹ Uno scugnizzo di origine irlandese che, come Fennario, si aggirava nei vicoli di Pointe Saint-Charles e che cantava le canzoni di Elvis e dei grandi interpreti *soul* afroamericani. Jackie vive una vita "sul filo del rasoio" e mentre l'Autore era impegnato con la messa in scena di *Balconville*, muore di una morte strana, proletaria,

⁹ D. Fennario, "Here's to you, Jackie Robinson", *The Gazette*, s.d. (ma 1999).

ma che richiama la “*death by water*” eliotiana: “Jackie lavorava sulle navi come molti altri giovani della Point. Era sceso a bere con altri amici e al ritorno imboccò il lato sbagliato del molo. Era un molo governativo. Ebbe un diverbio con le guardie giurate e loro dissero che si era buttato in mare. E questo è tutto” (Fennario, in Zimmerman, Conolly: 235). Jackie, come Elvis, rappresenta l’utopia e la morte dell’utopia, e su di lui sono basati degli importanti personaggi del teatro fennariano, come Johnny in *Balconville* e Gary in *On the Job*. Ugualmente vicini a Fennario e alla sua ispirazione, sono altri “amici” e compagni di infanzia e giovinezza, come Ray Filip (che ha composto delle canzoni per *Doctor Thomas Neill Cream*) e Daniel Adams, il poeta co-autore di *Blue Mondays*, e poi ancora Joey Wilsher, Jim Sorley, Jimmy O’Toole, considerati dei veri “wordmasters”, maestri di parole (Fennario, “Visions of Kerouac”, cit.).

La cultura popolare come sinonimo di ridefinizione “dal basso” degli assunti fondamentali della cultura egemonica, borghese, passa anche attraverso la consapevolezza di esistere tutti all’interno di una sovrastruttura che ci ingloba, una comunità allargata basata sui mezzi di comunicazione di massa e che ha nella “creolità” delle culture immigrate il suo tratto distintivo. E vengo alla terza tematica, la funzione che per Fennario deve assolvere un *teatro politico* in questo contesto. Ritornerei per un attimo a due momenti significativi del suo teatro. Il primo richiama il valore etico che Fennario assegna allo sciopero come catarsi liberatoria nei confronti dei processi di oppressione di classe che ancora affliggono tanta parte dell’umanità (v. la scena con Darlington e Lepine, in *JB*, 73-74), e che riassumerei attraverso le parole di Pelagia Vlassova:

PELAGIA VLASSOVA: Uno sciopero è un guaio. Con cosa faccio da mangiare, dove trovo i soldi per l’affitto? Domani mattina non andate al lavoro. Che cosa succederà domani sera? E la prossima settimana? Ma pazienza, in una maniera o nell’altra potremo cavarcela. [...] (Brecht, 35)

L’altro momento evoca il senso di perdita, di ineluttabile sconfitta che attanaglia chi prosegue caparbio nella lotta per il superamento di ogni oppressione, e che in *Doctor Thomas Neill Cream* era “parlata” da Joseph Armand (“[...] Avevamo perso. Questa volta. I MORTI: E per sempre e per sempre”, *DTNC*, 95) e che ne *La madre* era “parlata” dagli operai:

GLI OPERAI [...] i nostri scioperi sono stati sconfitti; non ci sarà più la rivoluzione. Torna a casa, nonna, rassegnati! Il mondo è così. Quello che voi volete non verrà mai, mai, mai più! (Brecht, 78)

La rilettura parallela di Brecht, un autore, tra l’altro, mai menzionato come possibile fonte, serve a sottolineare l’assoluta, cristallina certezza sul ruolo che una drammaturgia politica deve svolgere nelle nostre società post-moderne, termine, quest’ultimo, che per Fennario significa una sola cosa, che “gli anni sessanta sono finiti” (in *Fennario: His World on Stage*, v. MacLeod). Nella fine dell’utopia è radicata comunque la convinzione che “*il teatro serve per muovere qualcosa, per cambiare qualcosa*” (in Intervista, v. Appendice), mentre il mezzo per mantenere viva la speranza, l’impegno, ricade sul ruolo da “*intrattenitore*” (ibid.), da bardo insolente e menestrello ironico, che deve saper interpretare l’Autore, capace di divertire con il linguaggio e la musica della strada, mantenendo tuttavia bene in vista un principio morale inequivocabile:

“Non mi importa che i suoi rappresentanti siano delle care vecchie signore”, Fennario diceva a proposito delle classi dominanti. “Ci sono delle forze crudeli là fuori tra le classi. Quando si arriva al dunque, loro non si comportano come care vecchie signore. Si comportano come classi”.¹⁰

A che punto si trova Fennario oggi? Verrebbe da dire, egli è sempre nello stesso posto, ha traslocato da poco ma per andare a pochi metri dalla vecchia casa, sua moglie Liz Johansson, figlia di immigrati danesi, di professione infermiera ma di animo fine pittrice, è lì con lui, così come i due figli, Joey e Tommy. Al telefono mi arriva la voce di David e so che dall’altra parte dell’oceano,

¹⁰ D. Fennario, in ?, “Fennario not thrilled by Governor General”, *The Gazette*, 21 juin 1985, in *Écrivains*.

continua a vivere, a creare e a risplendere la luce, scomoda e inopportuna per alcuni, di un grande artista del Québec e dei nostri tempi.

BIBLIOGRAFIA

- ANTHONY, G. (1978). "Introduction", *Stage Voices*. Toronto: Doubleday.
- ARSLANIAN, Araxi. (1997) "Banana Boots: Playwright draws an Ulster parallel", *Vue*, April 3-9: 24 and 39.
- BENAZON, Michael. (1984) "Working Class Theatre in Montreal", *Matrix*, Spring, n. 18: 60-61.
- (1984a) "From Griffintown to Verdun: A Study of Place in the Work of David Fennario", *Matrix*, Fall, n. 19: 25-34.
- BRECHT, Bertolt. (1980) *La Madre*. Introduzione di P. Chiarini. Trad. di E. Castellani. Torino: Einaudi.
- BUTTS, Shaughn. (1997) "Peek at Belfast restores artist's sense of purpose", *The Edmonton Journal*, March 31.
- CHAMOISEAU, Patrick. (2000) "Il Mosaico di popoli", in *I Viaggi di Repubblica*, 11 maggio.
- CHARLEBOIS, Gaëtan. (1997) "Working-class hero: David Fennario is still angry after all these years", in ?.
- CHASSAY, Jean-François. (1983-84) "La stratégie du désordre: une lecture de textes montréalais", in *Etudes françaises*, 19, 3: 93-103.
- CONOLLY, L. W., ed. (1987) *Canadian Drama and the Critics*. Vancouver: Talonbooks, 228-237.
- DESSON Jim and Bruce K. Filson. (1986) "Where is David Fennario now?", *Canadian Theatre Review*, 46: 36-41.
- Écrivains anglo-québécois, II, Dossiers de Presse: David Fennario (1972-1985)*. (1986) Bibliothèque du Séminaire de Sherbrooke.
- FENNARIO, David. (1974) *Without a Parachute (WaP)*. Toronto: McClelland & Stewart.
- (1976) *On the Job (OtJ)*. Vancouver: Talonbooks.
- (1977) *Nothing to Lose (NtL)*. Vancouver: Talonbooks.
- (1980) *Balconville (B)*. Vancouver: Talonbooks.
- , and Daniel Adams. (1984) *Blue Mondays (BM)*. Verdun, Québec: Black Rock Creations.
- (1991) *Joe Beef (A History of Pointe Saint Charles) (JB)*. Vancouver: Talonbooks.
- (1993) *Doctor Thomas Neill Cream (Mystery at McGill) (DTNC)*. Vancouver: Talonbooks.

- , (1998) *Banana Boots (BB)*. Burnaby: Talonbooks.
- , (1998, 1999) *Joe Beef (A History of Pointe Saint-Charles) (JB2)*. Dattiloscritto inedito, numerato dall'Autore.
- , (February 1998) *The Death of René Lévesque (TDoRL)*. Dattiloscritto inedito, numerato dall'Autore.
- , (1999) *L'uomo dagli stivali a punta (Banana Boots) (BBt)*. Trad. di Claudia Gasparini. Nota introduttiva di Paola I. Galli Mastrodonato. Manziana (Roma): Vecchiarelli Editore.
- GALLI MASTRODONATO, Paola I. (1991) "Lo 'spleen' metropolitano di David Fennario: un militante anglofono nel Québec degli anni '70", *Rivista di Studi Canadesi*, n. 4: 43-52.
- , (1995) "David Fennario: il 'blues' di un anglofono del Québec", *Linea d'ombra*, n. 108: 44-49.
- , (1995a) "Intervista a David Fennario", *Rivista di Studi Canadesi*, n. 8: 135-144.
- , (1996) "'I Finally Made It into the Present!': David Fennario e la Montréal del XXI secolo", in Marra G., De Vaucher Gravili A., Gebbia A., eds., *Memoria e Sogno: Quale Canada domani? Atti del X Congresso Internazionale dell'Associazione Italiana di Studi Canadesi*. Venezia: Supernova, 196-207.
- , (1996a) "Jack the Ripper a Montréal: la sfida all'Impero di David Fennario", in Galli Mastrodonato P., ed., *Ai confini dell'Impero: Le Letterature emergenti*. Manziana (Roma): Vecchiarelli Editore, 97-111.
- , (1996b) Nota introduttiva a "Joe Beef: Irish Immigrants in my Theatre", di David Fennario, in *Il Tolomeo: Articoli, recensioni e inediti delle Nuove Letterature*, I, n. 2: 5-7.
- , (1999) Nota introduttiva a *L'uomo dagli stivali a punta (Banana Boots)*, di David Fennario. Trad. di C. Gasparini. Manziana (Roma): Vecchiarelli Editore, 3-6.
- GEBBIA, Alessandro. (1996) "'Tutto il Canada è un palcoscenico': teatro e drammaturgia anglo-canadesi", in Galli Mastrodonato P., ed. *Ai confini dell'Impero: Le letterature emergenti*. Manziana (Roma): Vecchiarelli Editore, 85-96.
- GILBERT, Helen and Joanne Tompkins. (1996) *Post-Colonial Drama*. London and New York: Routledge.
- GILMAN, Marvin. (1996) "Fennario and Ryga: Canadian Political Playwrights", *Australasian Drama Studies*, 29: 180-186.
- GODARD, B. (1992) "The Geography of Separatism" (or. 1976), in Jubinville (1992): 37.
- GOLDIE, T. (1981) Recensione di *On the Job* e *Nothing to Lose* di David Fennario, in *Theatre History in Canada/Histoire du Théâtre au Canada*, vol. 2, n. 1: 63-65.
- HOMEL, David. (1984) "Class Acts: David Fennario moves his show from the mainstream to the waterfront", *Books in Canada*, May: 4-5.

JUBINVILLE, Yves et Fabien Ménard, eds. (1992) *Ville et littérature: Bibliographie commentée*, no. 7 de *Paragraphes*. Département d'études françaises: Université de Montréal.

KATTAN, Naïm. (1992) "Deux romanciers canadiens-anglais et Montréal" (or. 1980), in Jubinville (1992): 44.

KING, D. (1997) "Manly Montreal: Centaur's *Mainly Montreal* is mainly unsuccessful", *Hour Magazine*, January 30.

KURTOSI, Katalin. (1990) "Literary Frontiers within a Country: Canada", in *Proceedings of the XIIth Congress of the International Comparative Literature Association - Munchen 1988*. Roger Bauer and D. Fokkema, eds. Munchen: iudicium verlag, vol. 4: 147-152.

MACLEOD, Alec. (1996) *Fennario: His World on Stage*. Regia, National Film Board of Canada.

----- (1998) *David Fennario's Banana Boots*. Regia, National Film Board of Canada.

----- (1998a) *The City Below the Hill*. Regia, Green Lion Productions.

MARRA, Giulio. (1996) "Teatro canadese", *Il Tolomeo: Articoli, recensioni e inediti delle Nuove Letterature*, I, 2: 94-99.

----- (1997) "Aspetti e problematiche della critica postcoloniale e del teatro canadese", *Il Tolomeo*, III: 21-35.

----- (1997a) "La varietà della scena canadese: dalla storia al mito. George Walker, Jason Sherman, David Fennario, Linda Griffiths, Judith Thompson, Eugene Strickland", *Il Tolomeo*, III: 100-107.

----- (2001) "Il teatro, il pubblico e il concetto della globalità", in *Il Canada e le culture della globalizzazione*. A. Rizzardi e G. Dotoli, eds. Fasano: Schena, 127-145.

NICHOLLS, Liz. (1997) "No boots about it, this is unique...: Art meets theatre in exhibit inspired by one-man play of a Canuck in Belfast", *The Edmonton Journal*, March 18.

----- (1997a) "Revolutionary dramatist stays true to his beliefs", *The Edmonton Journal*, March 27.

PAGE, Malcolm. (1996) "David Fennario's *Balconville*: Document and Message", in *On-Stage and Off-Stage: English Canadian Drama in Discourse*, Albert-Reiner Glaap with Rolf Althof, eds., Breakwater Books: 138-145.

REID, Gregory J. (1999) "David Fennario Turned Rhapsodist: The Rebirth of the Author in Performance", Copia dattiloscritta, Université de Sherbrooke, numerata dall'Autore; ora pubbl. in *Essays in Theatre / Etudes Théâtrales*, November, 18.1.

RESCH, Yannick. (1992) *L'Imaginaire de la ville: Montréal dans la fiction québécoise de 1940 à 1980* (or. 1985), in Jubinville (1992): 59.

SALTER, Denis. (1991) "Six Characters in Search of a Hero: David Fennario's *The Death of René Lévesque*", *Canadian Theatre Review*, 69: 87-90.

SIROIS, A. (1992) "Le Mont-Royal" (or. 1977), in Jubinville (1992): 66.

SCHROEDER, Janice. (1997) "Boots a testament to Fennario's voice: Questions of theatre's place in politics raised in Quebecer's monologue", *See Magazine*, April 3-9.

SUVIN, Darko. (1999) "*Haltung* (Bearing) and Emotions: Brecht's Refunctioning of Conservative Metaphors for Agency", in *Zweifel Fragen Vorschläge: Bertolt Brecht anlässlich des Einhundertsten*. T. Jung, ed. Frankfurt a. M.: Lang V.: 43-58. Copia dattiloscritta, numerata dall'Autore.

WINSOR, Christopher. (1997) "Gargoyles taunts Fennario's 'enemy'", *The Globe and Mail*, ?.

WOLFE LEVY, Diane. (1992) "City Signs: Toward a Definition of Urban Literature" (or. 1978), in Jubinville (1992): 84.