

Thatcherismo e spettacolo della politica: il teatro di Hanif Kureishi

Lucia Esposito

La politica come performance. Margaret Thatcher sulla 'scena' degli anni Ottanta

Notoriamente definita Iron Lady per i metodi inflessibili e autoritari dapprima dimostrati in politica estera e poi adottati soprattutto contro la protesta di manifestanti e scioperanti delle industrie e miniere del Regno Unito in un periodo di forte recessione economica, Margaret Thatcher, che governò per tre mandati tra il 1979 e il 1990, è stata un personaggio molto controverso della scena politica degli anni Ottanta, e soprattutto uno dei più detestati e biasimati dal mondo intellettuale britannico. Come nota Eric J. Evans, non solo molti degli esponenti di quest'ultimo individuavano in lei «the cultural sensitivity of a Philistine with learning difficulties» (1997: 140), ma soprattutto consideravano le sue politiche neo-liberiste, fortemente orientate al vantaggio imprenditoriale, del tutto ostili alla promozione e diffusione della cultura e dell'arte, al punto che nel 1985 le venne addirittura negata la laurea ad honorem da parte dell'Università di Oxford.

Lo stesso scrittore Hanif Kureishi, del quale si analizzerà più avanti il personale contributo al teatro anti-conservatore, ha pubblicamente dichiarato più volte la sua avversione per la Lady di ferro. In un saggio del 1986 attaccò in particolare il puntuale lavoro di screditamento operato dal governo *tory* nei confronti della "poco vantaggiosa" professione dell'insegnamento, nonché nei confronti dell'istruzione fine a se stessa, cioè di qualsiasi tipo di formazione che

non fosse quell'unica considerata utile alla politica del profitto: «The sort of education that Thatcherism needed as a base – hard-line, conformist, medicinal, providing soldiers for the trenches of business wars» (1992: 372). Nel 2009, rispondendo a un'inchiesta condotta dal quotidiano *The Guardian*, lo scrittore è poi tornato sull'argomento rafforzando quanto aveva già espresso nel saggio citato a proposito dell'avversione thatcheriana alla formazione della classe intellettuale («create an intelligentsia and you're only producing criticism for the future»: 362) aggiungendo che di fatto la signora Thatcher:

[...] actively hated culture, as she recognised that it was a form of dissent. In her policies, she promoted what became known as celebrity culture; this was her celebration of what she thought was an entrepreneurial worldview, which, when mixed with greed, became the narcissism of the present day. (*The Guardian*, 11 April 2009)

La promozione di una politica imprenditoriale aggressiva, considerata da Kureishi particolarmente avida e autocelebrativa, nonché perpetrata a tutto scapito dello sviluppo della cultura e del welfare, ha prevedibilmente prodotto negli anni numerose reazioni, se non plateali forme di dissenso. E ancora oggi, in realtà, la questione dell'«eredità» sociale e politica thatcheriana appare particolarmente spinosa, in special modo dopo il rinnovato impulso dato alla discussione dal decesso dell'ex Primo Ministro inglese nell'aprile del 2013. In occasione del funerale, in particolare, oltre ai numerosi encomi da parte dei sostenitori, una serie di esternazioni non propriamente lusinghiere da parte dei suoi avversari si sono moltiplicate nei media, come quella memorabile, per il pungente sarcasmo che la contraddistingue, riferita dal famoso regista inglese Ken Loach al liberismo spregiudicato della politica thatcheriana: «How should we honour her? Let's privatise her funeral. Put it out to competitive tender and accept the cheapest bid. It's what she would have wanted» (Child 2013).

Nei mesi a seguire, in campo più specificamente teatrale, si è registrato a Londra un vero e proprio florilegio di performance in funzione parodica e anti-celebrativa. Tra di esse spicca sicuramente per eccentricità il musical *Margaret Thatcher, Queen of Soho* (2013), un «glorious camp with a political punch» – come lo definiva una recensione del *Times* riportata sul cartellone teatrale – che paradossalmente celebrava l'omofobica Lady di ferro come soubrette di uno spettacolino *transgender*. Persasi tra le strade di Soho alla vigilia dell'applicazione della Clausola 28, che avrebbe impedito per anni la promozione della cultura gay nelle istituzioni e nei media britannici, Thatcher entra in uno dei locali del quartiere e, scambiata per una *drag queen*, viene trascinata sul palcoscenico. Lo spettacolo opera dunque non solo un'inversione della popolare immagine creata da *Spitting Image*, famoso *puppet show* satirico andato in onda in Inghilterra dal 1984 al 1996 – che la voleva, sì rappresentata come una *cross-dresser*, ma in abiti maschili, rasata e sempre con un sigaro in bocca –, ma anche e soprattutto un rovesciamento al vetriolo dell'austera icona thatcheriana. Un'icona che fu il frutto di un attento e lungo processo di auto-costruzione e auto-rappresentazione teso a fare della leader britannica una potente protagonista di quella *celebrity culture* della politica, o cultura del narcisismo imprenditoriale, da lei stessa promossa, e in linea con la quale, come ricorda Pierpaolo Antonello, Thatcher assunse persino il vezzo «narcisisticamente autocelebrativo, ma pienamente consapevole delle forme simboliche e discorsive attraverso cui il potere si esercita, di usare l'autoriferimento regale della terza persona plurale e di definirsi 'Head of State' invece di 'head of government'» (2013: 162).

Forse oggi il tropo della politica come performance è addirittura abusato nel linguaggio dei media. Riferito tanto ai politici come attori sulla scena nazionale o internazionale quanto al fenomeno non troppo raro di performer veri e propri che si riciclano in politica, esso è in realtà ben più di una semplice figura retorica, visto che ci rimanda anche a tutto quel lavoro di scrittura di discorsi/copioni, di impostazione del linguaggio del corpo e di allestimento della scena – ad esempio per comizi o per dibattiti televisivi – da cui da sempre la

politica non prescinde. Dovremmo ricordare tuttavia che un processo di spettacolarizzazione della 'cosa pubblica' veramente efficace – efficace in quanto capace di agire più profondamente sulle coscienze e in quanto effetto di una trasformazione della coscienza stessa – ha, secondo molti studiosi, un'origine relativamente recente. Raymond Williams, ad esempio, scriveva nel 1974, nel suo noto saggio "Drama in a Dramatized Society", che era stato essenzialmente il nuovo fenomeno dell'esposizione continua al "flusso di immagini" e rappresentazioni drammatiche consentita dalla televisione a far diventare la modalità spettacolare un "bisogno", oltre che un'esperienza abituale della gente, in quel preciso momento storico¹. Scriveva infatti Williams: «Beyond what many people can see as the theatricality of our image-conscious public world, there is a more serious, more effective, more deeply rooted drama: the dramatization of consciousness itself» (1983 [1974]: 17-18). Le rappresentazioni, le tipizzazioni, le immagini attive, nonché i ruoli, e tutte le convenzioni della complessiva drammatizzazione sociale hanno cominciato allora, per Williams, a essere profondamente, e insistentemente, "lavorate" e "rilavorate" all'interno delle nostre relazioni e delle nostre attività quotidiane: «They are our ways of seeing and knowing, which every day we put into practice, and, while the conventions hold, while the relationships hold, most practice confirms them» (18).

In accordo con questo più delimitato inquadramento storico del fenomeno politico e sociale della spettacolarizzazione, in gran parte condizionato dallo show-business mediatico (Postman 1985), la messa in atto (o in scena) della politica celebrativa della signora Thatcher, che

¹ Citando le consapevoli messe in scena del potere da parte dei monarchi, Williams non ha mancato di sottolineare come il fenomeno della spettacolarizzazione politica *in sé* non sia ovviamente nuovo. «What is really new» afferma lo studioso, «is not in them but in us» (1974: 17). A proposito della consapevolezza di Elisabetta I della propria immagine e del proprio 'ruolo' nel XVI secolo, si veda ad esempio il denso volume di Leonard Tennenhouse, *Power on Display. The Politics of Shakespeare's Genres*, in particolare il capitolo sui "Rituals of State" (1986: 72-101).

diventa leader del partito conservatore nel 1975 e Primo Ministro nel 1979, sembra mirabilmente collimare con ciò che Williams descriveva come quel processo attraverso il quale la società, la cultura e la coscienza stessa delle persone vengono trasformate in vere e proprie scene su cui il potere recita e iscrive ogni giorno il suo ruolo, come una “costante rappresentazione drammatica” (Williams 1974: 56). A conferma di questa visione, oltre a utilizzare per primo il termine, Stuart Hall definì il “thatcherismo” «a historic turning-point in post-war British political and cultural life» (1988a: 1) identificando essenzialmente con esso non solo la singolare fusione di conservatorismo e liberismo del suo credo politico ma soprattutto lo “spettacolo” con cui, in un suo precedente articolo del 1979 (“The Great Moving Right Show”), egli aveva fatto coincidere il “grande spostamento a destra” della politica inglese; uno spostamento testimoniato dall’ampio, inaspettato consenso che Thatcher fu in grado di ottenere anche tra le fasce più basse della popolazione – che le sue politiche sociali ed economiche di certo non favorivano – nonostante i milioni di disoccupati e, se possibile, il peggioramento della recessione². Per la prima volta, infatti, Thatcher non usava il linguaggio tradizionale della politica, come continuava a fare la Sinistra, ma costruiva rappresentazioni immaginarie così efficaci da metterla in grado di costruire intorno alla sua figura forte e carismatica lo stesso “populismo autoritario” che secondo Iain Chambers anche noi in Italia abbiamo sperimentato con Berlusconi, sebbene «con contorni e sfumature diverse» (2004: XVI). In “Gramsci and Us”, a proposito della thatcheriana “politica per immagini”, scriveva nello specifico Hall:

² Leonard Quart scriveva nel 1994 che le politiche dell’ex Primo Ministro, «which included cuts in public spending, tax reductions weighted toward the affluent, and, where possible, the privatization of social services, [had] led to the growth of a visible, embittered underclass – 20 percent of the people living under the poverty line, the number of homeless up to 1,000,000 (150,000 under the age of twenty-five) and the highest per capita prison population within the European community» (Quart 1994: 242).

What Thatcherism as an ideology does, is to address the fears, the anxieties, the lost identities, of a people. It invites us to think about politics in images. It is addressed to our collective fantasies, to Britain as an imagined community, to the social imaginary. Mrs Thatcher has totally dominated that idiom, while the left forlornly tries to drag the conversation round to 'our policies'. (1988a: 167)³

Punta di diamante di tale politica fu senz'altro la nostalgica, spettacolare rievocazione delle glorie imperiali britanniche – in particolare in occasione della guerra, e della vittoria, nelle isole Falkland – che si rivelò efficace soprattutto perché fece leva sulla sensazione di perdita di sicurezza e di identità della popolazione inglese in un periodo di crisi fenomenale⁴, quella che Salman Rushdie nel saggio "The New Empire within Britain" definì «not simply economic or political. It is a crisis of the whole culture, of the society's

³Sul thatcherismo Hall sarebbe tornato più volte. Si vedano ad esempio anche Hall 1988b e 1996.

⁴Nei discorsi tesi a convincere il Parlamento e l'opinione pubblica della necessità dell'intervento armato per difendere dall'invasione argentina quelle minuscole isole dell'ex Impero britannico, Thatcher insiste sul valore e l'orgoglio dell'essere *British* (si veda in particolare l'intervista alla BBC del 5 aprile 1982: «It is still British and the people still wish to be British and owe their allegiance to the Crown. How far? We are assembling I think the biggest fleet that's ever sailed in peace time, excellent fleet, excellent equipment, superb soldiers and sailors, to show our quiet professional determination to retake the Falklands because we still regard them as sovereign British territory», <http://www.margaretthatcher.org/document/104782>). È in seguito alla vittoria, tuttavia, che la retorica imperialista si fa strada prepotentemente nei suoi discorsi (si veda in particolare il famoso discorso di Cheltenham del 3 luglio dello stesso anno nel quale, contrapponendosi alle "secret fears" di coloro che credevano che «Britain was no longer the nation that had built an Empire and ruled a quarter of the world», ella afferma trionfalisticamente: «Well they were wrong. The lesson of the Falklands is that Britain has not changed and that this nation still has those sterling qualities which shine through our history», <http://www.margaretthatcher.org/document/104989>).

entire sense of itself» (1982: 417); una crisi all'interno della quale il razzismo era «the most clearly visible part [...] the tip of the kind of iceberg that sinks ships» (*ibid.*). In effetti, strettamente collegata all'immaginario imperialista fu proprio la rappresentazione ripetuta e insistita, sulla scorta del razzismo di stampo powellista della fine degli anni Sessanta, dell'immigrato come diverso, alieno, elemento da respingere, o da rimpatriare, e minaccia incombente⁵. Esso era considerato membro di una cultura 'differente' che, razzializzata e persino criminalizzata, diveniva, attraverso il subdolo meccanismo del panico morale, capro espiatorio esterno di una crisi per gran parte interna (Hall *et al.*: 1978).

La performance come politica. Il *fringe* e Kureishi

È proprio questa efficace, quasi magica articolazione delle immagini della razza e dell'immigrazione con quelle della nazione, cioè dell'*Englishness* o *Britishness* ossessivamente ribadite nei termini di slogan come "la *nostra* cultura" e "il *nostro* modo di vita", che le opere teatrali di Kureishi vanno a indagare e a cercare di *disarticolare*⁶. Divenuto noto soprattutto come sceneggiatore del film diretto da

⁵Enoch Powell, ex ministro del governo conservatore, pronunciò nel 1968 un veemente discorso anti-immigrazione e anti-integrazione divenuto famoso come "the Rivers of Blood speech". In esso il politico metteva in guardia il popolo britannico dal pericolo che gli immigrati potessero compiere atti così riottosi e violenti contro di loro da rievocare i giorni in cui i Romani avevano visto il fiume Tevere traboccante di sangue. Thatcher gli fece eco nel 1978 quando, nel corso di un'intervista televisiva, dichiarò che la gente aveva paura che il Paese "might be rather swamped by people with a different culture" (<http://www.margaretthatcher.org/document/103485>).

⁶Anche le opere immediatamente successive, non teatrali, hanno contribuito a indagare e condannare i meccanismi discorsivi e operativi del governo Thatcher, in alcuni testi anche con particolare veemenza, come nel film *Sammy and Rosie Get Laid* (1987).

Stephen Frears *My Beautiful Laundrette* (1985) e come autore del romanzo *The Buddha of Suburbia* (1990), Kureishi esordì come drammaturgo nei circuiti del *fringe* o *alternative theatre* londinese a cavallo tra gli anni Settanta e gli anni Ottanta e diventò *resident playwright* del Royal Court nel 1981, prima di concludere, soltanto due anni dopo, la fase forse meno celebrata della sua carriera⁷.

Come personalmente ci riferisce nell'introduzione alle sue prime opere drammatiche (1999)⁸, in un primo momento egli resta affascinato dall'ambiente teatrale alternativo, che frequenta ben prima di scrivere il suo primo lavoro, soprattutto per l'importanza centrale che la cultura e l'arte gli sembrano occupare in esso. Discussioni animate di carattere politico vengono infatti quotidianamente condotte su questioni culturali, se non controculturali, che almeno in quei circoli suscitano all'epoca ancora grande interesse, mentre ben presto – secondo Kureishi proprio grazie alla diffusione del thatcherismo – avrebbero perso gran parte della loro incidenza. Specialmente dopo l'abolizione della censura teatrale nel 1968, il *fringe* appare libero di descrivere e discutere “con ardore” la situazione sociale e politica del paese:

⁷ Secondo Bradley Buchanan, ad esempio, «his early plays have not met with broad popular success [...] and remain relatively obscure» (2007: 142). Rispetto alle opere cinematografiche e romanzesche, relativamente alle quali esiste una vastissima bibliografia critica, la risonanza di tali drammi appare in effetti limitata. Lo stesso autore non ha mai ricordato questa fase con particolare orgoglio e ha parlato dei suoi primi lavori come di “apprentice pieces”, salvando tra di essi soltanto *Outskirts* (Moore-Gilbert 2001: 33). La sua prima produzione teatrale appare invece molto importante specialmente se la si considera alla luce della produzione successiva. Molti dei personaggi e dei temi delle opere a venire sono infatti una ripresentazione di ciò che appare già delineato in questi primi lavori. Lo stesso Kureishi ha affermato: “all the plays were a setting-out of the themes that would absorb me for a long time” (1999: xix).

⁸L'autore sarebbe poi tornato a scrivere per il teatro nel 1999 con *Sleep with Me* e nel 2004 con *When the Night Begins*; del 2009 è invece la trasposizione drammatica del romanzo *The Black Album*.

The subsidized theatre was relatively free from state, economic or institutional censorship, compared to television and film; it could be an independent political forum, dealing with sexuality, the security services, Northern Ireland and the corruption of politicians and the state. (Kureishi 1999: xiv-xv)

In effetti, alla fine degli anni Settanta il teatro radicale, che proliferava in sotterranei, pub, capannoni, in strada, e, come ricorda ironicamente lo scrittore, persino nei teatri, appare ancora una forma privilegiata di espressione pubblica nella capitale londinese. Sulla scia terminale del movimento controculturale degli anni Sessanta, con i suoi ideali rivoluzionari e la sua spinta libertaria, e fortemente ispirato al teatro politico di Brecht, il *fringe* utilizza musica, caricature, tecniche dell'agit-prop, scene di nudo, partecipazione del pubblico per fare del teatro uno strumento essenzialmente d'azione, un mezzo artistico dotato della fondamentale capacità di comprendere, nonché di modificare, la realtà sociale intervenendo su di essa – quella capacità che Baz Kershaw ha definito l'“efficacia politica” della performance (1992: 1). In realtà, secondo Victor Turner, tutte le performance teatrali, non solo quelle politiche, dovrebbero essere costruite apposta «[to] probe a community's weaknesses, call its leaders to account, desacralize its most cherished values and beliefs, portray its characteristic conflicts and suggest remedies for them» (Turner 1982: 11). Dal canto suo, anche Williams afferma che dall'investigazione del teatro si può imparare molto sulla società:

I learned something from analysing drama which seemed to me effective not only as a way of seeing certain aspects of society but as a way of getting through to some of the fundamental conventions which we group as society itself. [...] It was by looking at a stage and a text, and at a society active, enacted in them, that I thought I saw the significance of the enclosed room – the room on the stage, with its new metaphor of the fourth wall lifted – as at once a dramatic and a social fact. (Williams 1983: 20)

Nello specifico, le tecniche di decostruzione delle convenzioni realiste adottate da gran parte del teatro politico di matrice brechtiana, come appunto l'abbattimento della parete illusoria tra i performer e il pubblico, servono proprio a rendere manifesto il carattere di rappresentazione artificiale non solo del teatro ma della realtà stessa, il fatto cioè che essa venga costantemente costruita all'interno dei suoi discorsi e delle sue pratiche. Ed è questa una visione che Kureishi si trova senz'altro a condividere visto che, sempre nell'introduzione ai suoi lavori teatrali, egli fa espresso riferimento all'analisi gramsciana dell'egemonia e quindi a un'idea di cultura che appare ormai interamente analizzabile come 'politica', cioè intessuta di valori, supposizioni, pratiche, anche invisibili, tese al mantenimento dello status quo (Kureishi 1999: xiv). Al contempo, in linea con quanto affermato da Williams a proposito della drammatizzazione delle coscienze, egli rivela la propria consapevolezza della sempre più pervasiva spettacolarizzazione mediatica della cultura dominante:

Part of the state's use of force was the coercive nature of implicit ideas, which were, partly, disseminated by the state's media. Naturally, as the media multiplied, its influence was grasped as being politically significant in many ways, as was, therefore, the analysis of its workings and cultural defiance of its paradigms. (Kureishi 1999: xiv)

Lo scrittore si rivela altrettanto consapevole del fatto che, come si è già accennato, sullo scorcio degli anni Settanta, il palcoscenico continua a essere visto, forse più di ogni altro luogo di produzione culturale, e forse proprio per il fatto di essere lo spazio di un evento pubblico – e quindi, nelle parole di Michael Patterson, «a much more public forum of any other art» (2003: 1) – come lo spazio di raccolta e discussione ideale per quell'"analisi dei meccanismi" e quella "sfida culturale ai paradigmi" della cultura egemonica cui egli fa riferimento. Il palcoscenico, anche grazie alla relativa libertà di espressione di cui, come si è detto, godeva in particolare quello 'alternativo' rispetto alla televisione o al cinema, era diventato negli anni Settanta 'teatro' eletto

del conflitto ideologico, della lotta per i significati, della sfida alle rappresentazioni disseminate e normalizzate dalle ideologie dominanti, e quindi anche il mezzo che per vocazione appariva più capace di contribuire a creare nel pubblico una maggiore consapevolezza dell'esigenza di un cambiamento sociale, radicale e profondo.

Pur non aderendo del tutto – se non per niente come in *Birds of Passage* – alle soluzioni stilistiche sperimentali e anticonvenzionali del teatro alternativo, almeno tre delle prime opere drammatiche di Kureishi (*Outskirts* 1981, *Borderline* 1981, e *Birds of Passage* 1983) costituiscono, ognuna a proprio modo, un feroce attacco al processo di normalizzazione ideologica del thatcherismo nelle sue varie forme, e quindi una chiara e aperta forma di dissenso ad esso. Inoltre, utilizzando il linguaggio e la lente critica dei *performance studies*, soprattutto nella variante dettata dallo sviluppo dei suoi concetti all'interno della teoria post-strutturalista, potremmo dire che gli 'spettacoli della politica' di Kureishi ambiscono tutti non solo a dissentire, ma a espletare la propria 'efficacia', cioè la propria capacità "liminoide", per dirla con il noto termine turneriano (Turner 1982), di incidere sulla realtà e trasformarla. Per arrivare a questo obiettivo ognuna di queste opere si profila come una singola istanza particolarmente disgregatrice o disturbatrice all'interno di quella catena insistentemente ripetitiva di comportamenti, pratiche o performance tese a consolidare una determinata costruzione della realtà. Mira cioè a interrompere il ciclo iterativo delle rappresentazioni – o la performatività normativa dei discorsi ideologici dominanti⁹ – soprattutto in relazione alle convenzioni identitarie di nazione, comunità, sessualità, razza.

⁹Per un inquadramento del discorso della performatività nell'alveo della teoria critica – si pensi agli importanti contributi offerti, tra gli altri, da Judith Butler e Jacques Derrida – si vedano Carlson (1996), McKenzie (1998, 2001).

***Birds of Passage* e l'implosione del teatro politico**

Nell'ultima opera appartenente a questa prima fase dell'attività teatrale di Kureishi, così come in molte delle opere letterarie successive, è particolarmente evidente il processo di decostruzione delle rappresentazioni ideologiche dominanti relative soprattutto all'immagine di purezza e rispettabilità dell'identità britannica in contrapposizione a quella razzialmente connotata degli immigrati di origine asiatica¹⁰. Se è vero quanto afferma John Storey, che la nostra nazionalità non è l'espressione del posto in cui siamo nati, ma è costruita anch'essa attraverso la citazione reiterata nel tempo di determinate performance sociali tese a rinforzare il nostro senso di

¹⁰Concluso il periodo Thatcher, l'autore è tornato spesso su temi così cruciali per la letteratura postcoloniale, tanto da essere visto principalmente, come ricorda Susie Thomas, "through the lens of postcolonial theory" (2002: 5). Va ricordata tuttavia la riluttanza di Kureishi ad accettare il cosiddetto 'fardello della rappresentazione' dei gruppi minoritari e a essere identificato con la limitante etichetta di 'autore postcoloniale' (cfr. Moore-Gilbert 2001: 18; Yousaf 2007: 15-16). In ogni caso, a cominciare proprio dal teatro, a Kureishi va riconosciuto il merito di essere stato tra i primi autori di origini asiatiche a rispondere all'esigenza, fortemente percepita in quegli anni così politicizzati, di nuove storie «about the new British communities, by cultural translators, as it were, to interpret one side to the other» (Kureishi 1999: xvi). Egli portò all'attenzione del pubblico britannico le problematiche relative alla vita e all'identità degli immigrati sud-asiatici a Londra (in *Birds of Passage* una delle protagoniste femminili, Eva, dice ad Asif: 'You're the first Pakistani I've met. We hear a lot about them' – 1999: 176), segnando, in particolare con *Borderline*, rappresentato nel 1981 al Royal Court, «the arrival of British Asian concerns on the main stage» (Hingorani 2010: 16). L'interesse di Kureishi si è spesso concentrato, in particolar modo, sui problemi identitari degli immigrati di seconda generazione e dei figli di matrimoni misti, cioè di tutti coloro che, come lui (figlio di padre pakistano e madre inglese), pur essendo nati e cresciuti in Inghilterra, continuano a essere considerati persone la cui vera casa è altrove (si veda a questo proposito Rushdie 1982). Kureishi ha anche raccontato la sua personale esperienza in un saggio autobiografico chiamato *The Rainbow Sign* (1986).

appartenenza¹¹, allora l'autore mira a interrompere innanzitutto questa catena performativa rappresentando un'idea di *Britishness* (o *Englishness*) e di *Blackness* (o *Asianness*) che non corrisponde affatto agli stereotipi che sono l'inevitabile risultato di tale processo.

Asif, il ragazzo pakistano protagonista di *Birds of Passage*, è il personaggio intorno al quale questi discorsi sembrano maggiormente coagularsi. Rispetto alla comune rappresentazione degli asiatici come individui passivi e mansueti, grandi e tenaci lavoratori, ma anche inermi vittime del sistema di sfruttamento occidentale, Kureishi delinea il ritratto di un soggetto completamente opposto. Ricco di famiglia, cioè figlio di un imprenditore pakistano che in patria ha assicurato alla sua famiglia una sontuosa villa con piscina, Asif è a Londra per studiare all'università. Ospite pagante di una famiglia di esponenti della *working class* che con il sacrificio hanno acquistato una piccola ma decorosa villetta in periferia, il ragazzo – definito Oblomov come il protagonista dell'omonimo romanzo di Goncarov (1859) per la sua inusuale pigrizia – sulle prime non mostra di avere voglia di istruirsi ma, dotato di un forte spirito imprenditoriale, oltretutto opportunistico, e potendo contare sul denaro del padre, decide di farsi strada nel mercato immobiliare. Compra perciò come prima cosa la proprietà dei suoi padroni di casa, che questi, avendo perso il lavoro a causa della recessione, preferiscono vendere prima che sia troppo tardi. Asif acquista dunque la villetta, ma con la ferma intenzione di farne un pensionato per altri studenti asiatici e di continuare perciò a espandersi, grazie ai guadagni ottenuti, in altre parti di Londra. Affermerà infatti il ragazzo: «this house is the beginning of *my empire*. [...] I think I'm going to be an expansionist» (Kureishi 1999: 215).

¹¹Spiega Storey: «the performance of nationality creates the illusion of a prior substantiality — a core national self — and suggests that the performative ritual of nationness is merely an expression of an already existing nationality. However, our nationality is not the expression of the location in which we are born, it is performatively constructed in processes of repetition and citation, which gradually produce and reinforce our sense of national belonging» (Storey 2010: 20).

Rovesciando i piani dei vecchi rapporti coloniali di potere e conquista, Asif non ha timore di mostrare inoltre la propria consapevolezza dell'ormai esaurito progetto imperiale britannico e di esibire l'illusorietà dei discorsi degli inglesi intorno alla loro immutabile supremazia quando afferma che la gente di Karachi pensa dell'Inghilterra che ormai sia solo un paese del terzo mondo, sottosviluppato e con una moneta che non vale niente (*BoP* 211). E poi, come se non bastasse, per esprimere la propria strategia di resistenza a un razzismo sempre più violento e dilagante – in barba alla tradizionale immagine dell'inglesità come tolleranza, accoglienza, mitezza – egli usa parole che mostrano quanto, sedotto dalle maschere del potere thatcheriano, egli si sia completamente appropriato anche del discorso individualistico e capitalista dell'arricchimento come forma di *empowerment*¹²:

We'll protect ourselves against boots with our brain. We won't be on the street because we'll be in cars. We won't be throwing bricks because we will be building houses with them. They won't abuse us in factories because we'll own the factories and we'll sack people. (*BoP* 215)

Asif capovolge dunque i piani del discorso egemonico sull'identità nazionale e razziale basato su un binarismo che vorrebbe i neri sempre tra le vittime e gli incapaci; e tuttavia Kureishi non delinea il ritratto di un personaggio limpidamente positivo, come sarebbe accaduto se fosse stato del tutto in sintonia con i discorsi della politica dell'identità che sostanziano i movimenti di resistenza dei neri¹³ in

¹²Un tema che tornerà con forza in *My Beautiful Laundrette*, incarnato dal giovane protagonista Omar, ma soprattutto da suo zio Nasser.

¹³L'espressione *black, o black British*, «comincia a circolare in Gran Bretagna alla fine degli anni Sessanta per indicare una categoria politica che supera le barriere e i confini implicati dal termine *black*, affermandosi come comunità trasversale all'interno della quale possono riconoscersi gruppi etnici diversi (sia geograficamente quanto culturalmente) accomunati, però, dall'inserimento nel 'nuovo' spazio britannico» (Cattani 2013: 169), nonché

quel momento così nevralgico. Tali discorsi erano la bandiera di una lotta per i rapporti di rappresentazione che, pur essendo cruciale all'interno di un sistema che aveva sempre azzittito la voce delle minoranze, si poneva come un semplice rovesciamento, altrettanto essenzialista, del binarismo identitario occidentale. Ad essi Kureishi contrappone invece una visione non monolitica e prismatica dell'identità. Alla 'guerra di manovra', per dirla in termini gramsciani, cioè di assoluta e manichea opposizione delle parti in campo, egli preferisce una 'guerra di posizione', basata sulla negoziazione e sull'inclusione delle differenze. Nel saggio "New Ethnicities" del 1988, pur riferendosi ai successivi film di Kureishi *My Beautiful Laundrette* del 1985 e *Sammy and Rosie Get Laid* del 1987, Hall associa infatti l'autore e il suo rifiuto di costruire "finzioni rassicuranti"¹⁴ al sopravvenire di una seconda fase nella politica culturale dei neri, quella che dalla "lotta per i rapporti di rappresentazione" approda a una "politica della rappresentazione", mirata piuttosto a riconoscere che le questioni della razza «always appear historically in articulation, in a formation, with other categories and divisions and are constantly crossed and recrossed by the categories of class, of gender and ethnicity» (Hall 1996: 445). Al posto di una differenza che produce una separazione radicale e insuperabile, che è quella che sostanzia anche la concezione egemonica dell'inglesità ribadita e consolidata dal thatcherismo, va dunque affermandosi, secondo Hall, una differenza dovuta a posizione, condizione e congiuntura. E questa è dettata dal riconoscimento che «we all speak from a particular place, out of a particular history, out of a particular experience, a particular culture» (448), nonché da un'idea di identità che, sottolinea Rossella Ciocca in un suo studio sul romanzo

da "un'esperienza condivisa di razzismo e marginalizzazione" (Hall 1996: 441).

¹⁴In un articolo del 1985 Kureishi aveva infatti affermato: «If there is to be a serious attempt to understand Britain today, with its mix of races and colours, its hysteria and despair, then, writing about it has to be complex. It can't apologize or idealize. It can't sentimentalize and it can't represent only one group as having a monopoly on virtue» (1985: 26).

di Kureishi del 1995, *The Black Album*, lungi dall'essere essenziale, è piuttosto «impigliata in un gioco di relazioni che la modificano e allo stesso tempo ne risultano modificate» (Ciocca 2003: 282)

L'identità nera, posizionata e relazionale, di Asif si articola, in particolare, come abbiamo visto, con la categoria sociale delle sue origini, ricche e benestanti, che gli consentono di vedersi snobisticamente diverso da una massa generalizzata di asiatici¹⁵. In risposta al figlio politicizzato dei suoi padroni di casa, che lo associa naturalmente agli immigrati in rivolta nel quartiere di Brixton¹⁶ e che si rivolge a lui con un generico "you Asians", egli risponde prendendo le distanze dalla causa e quindi scardinando il presupposto di una comunità omogenea nei suoi desideri e nelle sue rivendicazioni:

Asif: 'Why 'you Asians'?'

Paul: 'It's good to see them organizing and resisting. I thought you might feel cheered up'.

Asif: 'By shouting and stone throwing? Most English do not realize that the immigrants who come here are the scum of Pakistan [...]. I couldn't talk to them there, except to give them orders. And I won't be solid with them here [...] There are other ways of achieving social peace. I've got some ideas. Prosperity is a great quietener, you know.' (BoP 200)

Il contrasto tra la "prosperità", o successo imprenditoriale degli immigrati asiatici, e il fallimento e declino dell'alacre classe operaia inglese mette in quest'opera ulteriormente in luce la cattiva fede e la falsità di una rappresentazione che vorrebbe gli individui fissati in ruoli autentici, sempre identici a se stessi. Al contrario, a differenza del monolitico gruppo dell'*us* che i discorsi egemonici avrebbero voluto sempre nettamente contrapposto a quello del *them*, anche lo spaccato di

¹⁵ Secondo Ruvani Ranasinha *Birds of Passage* è il drama che più di tutti esplora l'«intersection of race and class, the way race relations are inflected by class politics» (2002: 35).

¹⁶Il drama fa chiaramente riferimento ai lunghi e cruenti *riots* avvenuti nel quartiere londinese di Brixton nel 1981.

working class bianca presentato in questo dramma sembra contrassegnato dalle stesse contraddizioni e complessità. David e Audrey, infatti, che sono i padroni di casa di Asif, non solo lo accolgono come se fosse figlio loro, quindi non percependo la sua differenza, come avrebbe voluto il Primo Ministro, ma, trovandosi entrambi disoccupati a causa della crisi, sembrano andare a occupare loro adesso la colonna del *them*, cioè delle vittime inermi dell'indifferenza e dello sfruttamento del sistema. Gli unici che sembrano salvarsi, pur barcamenandosi tra le difficoltà sopraggiunte, sono Ted ed Eva, esponenti anch'essi della classe operaia ma che hanno tradito la cosiddetta appartenenza di classe e abbracciato, come Asif, la fede *tory* nello sforzo e nella rispettabilità borghese, oltre che nell'azzardo imprenditoriale. Amici di David e Audrey, Ted ed Eva hanno messo su infatti, molto tempo prima della crisi, un'impresa di successo di installazione di caldaie e si sono arricchiti a tal punto da trasferirsi in un quartiere più elegante. David, indefesso membro della classe operaia oltre che del partito laburista, è il primo a sentirsi indignato da una situazione che avverte come paradossale: «What an extraordinary country this is! There can't be more than two or three people who actually have jobs now. And apart from Margaret Thatcher they all work for Ted. Why do we accept it and drink tea?» (*BoP* 203).

Nonostante il tono rabbioso, David è però perfettamente consapevole di essere anch'egli complice di quell'immobilismo o incapacità di reazione suggerita dal perpetuarsi indiscusso del rito performativo del tè pomeridiano – così strettamente intessuto nella rappresentazione dell'identità nazionale inglese¹⁷. Ma è soprattutto in

¹⁷Il rito inglese del tè può essere senz'altro visto come parte di quel repertorio di quotidiani atti performativi – citazionali e iterativi – che concorrono a fissare, e quindi a essenzializzare, un popolo-nazione in una certa immagine (si veda la nota 4): un processo che prescinde dall'illusorietà del fatto che questi atti, ripetuti e ritualizzati, possano essere espressione 'autentica' di un'identità nazionale 'pura'. Significativo è quanto disse Hall, di origini caraibiche, a proposito proprio del rito del tè: «I am the sugar at the bottom of the English cup of tea. [...] There are thousands of others beside me

quanto accolto deluso di quella Sinistra delle cui enormi responsabilità Kureishi si dimostra pronto a cogliere il peso che David riconosce la propria connivenza. È egli stesso ad ammettere infatti: «we hate change. We make no provision for it. We see it negatively, as disruption. [...] We cling on things» (BoP 176). Il che, però, non gli impedisce di continuare a condannare Ted ed Eva proprio per aver trasgredito, votando conservatore, l'immobilità imposta dalle differenze di classe:

David: 'They turn anti-union these people; they talk about coloured people. Finally they vote Tory, which is the worst thing. [...] They forget that in England it's always *them* and *us*. *Them* and *us*. Nothing changes that. They tried to join *them*. [...] You can't cross that river.' (BoP 192; corsivo mio)¹⁸.

Significativo, tuttavia, è che la figlia Stella riesca immediatamente dopo a mettere in discussione il *dictum* del padre chiedendogli dove, all'interno di quello schema binario basato su una così netta divisione tra classi, si situi lei, che vive agiatamente nel centro di Londra senza aver venduto l'anima al 'diavolo' conservatore ma procurandosi il minimo sindacale con l'attività saltuaria di *escort* (anche se questo, ovviamente, il padre non lo sa). Inoltre, da giovane femminista, la ragazza gli chiede anche come dovessero essere interpretati i sacrifici

that are, you know, the cup of tea itself. Because they don't grow it in Lancashire, you know. Not a single tea plantation exists within the United Kingdom. This is the symbolization of English identity – mean, what does anybody in the world know about an English person except that they can't get through the day without a cup of tea? Where does it come from? Ceylon – Sri Lanka, India. That is the outside history that is inside the history of the English. There is no English history without that other history» (Hall 1991: 48-49).

¹⁸A proposito del binarismo *them/us* basato su questioni di classe, si veda lo studio seminale di William Hogart sulla *working class* britannica del dopoguerra, in particolare il capitolo "Them and Us" (1957: 72-101).

della madre rispetto a quelli del padre, che l'uomo ha sbandierato per anni come se avesse l'esclusiva della sofferenza proletaria. Con chi devono considerarsi schierate la madre e lei?, gli chiede dunque la ragazza. Con i *noi* o con i *loro*?

La stagnazione ideologica della Sinistra, oltre all'incapacità di rinnovarsi in un momento di crisi, costituisce, com'è evidente, un altro bersaglio privilegiato di Kureishi. «It is always the case that the Right is what it is partly because of what the Left is» aveva scritto anche Hall soltanto qualche anno prima in "The Great Moving Right Show" (1979: 20), additando la seconda per aver interpretato, e sottovalutato, la svolta a destra del paese come un semplice riflesso della crisi economica. La Sinistra cioè non aveva capito che la Destra era riuscita ad appropriarsi della 'scena' attraverso un graduale e accorto lavoro di infiltrazione ideologica dello spazio egemonico in un momento congiunturale, cioè quando in un periodo di "crisi organica", per citare lo stesso termine gramsciano usato dall'autore, gli sforzi per salvaguardare l'egemonia vigente non possono essere solo difensivi ma "formativi". Ed è forse proprio la consapevolezza della fallita resistenza all'occupazione sempre più massiccia da parte della Destra di quelli che Hall definisce i «political and ideological theatres of struggle» (16) – occupazione significativamente accompagnata da quella dei teatri 'fisici' da parte dei nuovi musical, spensierati e acritici, tanto amati dal Primo Ministro – a segnare, nell'anno in cui Thatcher viene rielelta, anche l'abbandono del teatro politico da parte di Kureishi. Come David in *Birds of Passage* finisce ironicamente per sentenziare di fronte all'attivismo riformatore del figlio: «political and moral radicalism is a dead duck at the polls because the electors are vegetarian» (*BoP* 217), così Kureishi sembra finire amaramente per riconoscere la sconfitta del teatro radicale stesso, o comunque la necessità di trovare un nuovo modo o un nuovo linguaggio espressivo che, dato il cupo mutamento di clima, avesse la stessa efficacia che fino ad allora aveva avuto il palcoscenico.

Il *fringe*, non a caso, perde la propria forza proprio nella prima metà degli anni Ottanta, e forse in coincidenza non fortuita con quell'esplosione della teoria post-strutturalista che contrassegna, in

particolare nel mondo della performance, il cambiamento di paradigma “from theatre to theory” (McKenzie 2001: 38), e che essenzialmente si traduce, secondo Auslander (1994), nel passaggio da una strategia della performance come ‘trasgressiva’ – intesa come opposizione aperta ai poteri delle strutture sociali dominanti – a una strategia della performance come ‘resistenza’, emergente cioè dall’interno delle forze del potere normativo che sfida, cosicché, piuttosto che opporvisi, si infiltra in esse attraverso forme di critica più sottili. Un cambiamento di cui un paio di anni prima uno dei personaggi principali di *Borderline*, l’immigrato Haroon, si era già fatto esplicito portavoce anche nel teatro di Kureishi quando aveva affermato di volersi acculturare – nello specifico di diventare avvocato – per diventare «the worm in the body» (1999: 118) dei poteri forti o «the black mole under the lawns and asphalt of England» e cominciare così la sua «long march through the institutions» (159).

Che poi Kureishi non abbia mai creduto fino in fondo nell’efficacia, se non temporanea e contingente, dell’opposizione diretta, o guerra di manovra, adottata da molte compagnie radicali lo testimonia la politica stessa della differenza messa in atto dalle sue opere teatrali, le quali, per molti versi, appaiono divergenti tanto nella forma quanto nel contenuto da quelle del *fringe* puro; ma, soprattutto, lo testimonia lo scontento che sulle lunghe lo scrittore ammette di aver provato quando si è reso conto che, lungi dal mettere in pratica ciò che sinceramente lo aveva entusiasmato del teatro radicale, e cioè il suo obiettivo di diventare “popolare”, di raggiungere un pubblico “più ampio” e variegato di quello rappresentato da un’elitaria classe media di sinistra, il *fringe* aveva finito per ghetizzarsi, per ripiegarsi su se stesso e sul suo messaggio a senso unico, e per diventare una faziosa forma di giornalismo (Kureishi 1999: xv e xviii).

Consapevole, dunque, che il teatro degli anni Settanta, nonostante gli speranzosi presupposti e gli entusiasmi che era riuscito a suscitare, in fondo non fosse riuscito a realizzare quello che Kershaw (1992) definisce l’obiettivo principe del teatro politico, cioè quello di cambiare la struttura comunitaria del pubblico, la natura stessa della sua cultura e le sue azioni future, Kureishi lascia il palcoscenico per rivolgersi al

cinema nella speranza di raggiungere un pubblico maggiore grazie a un mezzo con una diffusione potenzialmente enorme. Il cinema, inoltre, avrebbe potuto consentirgli di sperimentare quella nuova forma di “imaginative writing” di cui, come scriveva in un suo articolo del 1985 (25), dopo le necessarie ma non più efficaci performance ‘strategiche’ fatte *da* e *per* i gruppi minoritari¹⁹, era convinto ci fosse bisogno in quell’esatto luogo e in quell’esatto momento. Il cinema, pensava l’autore, avrebbe potuto tradurre in un linguaggio diverso, più ironico, satirico, e per certi versi molto più attento all’estetica che al messaggio, il tragico senso delle difficoltà e delle storture che, con sempre maggior pessimismo, egli vedeva in atto sulla scena britannica dei cosiddetti “authoritarian eighties” (Kureishi 1996: 80), e che di fatto gli apparivano così tanto orribili da essere ‘irrappresentabili’ nella loro cruda realtà.

¹⁹ Anche secondo Jon Erickson (2003), il teatro politico più radicale o ‘monologico’, cioè quello improntato alle opposizioni manichee e all’azione strategica, è stato certamente necessario in una determinata fase storica soprattutto per dar voce alle rivendicazioni dei gruppi minoritari. Tuttavia, questo tipo di teatro, che limita la possibilità di una polifonia, corre sulle lunghe il rischio di minare alla base la possibilità di istituire un dialogo. E questo vuol dire, secondo lo studioso, che viene trascurata non solo l’idea fondamentale della politica intesa come *polis*, cioè come luogo di riunione per l’azione e la decisione collettiva, ma la condizione di base per l’esistenza stessa del teatro, specialmente se si vede quest’ultimo, come fa anche Kershaw, come una necessaria “transazione ideologica” (Kershaw 1992: 16).

Bibliografia

- Antonello, Pierpaolo, "I due corpi del Divo – Le maschere del politico: Andreotti, Thatcher, Elisabetta II", *Bianco e nero*, LXXIV.576-577 (2013): 160-167.
- Ashcroft, Bill - Griffiths, Gareth - Tiffin, Helen, *The Empire Writes Back. Theory and Practice in Post-Colonial Literatures*, London and New York, Routledge, 1985.
- Auslander, Philip, *Presence and Resistance: Postmodernism and Cultural Politics in Contemporary American Performance*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1994.
- Buchanan, Bradley, *Hanif Kureishi*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2007.
- Cattani, Francesco, "La letteratura black British", Silvia Albertazzi, *La letteratura postcoloniale. Dall'Impero alla World Literature*, Roma, Carocci, 2013: 169-175.
- Carlson, Marvin, *Performance. A Critical Introduction*, London and New York, Routledge, 1996.
- Chambers, Iain, "Prefazione all'edizione italiana", James Procter, *Stuart Hall e gli studi culturali*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2007: VII-XVIII.
- Child, Ben, "Meryl Streep praises Margaret Thatcher as 'figure of awe'", *The Guardian*, 09.04.2013, <http://www.theguardian.com/film/2013/apr/09/meryl-streep-margaret-thatcher-figure-awe>, online (ultimo accesso 30/04/2015).
- Ciocca, Rossella, "Prove d'identità. Riti di passaggio in *The Black Album* di H. Kureishi", *Rites of Passage: Rational/Irrational, Natural/Supernatural, Local/Global*, Eds. Carmela Nocera - Gemma Persico - Rosario Portale, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2003: 277-284.
- Dahl, Mary K., "Postcolonial British Theatre. Black Voices at the Center", *Imperialism and Theatre. Essays in World Theatre, Drama and Performance*, Ed. J. E. Gainor, Florence, KY, Routledge, 1995: 37-53.

- Elia, Adriano, *Hanif Kureishi*, Firenze, Le Lettere, 2012.
- Erickson, Jon, "Defining Political Performance with Foucault and Habermas: Strategic and Communicative Action", *Theatricality*, Eds. Travis C. Davis - Thomas Postlewait, Cambridge, Cambridge University Press, 2003: 156-185.
- Evans, Eric. J., *Thatcher and Thatcherism*, London and New York, Routledge, 1997.
- Gairola, Rahul K., "A Critique of Thatcherism and the Queering of Home in *Sammy and Rosie Get Laid*", *South Asian Review*, 32.3 (2011): 123-137.
- Guerra, Sergio, "Borderline di Hanif Kureishi e il suo rapporto con la Black British Culture", *Linguae*, 1 (2008): 61-73.
- Hall, Stuart, "New ethnicities" (1988), *Stuart Hall: Critical Dialogues in Cultural Studies*, Eds. David Morley - Kuan-Hsing Chen, London, Routledge, 1996: 441-449.
- Id., "Old and New Identities, Old and New Ethnicities", *Culture, Globalization and the World-System: Contemporary Conditions for the Representation of Identity*, Ed. Anthony D. King, London and Basingstoke, Macmillan, 1991: 48-49.
- Id., "Gramsci and Us", *The Hard Road to Renewal: Thatcherism and the Crisis of the Left*, London, Verso, 1988a: 161-173.
- Id., "The Toad in the Garden: Thatcherism among the Theorists", *Marxism and the Interpretation of Culture*, Eds. Cary Nelson - Lawrence Grossberg, Urbana and Chicago, University of Illinois Press, 1988b: 35-73.
- Id., "The Great Moving Right Show", *Marxism Today*, January (1979): 14-20.
- Hall, Stuart *et al.* (eds.), *Policing the Crisis*, London, Macmillan Press, 1978.
- Hall, Stuart - Jacques Martin (eds.), *The Politics of Thatcherism*, London, Lawrence and Wishart, 1983.
- Hoggart, Richard, *The Uses of Literacy. Aspects of Working-Class Life*, Harmondsworth, Chatto and Windus, 1957.
- Kaleta, Kenneth C., *Hanif Kureishi. Postcolonial Storyteller*, Austin, TX, University of Texas Press, 1998.

- Kershaw, Baz, *Politics of Performance. Radical Theatre as Cultural Intervention*, London, Routledge, 1992.
- Kureishi, Hanif, *et al.*, "Margaret Thatcher: Acceptable in the 80s?", *The Guardian*, 11.04.2009, <http://www.theguardian.com/books/2009/apr/11/thatcher-and-the-arts/print>, online (ultimo accesso 15/04/2015).
- Id., "Introduction", *Hanif Kureishi: Plays 1*, London, Faber and Faber, 1999: vii-xx.
- Id., "Birds of Passage" (1983), *Hanif Kureishi: Plays 1*, London, Faber and Faber, 1999: 169-219.
- Id., "Borderline" (1981), *Hanif Kureishi: Plays 1*, London, Faber and Faber, 1999: 91-168
- Id., *My Beautiful Laundrette and Other Writings*, London, Faber and Faber, 1996.
- Id., "The Rainbow Sign" (1986), *London Kills Me: three Screenplays and Four Essays*, Harmondsworth, Penguin, 1992: 3-37.
- Id., "Eight Arms to Hold You" (1986), *London Kills Me: three Screenplays and Four Essays*, Harmondsworth, Penguin, 1992: 355-373.
- Id., "Dirty washing", *Time Out*, 795, 14-20 November (1985): 25-26.
- Loomba, Ania, *Colonialism/Postcolonialism*, London and New York, Routledge, 1998.
- Lynch, Philip, *Politics of Nationhood: Sovereignty, Britishness, and Conservative Politics*, New York, Palgrave Macmillan, 1999.
- McKenzie, Jon, *Perform or Else: From Discipline to Performance*, London and New York, Routledge, 2001.
- McKenzie, Jon, "Gender Trouble: (The) Butler Did It", New York and London, New York University Press, 1998: 217-235.
- Moore-Gilbert, Bart, *Hanif Kureishi*, Manchester, Manchester University Press, 2001.
- Patterson, Michael, *Strategies of Political Theatre: Post-war British Playwrights*, West Nyack, Cambridge University, 2003.
- Postman, Neil, *Amusing Ourselves to Death: Public Discourse in the Age of Show Business*, New York, Viking Penguin, 1985.
- Quart, Leonard, "The Politics of Irony: The Frears-Kureishi Films", *Reviewing British Cinema 1900-1992. Essays and Interviews*, Ed. Wheeler

- Winston Dixon, Albany, State University of New York Press, 1994: 241-248.
- Ranasinha, Ruvani, *Hanif Kureishi*, Devon, Northcote House, 2002.
- Rushdie, Salman, "The New Empire within Britain", *New Society*, 9 Dec. (1982): 417-420.
- Sen, Asha, "Re-Writing History: Hanif Kureishi and the Politics of Black Britain", *Passages*, 2.1 (2000): 61-80.
- Storey, John, "Becoming British", *The Cambridge Companion to Modern British Culture*, Eds. Michael Higgins - Clarissa Smith - John Storey, Cambridge, Cambridge University Press, 2010: 12-25.
- Thomas, Susie, *Hanif Kureishi: A Reader's Guide to Essential Criticism*, Basingstoke and New York, Palgrave Macmillan, 2005.
- Turner, Victor, "Introduction", *From Ritual to Theatre*, New York, PAJ, 1982: 7-19.
- Williams, Raymond, "Drama in a Dramatized Society" (1974), *Writing in Society*, London, Verso, 1983: 11-21.
- Young, Robert, *Postcolonialism: An Historical Introduction*, Oxford, Blackwell, 2001.
- Yousaf, Nahem, *The Buddha of Suburbia. A Reader's Guide*, New York and London, Continuum, 2002.

Sitografia

Margaret Thatcher Foudation, www.margaretthatcher.org (ultimo accesso 05/05/2015).

L'autrice

Lucia Esposito

Lucia Esposito è ricercatrice di Letteratura inglese presso l'università di Teramo. Ha pubblicato articoli e saggi sulle relazioni tra le arti spettacolari e quelle figurative nel teatro shakespeariano e

barocco; sullo scambio tra letteratura e cultura popolare nel romanzo postmoderno; sulle trasformazioni della memoria culturale, specialmente in relazione al 'mito' degli anni sessanta; sulla città e le pratiche performative delle sottoculture giovanili; sull'intersezione e le contaminazioni tra letteratura e media, da quelli più vecchi come la radio (*Scene sonore. I radiodrammi di Samuel Beckett*, 2005), ai 'new media' della cultura digitale, che la sottoscritta sta sempre più spesso analizzando attraverso la lente critica dei *performance studies*. Oltre alla raccolta di saggi *Metropoli e nuovi consumi culturali. Performance urbane dell'identità* (2009), ha co-curato il numero 26 della rivista 'RAEI' dedicato a *Identity, Culture, and Performance Studies* (2013) e il numero IV.8 della rivista elettronica 'Between' su *Tecnologia, immaginazione, forme della narrazione* (2014).

Email: lesposito@unite.it

L'articolo

Data invio: 15/05/2015

Data accettazione: 30/09/2015

Data pubblicazione: 30/11/2015

Come citare questo articolo

Esposito, Lucia, "Thatcherismo e spettacolo della politica: il teatro di Hanif Kureishi", *L'immaginario politico. Impegno, resistenza, ideologia*, Eds. S. Albertazzi, F. Bertoni, E. Piga, L. Raimondi, G. Tinelli, *Between*, V.10 (2015), <http://www.Betweenjournal.it/>